

Universidad Nacional de San Martín  
Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales  
Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural

**CÓMO (DES)HACER CUERPOS CON DANZA:  
COMPOSICIÓN ESCENOGRÁFICA Y MOVIMIENTO  
EN EL ESTUDIO MARÍA FUX**

**Sofía Mónaco**

Tesis de Maestría presentada en la carrera de Sociología de la Cultura y Análisis Cultural. Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, como requisitos necesarios para la obtención del título de Magister en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural.

**Directora: Dra. Marie Bardet**

**Buenos Aires  
Agosto de 2024**



## RESUMEN

Sofía Mónaco

Directora de Tesis: Dra. Marie Bardet

*Resumen* de la tesis de Maestría presentada a la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, de la Universidad Nacional de San Martín – UNSAM, como parte de los requisitos necesarios para la obtención del título de Magister en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural.

La tesis que transcurre en estas páginas estudia etnográficamente la relación *escenario-cuerpos-discapacidad* a partir de experiencias en danzaterapia con el método María Fux. El trabajo de campo que la sustenta tuvo lugar entre 2018 y 2024, principalmente en el Estudio María Fux, situado en Ciudad de Buenos Aires (Argentina), dirigido en la actualidad por su nieta Irene Aschero. Se realizaron tanto entrevistas a docentes y alumnas del espacio como observaciones participantes en clases, seminarios, ensayos y espectáculos de la compañía *EnCuerpo*, dirigida por Anabel Caeiro (discípula de María Fux y actual directora de la formación en danzaterapia en su Estudio). Asimismo, se efectuaron entrevistas a personal del área de salud y a personas “discapacitadas por el medio”, cuyos discursos –en directa relación con el dispositivo biomédico– son interlocutores fundamentales a fin de contrastar modos de “hacer cuerpos”. A partir de las experiencias en danza, esta tesis se propone indagar la performatividad de las corporeidades: modos de (des)hacer que modulan percepciones, prácticas y representaciones. Se recurre a la noción de “corpografía” como herramienta de análisis para explorar: i) prácticas del dispositivo biomédico que asimilan y reducen la diversidad de expresiones corporales a un esquema corporal anatómico; ii) prácticas en danza académica que requieren cierto “virtuosismo” físico y establecen límites en cuanto a la funcionalidad y al género; iii) la muerte de María Fux como motivo de religación y continuidad de su método en la composición de ciertas relaciones y escenarios; iv) el Estudio María Fux en tanto espacio de integración y de composición escenográfica. Esta tesis intenta contribuir a los estudios de la sociología del cuerpo y la danza.

Palabras clave: danza, danzaterapia, discapacidad, María Fux.

Buenos Aires

Agosto de 2024

## ABSTRACT

Sofía Mónaco

Directora de Tesis: Dra. Marie Bardet

*Abstract* de la tesis de Maestría presentada a la Maestría en Sociología y Análisis Cultural, Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, de la Universidad Nacional de San Martín – UNSAM, como parte de los requisitos necesarios para la obtención del título de Magister en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural.

The thesis that takes place in these pages studies ethnographically the relationship *stage-bodies-disability* from experiences in dance therapy with the Maria Fux method. Fieldwork took place between 2018 and 2024, mainly at the Studio María Fux, located in Ciudad de Buenos Aires (Argentina), currently run by her granddaughter Irene Aschero. Interviews with teachers and students from the space were conducted as well as observations of participants in classes, seminars, essays and shows of the *EnCuerpo* company, directed by Anabel Caeiro (disciple of María Fux and current director of the training in dance therapy in her Studio). Interviews were also carried out with healthcare personnel and “environmentally disabled” people whose speeches –directly related to the biomedical device– are key interlocutors in order to contrast ways of “making bodies”. From the experiences in dance this thesis is intended to investigate the performativity of corporality: ways of (un)doing that modulate perceptions, practices and representations. The notion of “corpography” is used as an analytical tool to explore: (i) biomedical device practices that assimilate and reduce the diversity of body expressions to an anatomical body scheme; (ii) academic dance practices which require some physical “virtuosity” and set limits in terms of functionality and gender; (iii) the death of María Fux as a reason for religation and continuity of her method in the composition of certain relationships and scenarios; (iv) the Estudio Maria Fux as a space of integration and stage composition. This thesis attempts to contribute to the studies of the sociology of the body and dance.

Key words: dance, dance therapy, disability, Maria Fux.

Buenos Aires

Agosto de 2024

*A la memoria de Adonis.*



# ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	1
Llegada al (campo de) Estudio .....	1
Una muerte que (im)pulsa vidas .....	10
El recorrido de la tesis .....	16
<b>Capítulo 1. Sociología <i>entre</i> cuerpos</b> .....	23
1.1. El <i>corpus</i> teórico y sus tradiciones .....	25
1.2. Cuerpo ¿objeto de estudio? .....	32
1.3. El método como camino .....	35
1.4. Juana: cómo hacer <i>cuerpos</i> con palabras .....	38
<b>Capítulo 2. Religación y accesibilidad</b> .....	49
2.1. Palabras-cuerpo .....	50
2.2. Narrativas de Magalí .....	53
2.3. Devenir(es) minoritario(s) .....	61
2.4. Sara y el grupo de los jueves.....	64
<b>Capítulo 3. Estudio María Fux: un cuerpo-colectivo</b> .....	71
3.1. La inmanencia: un escenario .....	73
3.2. El valor del silencio .....	79
3.3. La ciudad como paisaje sonoro .....	85
3.4. Irene: la continuidad del cambio .....	89
<b>Capítulo 4. Sexo-género en torno a la danzaterapia</b> .....	95
4.1. La valencia diferencial de los sexos .....	97
4.2. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo.....	99
4.3. Cuerpos ¿generizados? en la danza académica .....	102
4.4. Anabel: cómo hacer <i>cuerpos</i> con danzaterapia .....	108
<b>Conclusiones</b> .....	115
<b>Referencias bibliográficas</b> .....	125



## INTRODUCCIÓN

### Llegada al (campo de) Estudio

2014. Me mudo del partido de La Matanza –conurbano bonaerense– a Capital Federal. Finalizo una licenciatura en Filosofía. Soy primera generación de una familia que termina los estudios secundarios y tiene acceso al ámbito universitario: situación de privilegio, respecto a ella, en cuanto al capital económico y cultural. Decido dejar el trabajo en relación de dependencia que tuve, durante mis estudios de grado, en una librería de Ramos Mejía, para apostar profesionalmente a mi formación académica. Si bien aquel trabajo me permite costear mis estudios y necesidades básicas, lo dejo para poder tomar mis primeras ayudantías en la universidad. Comienzo a recibir ofertas laborales (muchas *ad honorem*) cada vez más interesantes. Las expectativas no son sólo mías, sino también de una familia para la cual ese ámbito resulta totalmente ajeno, desconocido. En ese contexto, un día despierto sin visión, con un dolor punzante en los ojos, que apenas puedo abrir. Percibiendo sólo difusos destellos de luces, logro hacer una llamada telefónica y conseguir ayuda para que me lleven hasta un oftalmólogo de urgencia: por primera vez, en mi adultez, dependo íntegramente de otra persona para desplazarme.

Luego de varias observaciones y estudios, me diagnostican Uveitis: la capa intermedia del globo ocular (úvea) se inflama, causando daños irreversibles en el tejido ocular vital, lo que provoca una pérdida provisoria o permanente de la visión. La explicación a su desencadenamiento revela que existen diversos factores (infecciones, enfermedad de Lyme, lupus, artritis reumatoide, toxoplasmosis), pero que usualmente – y en mi caso particular, habiendo descartado todo ello mediante estudios– se debe a una situación de estrés a la que el cuerpo reacciona de forma autoinmune. Me aplican unas gotas corticoesteroides para reducir la inflamación, pero eso no me devuelve la visión, ya que la causa no es meramente orgánica, aunque sí la sintomatología. La recomendación es precisa: bajar los niveles de estrés que producen esta reacción psicosomática.

A raíz de esta situación decido estar más atenta a las señales corporales, e intentar resguardarme de las exigencias y velocidades propias del modo de socialización en el que me encuentro inserta. Durante un mes entero pierdo parcialmente la visión, hasta entonces mi herramienta primordial de estudio y trabajo. A fin de seguir la recomendación del

médico, retomo algunas técnicas de danza moderna y contemporánea, prácticas que había dejado relegadas durante muchos años, pero que supieron ser refugio en otro momento de mi vida. Tomo clases en el *Instituto Artístico Buenos Aires* (Flores, C.A.B.A.), *la Danzarina* (Flores, C.A.B.A.), *Galpón F.A.C.E.* (Parque Patricios, C.A.B.A.) y algunos cursos de extensión en la Universidad Nacional de las Artes (Caballito, C.A.B.A.)<sup>1</sup>. Entro en contacto con estímulos, ya no visuales, sino táctiles, auditivos, rítmicos. Me vinculo espacio-temporalmente desde otra calidad de movimiento. En esa búsqueda, llego a la danzaterapia de María Fux, a su Estudio situado en Av. Callao 289 (Balvanera, C.A.B.A.). Aunque ella sigue viviendo allí y cada tanto visita el salón de clases, el espacio se encuentra bajo la dirección de su nieta, Irene Aschero<sup>2</sup>. Se ofrecen tanto clases regulares como formación profesional en danzaterapia, dictadas casi íntegramente por quienes fueran sus alumnas directas. Comienzo la formación, atraída no sólo por la práctica sino también por la teoría y la historia de Fux. A lo largo de ese recorrido recupero la visión, pero ya no veo igual que antes: primero, porque la Uveitis daña mi globo ocular agravando mi astigmatismo e hipermetropía; segundo, porque descubro que el cuerpo sabe lo que *yo* no sé, y esto me mueve a investigar desde cruces entre filosofía y danza.

En el Estudio María Fux circula una población muy heterogénea: rango etario, género, clase, funcionalidad, todo convive en la potencia de la multiplicidad. Esta situación inicialmente me sorprende, considerando que los espacios de danza académica (clásica, moderna y contemporánea) suelen tener una población ciertamente uniforme, y ello debido a los estándares requeridos para poder ejecutar los movimientos propios de un estilo o género de danza específico, que, en muchas ocasiones, requiere de determinados rangos de movilidad y virtuosismo físico, accesibles solamente para *una* forma particular de corporalidad. En el Estudio María Fux no hay segregación por niveles (principiante, intermedio, avanzado) ni por funcionalidad (clases normales o de educación especial) como es habitual en los estudios de danza. También encuentro llamativo que

---

<sup>1</sup> La Universidad Nacional de las Artes (UNA) además de ofrecer clases regulares para las diferentes carreras que abarca, brinda cursos de extensión abiertos a todo público. Esta universidad fue creada por el Congreso Nacional en 2014, su antecedente inmediato es el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) que se fundó a fines de 1996 y reunió a un conjunto de instituciones terciarias y superiores de arte.

<sup>2</sup> Irene es hija de Sergio Aschero, quien fuera el único hijo de María Fux, concebido con el escritor y miembro del grupo Orión, Juan Aschero. Toda la familia avocará su formación y profesión al arte: Sergio como Doctor en Musicología, creador del método de Numerofonía (sistema de escritura musical basada en el color, los números y las figuras), guitarrista y compositor de música para teatro y cine. Irene como cantante y profesora de canto de numerosos artistas. En el subcapítulo "Irene: la continuidad del cambio" ahondo en su figura, en tanto ocupa un rol clave en el Estudio.

durante las clases todas las personas en el Estudio danzan, tanto el alumnado como el personal.<sup>3</sup> Me inquieta saber si siempre fue así, de dónde nace la dinámica de ese espacio y cómo surgió dicha inventiva, teniendo en cuenta que María Fux tuvo una formación tradicional, en primera instancia con Ekatherina Galanta<sup>4</sup> y posteriormente con Martha Graham<sup>5</sup>, en danza clásica y moderna. Aunque Fux esté influenciada por ellas, sus maestras nunca habían propuesto encuentros con esas características.

¿Cómo funciona esa *mezcla*? En principio, el método María Fux se basa en la improvisación: entorno, personas, sonidos, silencios y objetos escénicos entran en juego en una red de posibilidades, gestos no pre-escritos, texturas yuxtapuestas. Lo que genera movimiento, cambio, es siempre un contraste, motivo por lo cual la mezcla no es contingente, sino necesaria para la composición escénica. La alteridad no es exógena, se incorpora. La escena se vuelve fundamental: téngase en cuenta que su danza no nace en un Estudio, impartición de clases mediante, sino en el escenario. Antes que docente, Fux es bailarina. Tal como expongo en los próximos capítulos de esta tesis, ella encuentra el método en sus espectáculos. La decisión de compartirlo con otras personas es más bien una consecuencia, una iniciativa que se desprende de esas vivencias escénicas.

---

<sup>3</sup> A lo largo de este escrito intento escribir con un lenguaje lo más inclusivo posible: eligiendo las palabras y el armado de oraciones de modo tal que logre evitar la generización (o, al menos, no enfatizar el "masculino genérico"). Utilizo esta redacción teniendo en cuenta a mis interlocutores y al público que pueda interesarse en las cuestiones aquí desarrolladas. Por lo tanto, no uso la "x" o la "e", dado que su pronunciación mediante lectores de pantalla o audio descripción no es del todo amigable para quienes sólo puedan acceder en dicho formato. Considero necesario -más allá de esta tesis- seguir investigando esta dimensión, ya que la decisión tomada no termina de resolver el asunto respecto a cómo nombrar y comunicarse inclusivamente, por ello lo expongo a modo de área de vacancia.

<sup>4</sup> Ekatherina Galanta (Hungría, 1890 – Buenos Aires, 1980) fue bailarina, coreógrafa y actriz. Miembro del Ballet Ruso, en donde trabajó junto a figuras como Vaslav Nijinsky, Adolph Bolm, Flore Revalles, Lydia Lopokova, Olga Spesívtseva y Valentina Kashuba, con quienes hizo gira por distintas partes del mundo. Si bien su formación fue en danza clásica, se destacó por ser una de las pioneras en darle carácter expresivo a su danza. En 1992 se mudó a Buenos Aires (Argentina) donde fundó su propio estudio de danza, en el cual dio clases hasta sus últimos días. Estudio al que María Fux asistía, con una beca que consistía en limpiar los baños a cambio de tomar las clases.

<sup>5</sup> Martha Graham (Pittsburgh, 1894 - Nueva York, 1991) fue bailarina y coreógrafa. En 1936 marcó el comienzo de una nueva era en la danza: con su obra "Steps in the Street" trajo al escenario cuestiones sociales, tales como el desplome de Wall Street, la Gran Depresión y la Segunda Guerra Mundial. En 1948, el Centro Martha Graham de Danza Contemporánea fue establecido. Una de sus estudiantes era la heredera Bethsabée de Rothschild de la cual se hizo amiga cercana, y cuando Rothschild se mudó a Israel y estableció la Compañía de Danza Batsheva en 1965, Graham se convirtió en la primera directora, preparó a la primera generación de bailarines y coreografió trabajos exclusivos para el grupo israelí. Su última presentación de danza llegó a finales de los años 1960, y posteriormente se enfocó en la coreografía. Aunque existen pocos registros audiovisuales de su danza, su lenguaje de movimiento marcó el devenir de un estilo que puede reconocerse corporalmente.

Que su método se ancle en la improvisación (siempre efímera, instantánea) no quita que tenga una historia –su historia–, la cual da cuenta de *una* manera de trazar líneas en cuerpos y textos, de hacerlas proliferar. Por ello, para comprender su método y la continuidad del mismo (que trasciende su muerte física) no sólo importa la práctica, también resulta imprescindible estudiar su procedencia. La única técnica en su método es la improvisación. Esta afirmación nos acerca a un reconocimiento decisivo: “improvisar” no implica relatividad, libertad absoluta o arbitrariedad. Hay toda una serie de circunstancias históricas y geográficas que funcionan como determinaciones (qué y quiénes componen la escena, dónde se sitúa el escenario –que no necesariamente es un teatro–, qué sonidos, qué silencios, quiénes –en caso de haber espectadores– observan). La habilidad de improvisar radica en el entrenamiento para atender y decidir, considerando todas las variables, cuál es el movimiento preciso. Improvisar no es representar, imitar o significar algo. Es despliegue de lo que no se sabe, de lo que no tiene (demasiadas) mediaciones intelectuales; es la investigación de un tiempo-espacio que dura: entrar en un estado de exploración de sensaciones como dispositivo de conocimiento.

En Latinoamérica actualmente existe toda una corriente de prácticas denominadas con las siglas DMT (Danza Movimiento Terapia) que tienen la intención de fusionar herramientas de la danza con aquellas propias de la psicología.<sup>6</sup> En estas disciplinas lo simbólico y el significado/significante tienen un rol central. A fin de evitar confusiones, es importante distinguir que la danzaterapia de María Fux no tiene parentesco alguno con dichas corrientes. ¿Qué implica, entonces, “danzaterapia”, particularmente en sus prácticas? ¿Cómo nace su método? Encuentro una primera aproximación en la conversación que Fux tuviera con Betina Bensignor en 2004, cuando afirmara que:

Luego de muchos años de trabajar integrando gente sorda, personas con síndrome de Down y otras problemáticas, Lía Lerner, una amiga psicóloga muy reconocida en la actualidad, hizo una observación de mis clases de adultos que duró algo más de un año. Sé, a través de esa experiencia, que se puede teorizar por medio del movimiento y comprender más a fondo a una persona porque, por grandes que sean las resistencias psicológicas durante una psicoterapia, el cuerpo no miente. En realidad, fue ella quien afirmó que el trabajo que yo venía realizando era terapéutico. De esa manera casual -digo casual por no haber sido impuesta o buscada, no por arbitraria- surge el nombre de danzaterapia. (Fux, 2004: 13)

---

<sup>6</sup> Cf. Reca, Maralia. *Qué es danza/movimiento terapia* (2005). Buenos Aires: Lumen.

Si bien el término “danzaterapia” surge en Estados Unidos, llega a Argentina por primera vez en 1974 con María Fux, a partir de una investigación que realiza junto a un equipo interdisciplinario compuesto por la profesora Lía Lerner<sup>7</sup>, licenciada en Filosofía y experta en problemas de aprendizaje y comunicación de grupos psicopedagógicos, y el Dr. Gregorio Baremlitt, médico psiquiatra, fundador de los primeros espacios de Esquizoanálisis en Latinoamérica<sup>8</sup> (su estudio interdisciplinar busca hipótesis teóricas subyacentes a las prácticas en el Estudio María Fux, en las que advierten cambios psicoterapéuticos a través del movimiento). Aunque de esa investigación Lerner y Baremlitt deducen que lo que Fux hace es danzaterapia, ella no es determinante en la definición. Si bien en gran parte de sus textos opta por emplear ese término, en varias entrevistas prefiere hablar de *Danza Creativa* o solamente *Danza*. Actualmente se la denomina, según el espacio y la población, de una manera u otra. Los esfuerzos de Fux por no fijar su método a áreas específicas como la psicología o la psiquiatría (que es lo que sugeriría el término “terapia”) se sostienen en el rechazo a conceder que una investigación pueda definir su lenguaje de movimiento.

Siempre supe que el cuerpo tiene respuestas que se pueden analizar sin palabras. Se puede explorar la psiquis a través del movimiento y la expresión del cuerpo, que tienen un lenguaje propio (...). No me canso de remarcar que no soy psicóloga, no hago interpretaciones ni doy recetas. Soy un artista que, a través de un trabajo creativo, ha encontrado un método que logra cambios en la gente, mediante el movimiento. Lo único que hago es estimular las potencialidades que todos tienen.

---

<sup>7</sup> Lía Lerner (Buenos Aires, 1924 - Buenos Aires, 2014). Licenciada en Filosofía y Pedagogía (Universidad Nacional de Tucumán). Además de su labor académica, trabajó como panelista en el programa de televisión “20 mujeres”, fue conductora de “Hacia la comprensión” en Radio Municipal, y fue columnista en un ciclo de Fernando Bravo en Radio del Plata y en otro con González Oro.

<sup>8</sup> Gregorio Baremlitt (Santiago del Estero, 1954 - Belo Horizonte, 2021). Estudió Medicina en la Universidad de Buenos Aires y se especializó en psiquiatría. También estudió en la Asociación Psicoanalítica Argentina e hizo su análisis didáctico con Emilio Rodríguez y se formó en grupos con Enrique Pichon-Rivière. Fue miembro de Plataforma, el grupo que se constituyó en 1969 a partir de cuestionar la posición ideológica en las instituciones psicoanalíticas. Desde esta perspectiva presentó en la APA su trabajo “Psicoanálisis, Ideología y Política”, donde criticaba el elitismo de la formación psicoanalítica oficial. Los reclamos de los grupos de psicoanalistas nucleados en Plataforma y Documento no fueron tomados por la institución y sus miembros renunciaron en noviembre de 1971. Desde 1973 ha estudiado la obra de Deleuze-Guattari, profundizándola desde sus trabajos. Tras el golpe cívico-militar de 1976, se exilió en Brasil, en donde fue miembro fundador del Instituto Brasileño de Psicoanálisis, Grupos e Instituciones (IBRAPSI). En 1991 fue parte del “Primer Encuentro el Espacio Institucional”. En 1995 fundó el Instituto Félix Guattari de Belo Horizonte. Algunos de sus libros más reconocidos son *La interpretación de los sueños. Una técnica olvidada* (1976) y *Psicoanálisis y Esquizoanálisis* (2004).

Yo nunca hablo de curar, sino de cambiar. Aunque es preciso aclarar que el solo movimiento no hace que uno cambie, así como no todas las personas están necesariamente predispuestas a un cambio en su cuerpo, en su sentir, en su vida. Tiene que ver también con el tiempo oportuno. (Fux, 2004: 13)

Para Fux la danzaterapia, en tanto danza improvisada, puede ser tiempo oportuno, entre-tiempo para rediseñar. Posibilidad de cambio, movimiento in-actual. Oportunidad no de franquear límites, sino de habitarlos de maneras diferentes y advertir así su opacidad, reconocimiento de que la corporalidad no se reduce ni limita a lo orgánico: la piel es frontera permeable, contorno difuso. No se sabe lo que un cuerpo puede, en tanto entramado reticular, nodo que coliga dimensiones físicas, químicas, psíquicas, sociales, políticas, económicas. No se sabe dónde empieza, dónde termina. La experiencia no es respuesta definitiva, ni receta, sino profundización de la pregunta. Investigar (en) movimientos puede precipitar devenires no cristalizables. Esa es, precisamente, la intuición que brinda el método María Fux: la búsqueda como camino en el que no hay adónde llegar. Lo que importa es el tránsito. No hay intérpretes ni directores. La convencionalidad de estos roles se desvanece en la simultaneidad: danzando-componiendo la escena, las fronteras se desdibujan.<sup>9</sup> El escenario es colectivo, nunca individual, espacio-tiempo para la proyección de direcciones polifónicas. Al no haber una voz dominante que se apropie del devenir escénico, tampoco hay coreografía: todo es clima, atmósfera. La danza no se enraíza en el tiempo, sino en el suelo, en territorios que se (des)hacen de ritmos terráneos. Como dice Anabel Caeiro (quien fuera su alumna y asistente) se trata de hacer composiciones escenográficas.<sup>10</sup> En *Qué es la danzaterapia, preguntas que tienen respuesta*, Bensignor pregunta a María Fux:

Bensignor: ¿Existen momentos de estancamiento en el alumno?

---

<sup>9</sup> En la mayoría de las prácticas en danza académica se suele distinguir el hecho de componer respecto al danzar o interpretar, siendo la composición materia de quien dirige o compone una escena (habitualmente por fuera de la misma) a diferencia de quien está investigando movimientos, o bien, interpretando una pieza ya elaborada y dirigida por alguien. Así, estos roles se distinguen, cumplen distintas funciones. También podemos encontrar, en algunas piezas de danza-teatro, directores que danzan y bailarines que componen la obra (teniendo muy en claro cómo y cuándo ocupan cada rol). No obstante, en ciertas técnicas de improvisación (como, por ejemplo, la del Método María Fux) dicha frontera se desdibuja completamente, y resulta imposible adjudicar un rol “puro” a quien está siendo movido por la danza. Para profundizar en esta cuestión, sugiero consultar el artículo “Danzar me ofrece la experiencia de la resta” (2021) de Josefina Zuain, que se encuentra dentro del libro *Improvisación en danza. Traducciones y distorsiones* (2022).

<sup>10</sup> Profundizo en torno a la expresión “composición escenográfica” -elaborada por Anabel Caeiro- en el subcapítulo “Anabel: como hacer cuerpos con danzaterapia” del cuarto capítulo.

Fux: Sí, existen y se ven claramente en la repetición o el estereotipo. Naturalmente, como en todo proceso evolutivo o de aprendizaje, existen etapas en las que se progresa y otras en las que no.

Bensignor: ¿Cómo se sale? ¿Cómo se superan los propios límites?

Fux: ¿Cuál es mi postura en este caso? Los acepto, lo tomo como lo que es: algo pasajero. Simplemente lo acepto hasta que pase, sin apuros, respetando el tiempo del otro, el de cada uno. Siempre pienso que yo soy el otro, no que estoy enseñando; entonces entrego lo que tengo, hasta que la situación se modifica y, naturalmente, deja su enseñanza. Estos momentos de estancamiento habitualmente están muy relacionados con la dificultad de verse en el espejo interior. Yo trabajo fundamentalmente con el cuerpo de adentro, que no miente, no “se pinta” o arregla con posturas o adornos. En cambio, el espejo exterior, ese con el que nos conectamos a diario tan fácilmente nos refleja solo parte de la gran totalidad que es nuestro cuerpo, devolviéndonos una imagen variable y, tal vez, algo “preparada”. En el trabajo apunto mucho la mirada a ese espejo del interior. Cuando un estímulo logra sacar al alumno del espejo externo y encontrar una motivación que lo ayude a crecer, entonces cambia la propia imagen de un modo que abarca mucho más que la mirada. (Fux, 2004: 17)

Podría decirse que mi llegada al (campo de) Estudio duró alrededor de una década, en la cual, a lo largo de los últimos tres años, completo la formación en danzaterapia,<sup>11</sup> recorrido que hoy integro en una tesis de Maestría en Sociología y Análisis Cultural de la EIDAES (Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad de San Martín). Estas líneas, aunque redactadas en primera persona, no buscan ser autoetnográficas, sino *corpográficas*, metodología ya explorada por diversas investigadoras, entre las que destaco a Silvia Citro<sup>12</sup> y Luisina Castelli<sup>13</sup>. En su reciente tesis de Doctorado en Antropología (también presentada en EIDAES, en 2022) titulada *Corpografías rengas. Movimiento y alteridad corporal en el Río de la Plata*, Castelli estudia la relación discapacidad-normalidad a través de la experiencia de danza de participantes “convencionales” y “con discapacidad” en espacios que emplean “métodos

---

<sup>11</sup> Formación certificada oficialmente por el Estudio María Fux y dirigida por Anabel Caeiro.

<sup>12</sup> Silvia Citro es, actualmente, una de las principales referentes en el campo de la antropología y de los estudios etnográficos en Argentina. Para una ampliación de esta referencia, sugiero consultar su libro *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica* (2009), en el que utiliza y fundamenta la *corpografía* como categoría legítima de análisis.

<sup>13</sup> Luisina Castelli es Licenciada en Ciencias Antropológicas y Magíster en Ciencias Humanas (FHCE, UDELAR), Doctora en Antropología Social (EIDAES, UNSAM), investigadora del Centro de Estudios Interdisciplinarios Latinoamericanos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UDELAR) e integrante del Sistema Nacional de Investigadores (SNI, ANII). Algunos de sus libros en coautoría son *Mujeres de la Cultura. Escritoras, artesanas, del teatro, de la música, del cine y la televisión* (2012) y *Juventud y desigualdades en América Latina y el Caribe* (2017). También ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas.

inclusivos”, del escenario rioplatense entre el 2019 y el 2021. Allí condensa y actualiza el sentido de dicha expresión:

“Corpografía” entrelaza corporalidad, escritura y creación de “mapas” significantes y permite poner énfasis en las espacialidades y temporalidades de las existencias y los modos de expresarlas. Constituye una herramienta heurística pues enfoca la relación que se produce entre la corporalidad y la elaboración que los sujetos hacen de su historia personal y social a través de la narrativa oral, gestos, expresión de emociones y movimientos. Así, entonces, por corpografía refiero a la forma en que los sujetos se elaboran a sí mismos ante otros mediante su movimiento y expresión corporal, así como a través de la palabra, marcando procesos, acontecimientos o circunstancias que incidieron en sus corporalidades y rasgos de sus cuerpos que consideran relevantes en sus trayectorias. Esta elaboración involucra las prácticas, micropolíticas y sensibilidades que surgen en la danza. (Castelli, 2022: 16)

En similar sintonía, en este escrito investigo la corpografía del Estudio María Fux, particularmente desde una pregunta basal: ¿qué sucede cuando en un escenario se encuentran sujetos con distintas posibilidades corporales? Si bien existen sedes en Italia y en Brasil, focalizo mi atención en la de Argentina, situada en Capital Federal, que al mismo tiempo que alberga a su alumnado directo (quienes se han formado con Fux) y a nuevas generaciones, es la casa donde ella vivió hasta sus últimos días, ahora habitada por su única nieta, Irene Aschero. La hipótesis que hila el presente trabajo consiste en identificar cómo el Estudio María Fux vehiculiza una desautomatización de la percepción y una escucha háptica capaz de deshacer ciertas representaciones simbólicas y esquemas corporales, motivo relevante no sólo para los estudios en danza, sino también para las ciencias sociales, en especial dentro del campo de los estudios del cuerpo y de los estudios en discapacidad. Esta tesis se sustenta en la corpografía que mapea dicho espacio a partir de los textos autobiográficos publicados por María Fux, los archivos audiovisuales de sus clases y espectáculos, los testimonios verbales y gestuales de su alumnado, de docentes del Estudio y de personal del área de salud (adquiridos a través de entrevistas), y la investigación participante realizada entre el año 2021 y 2024 que me involucra en clases, seminarios y eventos desarrollados en dicho espacio.

No se encontrará, a lo largo de este trabajo, ninguna intención de definición unívoca de “cuerpo”, ya que dicho referente está en permanente disputa y evocación a partir de vivencias singulares: en todo caso, intento señalar la imposibilidad de fijar un significante, imagen o esquema del cuerpo. Adoptar una definición, más que esclarecer, reduce la comprensión de la multiplicidad y heterogeneidad emergente, y por este motivo

“cuerpo” permanecerá como una expresión abierta (aunque no vacía ni metafórica) que moviliza preguntas y exploraciones situadas. En las líneas aquí presentes, la corpografía documenta dicha exploración con el afán de no objetivar el material investigado, es decir, sin volver al “cuerpo” un objeto de estudio.

Por último, cabe señalar que utilizo la expresión “persona discapacitada por el medio”. Tal como despliego y profundizo en el primer capítulo, los cambios geopolíticos entre 1960 y 1980 en Occidente y en las sociedades occidentalizadas posibilitaron que ciertos sujetos políticos, históricamente considerados como “subalternos”, tomen la palabra y se re-apropien de ciertas categorías: el sentido de “discapacidad” es subvertido por quienes han sido asignados como tales. También el binomio discapacidad-normalidad fue comprendido como una matriz de inteligibilidad, clasificación y segregación en base a atributos físicos y/o mentales. Esta concepción generó cambios significativos en los estudios en discapacidad, entre los cuales se destaca el denominado “modelo social de la discapacidad”. En sintonía con estos reconocimientos, el presente trabajo se aferra a una concepción decisiva: si existen cuerpos discapacitados es porque hay un entorno (medio ambiente) que discapacita; cuerpos que no responden a la velocidad exigida por las dinámicas de un contexto, y no se “ajustan” a los cánones impuestos por los valores establecidos. Es importante advertir que el sustantivo “discapacidad”, y asimismo su versión adjetivada, la expresión “persona discapacitada”, resultan reduccionistas porque no tienen en cuenta el carácter relacional y móvil de esa condición. Al ser el medio ambiente el que discapacita, impera ampliar la expresión, a fin de añadirle a sus ya mencionados sentidos (como adjetivo o sustantivo), la potencia del verbo, a saber: por contexto, un cuerpo es discapacitado (verbo) *por*. Esta expansión semántica permite evidenciar una situación estructural determinada: la (dis)capacidad no es algo que existe a priori o “por naturaleza”, sino que es producida por un entramado arquitectónico, jurídico, político, económico y social.

## Una muerte que (im)pulsa vidas

Si bien una metodología corpográfica es *per se* rizomática, ya que permite presentar el mapa<sup>14</sup> sin necesidad de ceñirse a un ordenamiento tradicional o cronológico de los acontecimientos, en este particular caso voy a empezar por lo que usualmente podría entenderse como un final: la muerte. ¿Por qué partir de allí al investigar *una* vida? ¿Es la muerte condición vital? En tal caso, ¿lo sería como límite o posibilidad? ¿Qué entendemos por “finitud”? En medio de estas inquietudes, un convencimiento: *esta* muerte, la muerte de María Fux, no podría sino implicar un re-inicio. Una convergencia de caminos y nuevas trayectorias, tanto del Estudio como de mi investigación.

31 de Julio del 2023. Mientras escribo sobre la vida de María Fux, nos avisan que fallece. *Murió María*, y dicen desde el Estudio que fue una partida tranquila, que estaba durmiendo en su cama, en su casa, y simplemente no despertó más. Dueña de su vida, y ahora también de su muerte. Llamadas telefónicas, mensajes de texto, sí, *se nos fue* María, y enseguida la tristeza que se agolpa, trepa y empieza a darse cuerpo, pero no llega sola: trae, un poco precipitadamente, nostalgia adosada, esa rareza que los griegos supieron identificar como el sufrimiento (*algos*) por lo que no regresa (*nostos*). En su inmediatez, un sentimiento no se deja comprender, necesita tiempo. Entonces sucede, y la amargura inicial poco a poco da lugar a un reconocimiento pletórico: una vida así se celebra. Una vida así no necesita regresar, porque *no puede* irse. Desde el Estudio también nos dicen que no padeció ninguna enfermedad particular que la llevara a ese final, que se produjo un paro cardiorrespiratorio dado el desgaste de un cuerpo que vivió 101 años. Cuenta Anabel Caeiro:

---

<sup>14</sup> Entiendo por “mapa” aquello que Deleuze-Guattari despliegan especialmente en la meseta titulada “rizoma” dentro del libro *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980). Allí señalan que el pensamiento que no calca, que no imita, sino que cartografía rutas desconocidas, es un pensamiento nómada que captura actos y enunciados, pero también cuerpos, acciones y pasiones, en una combinatoria reticular que configura una lógica en conexión con un afuera que descentra. Un mapa permanece siempre abierto, compuesto de líneas segmentarias (estratificadas, territorializadas, organizadas) pero también de líneas de fuga (desterritorialización). El pensamiento entendido como *praxis*, y no como mera teoría, concibe al eslabón semiótico como un tubérculo que aglutina actos muy diversos: no hay lengua en sí ni universalidad del lenguaje, tan solo un cúmulo de dialectos, argots y materiales sensibles, y por ello es rizomático. Mientras que los sistemas de pensamiento arborescentes son jerárquicos -implicando así un centro de significancia-, el rizoma, en tanto experimentación, mapea. A fin de ampliar esta noción, sugiero la lectura completa de dicha meseta.

“me llamaron apenas falleció. Eran más o menos las dos de la tarde. Irene [Aschero] comentó que la notaba muy cansada. No sé si había logrado almorzar. Antes de acostarse María dijo "me vino a buscar mi mamá", se durmió normalmente y no despertó. Ella tenía un vínculo muy profundo con su madre: gracias a ella pudo reconocer los límites suyos y los de otros. Siempre planteó -incluso en sus libros- que la rigidez de la rodilla de su madre y su cojera no impidió que pudiera producir tantas comidas ricas, cantarle, hacerle los vestuarios para sus primeras danzas. El vínculo con ella era muy profundo.” (Entrevista personal, 1 de marzo de 2024)

Pandemia de COVID mediante,<sup>15</sup> en los últimos años estuvo acompañada y cuidada por su nieta Irene Aschero, y por quienes actualmente coordinan y dictan las clases en su espacio: Anabel Caeiro, Natalia Iglesias, Sara Grisolia y Sonia López. Así hasta ese invierno.

Seis meses atrás, el último cumpleaños de María. La Compañía *EnCuerpo*, dirigida por Anabel Caeiro y producida por Lester López Izquierdo, había planificado un espectáculo de celebración, en el que se danzarían reversiones de piezas icónicas de distintos períodos de la vida de Fux, entre las que se encontraban *La última hoja* (1942) y *Gillespiana* (1961). Cabe destacar que ni el Estudio ni la Compañía recibieron ni reciben ningún tipo de subsidio o beca para costear eventos. Todos los espectáculos son autofinanciados por las propias integrantes, que, a su vez, son docentes y estudiantes del espacio. El proyecto fue presentado en el concurso de *Ciudanza*, Festival de la Ciudad de Buenos Aires, que ofrecía como premio la posibilidad de exponer la performance en un espacio emblemático de la Ciudad, al aire libre, junto a la correspondiente difusión del evento.

Luego de varios ensayos de la Compañía, la resolución de *Ciudanza* fue que dicha propuesta no ganase ninguno de los puestos del concurso, a pesar de la trayectoria de María Fux (que, dicho sea de paso, es ciudadana ilustre de la Ciudad desde el 2002, reconocimiento otorgado por la Legislatura porteña), de su Estudio y de la Compañía. Dada esta situación, la celebración de sus 101 años no se realiza como se esperaba. No es

---

<sup>15</sup> En 2019, a partir de que la OMS (Organización Mundial de la Salud) declarara la pandemia mundial por el brote de Coronavirus, el entonces presidente del territorio llamado Argentina, Alberto Fernández, decretó una etapa de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO), que luego dio paso al Distanciamiento Social Preventivo y Obligatorio (DISPO). Aunque las medidas fueron adaptándose (volviéndose más rígidas o más flexibles) conforme a la situación epidemiológica, la restricción del contacto físico con otras personas se mantuvo inamovible. A lo largo de todos esos períodos, Irene Aschero se avocó al cuidado pleno de su abuela.

la primera vez que, ante solicitudes de apoyo de la Ciudad o del Gobierno de la Nación, la respuesta es nula.

Domingo 6 de agosto. Son las 11.30hs. El Estudio organiza una religación en la pérgola del Rosedal de Palermo para celebrar la vida de María, lugar en el que bailara en reiteradas ocasiones y en distintos contextos de la historia argentina, y por ello especialmente significativo. El encuentro es autoconvocado y difundido por las mismas personas que asisten, o hayan asistido alguna vez, a su Estudio: lo que en principio se difunde como un mensaje en redes sociales, rápidamente es levantado por varios medios de comunicación, tales como La Nación, Página 12, France 24, Diario Norte, Arepa Volátil, Diario Libre, Los Andes, Punto Seguido, Diario Las Américas, Diario El Salvador, Ámbito, Ok diario, El Destape, El Espectador, Prensa La Costa, Semanario de Junín, La Gaceta, Infobae, la revista Balletin Dance, el portal de TN, por mencionar sólo algunos de ellos, lo cual genera una repercusión todavía mayor.

Acudo al encuentro. Apenas bajo del subte advierto que el Rosedal es enorme. Intentando localizar el punto de reunión reconozco a un pequeño grupo de personas que hablan, un poco entre lágrimas, pero sonrientes, sobre lo mucho que les cambió la vida María Fux. Las sigo. Al llegar encuentro una gran cantidad de gente ya congregada, danzando en honor a María. Me uno a esa danza colectiva que conecta cuerpos conocidos y desconocidos, personas de distintas generaciones, géneros y funcionalidades. Algunas –como yo– llegaron en transporte público, otras en bicicleta, moto o auto. Escucho a las que vinieron desde lejos, y que tuvieron que tomarse micros o aviones. María dejó huellas en múltiples territorios. ¿Por qué moviliza tanto *esta* muerte? ¿Cómo se entretrejen estas existencias? ¿Qué vehiculiza la danzaterapia? Hay un legado que hila esta red vital: danza no es virtuosismo ni entretenimiento, danza es comunicación. Se bailan diferentes canciones, en su gran mayoría piezas interpretadas por Mercedes Sosa. Pero también se danza *el* silencio (que, tal como despliego en el tercer capítulo, no es lo mismo que *en* silencio). Sobre el final, danzamos el canto en vivo de su nieta Irene Aschero. Entre las personas presentes, reconozco:

- Personal y alumnado del Estudio María Fux, asistentes a sus clases en algún momento de su vida, ya sea en el Estudio de Capital Federal o en los seminarios que dio en diferentes provincias de Argentina y otras partes del mundo. También hay un caudal importante del alumnado que asiste actualmente al Estudio, y que

toma clases regulares dictadas por sus discípulas, pero que nunca tomaron clases con Fux.

- Danzaterapeutas y alumnado de otros espacios en donde se aplica el Método María Fux, no sólo Estudios de danza, sino también residencias de adultos mayores, hospitales psiquiátricos, escuelas de nivel primario y secundario, universidades, entre otros ámbitos institucionales y otros no institucionalizados que funcionan de forma amateur.
- Curiosos que se acercan desconociendo el contexto particular. Un grupo de gente bailando en torno a un atril con la foto de una señora (María Fux) llama la atención de quienes se encuentran paseando por el parque o están tomando algo en los bares de la zona. Hay quienes incluso se unen a la liturgia, y danzan desconociendo el motivo de fondo. También, aunque en menor medida, pasan algunos que se burlan de lo que está sucediendo. ¿Qué les incita ese comportamiento? ¿Será el hecho de reconocer corporeidades que socialmente no suelen ser legibles como “cuerpos danzantes”? ¿Se ríen de una danza que no tiene formas pre-establecidas, que no se parece a nada que hayan visto antes? Al no interactuar directamente con ellos, no llevo estas inquietudes más allá de su estado de pregunta.
- Periodistas y comunicadores que registran audiovisualmente el acontecimiento, realizan entrevistas e invitan a dar testimonio. De ese registro se desprenden diferentes notas y materiales posteriormente publicados, fundamentales para dar cuenta de esa particular percepción que se da “desde afuera” en relación a la muerte de María Fux, del imaginario que los medios de comunicación construyen en torno a su danza terapia.

Entre las muchas producciones periodísticas realizadas en torno al evento, me interesa compartir el siguiente fragmento del artículo que escribiera Luisa Estrada, publicado en el diario La Nación ese mismo día: “Un domingo primaveral de agosto en el Rosedal decenas de mujeres de todas las edades levantan los brazos al cielo y cantan: “Dale alegría, alegría a mi corazón...”. *Runners* y ciclistas interrumpen su entrenamiento y las miran. ¿Por qué están tan contentas? Se abrazan, lloran, se ríen y sobre todo bailan.”

<sup>16</sup> La referencia “decenas de mujeres” expone un sesgo descriptivo precario y reduccionista. Si bien es cierto que la mayor parte de las corporeidades presentes son socialmente legibles como “mujeres”, también hay varones cisgénero, infancias, y disidencias que no se reconocen como femeneidades en sentido normativo (expresiones que fugan de lo que Monique Wittig denominara “la heterosexualidad como régimen político”<sup>17</sup>). El artículo asume que la danzaterapia es una práctica propia y exclusivamente de mujeres. La identificación no es arbitraria, sino producto de una genealogía histórica que ha consolidado dicha asociación. En referencia a ello, el cuarto capítulo de esta tesis está destinado a pensar los simbolismos de género en torno a la danza académica y a la danzaterapia de María Fux.

Sobre el final, el artículo también relata que “el velorio de María Fux es una fiesta. «Ella siempre amó la vida», dice emocionada su nieta Irene Aschero, que heredó la dirección general del estudio. «La mejor manera de despedirla es danzando; sin discurso ni funeral»”. Pero lo que sucede en el Rosedal es una conmemoración, no un velorio. Aunque no hay duda de que las notas periodísticas son parte del archivo histórico de María Fux, es importante tener en cuenta que su historia es reciente, y por lo tanto todavía hay mucha información que la palabra y la imagen no han cristalizado. No se trata de una formación histórica ya sedimentada. Hay datos que se mantienen latentes y vivos en la memoria corporal de quienes están directamente involucrados. Por eso, además de recurrir a la palabra ya escrita (en artículos y libros), esta tesis indaga en la oralidad que, en sintonía con la improvisación en danza, pese a no dejarse cristalizar, resuena en los cuerpos que la vivencian.

Tal como expongo en el segundo capítulo –y en línea con la propuesta foucaultiana–, abordar el archivo, en tanto *audio-videncia*, es fundamental, no solo porque el contenido lo sea, sino porque además permite detectar lo que no está explícitamente: las condiciones de posibilidad que hacen que determinados acontecimientos sean audibles y visibles de una manera particular. Dada la falta de coincidencia entre el registro verbal y el visual, expongo aquí algunas fotografías tomadas por Lester López Izquierdo, en torno a lo acontecido en el Rosedal de Palermo.

---

<sup>16</sup> Estrada, L. (2023, 6 de agosto) María Fux, inmortal: decenas de mujeres despidieron a una maestra de la danza bailando en el Rosedal. *Diario La Nación*.

<sup>17</sup> Cf. Wittig, Monique [1992] (2016). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Buenos Aires: Egales.



Imágenes 1, 2, 3 y 4: religación en la pérgola del Rosedal de Palermo organizada por el Estudio para celebrar la vida de María, el día posterior a su muerte. Fuente: fotografías de Lester López Izquierdo, 6/8/2023.

Es importante distinguir la representación simbólica que se ha forjado en torno a la danzaterapia y a los cuerpos que participan de ella, respecto a lo que efectivamente sucede en las prácticas. La nota periodística citada, como así también las fotografías que aquí comparto, son solo una pequeña parte de ese registro que produce, como efecto, imaginarios. En los siguientes capítulos ahondo en diferentes materiales sensibles que componen una memoria colectiva que, muchas veces, fuga de lo que socialmente se entiende por “danza” y “bailarines”.

Todo lo que se genera en torno a la muerte de María Fux –interpretaciones, lecturas, vivencias de las corporalidades que danzan conmemorándola– expone y permite comprender su vida, que no se reduce a datos meramente personales, sino que también envuelve a la historia de la danza y a la historia de la discapacidad en Argentina. Su vida y su Estudio remiten a una constelación conceptual y experiencial que repercute en el tejido social, aún tras su muerte. Por ello los alcances de su método exceden el registro de la danza como disciplina autónoma, y así como durante su vida fue convocada por diferentes áreas del conocimiento (en congresos de arquitectura, filosofía, psicopedagogía, psicología, ciencias de la educación), en la actualidad es referente en

diversas líneas de investigación que van al encuentro de abordajes interdisciplinarios, reconociendo en las prácticas de movimiento una dimensión clave para la comprensión acerca de *cómo* (des)hacemos cuerpos cognoscentes y con qué cuerpos nos situamos.

## **El recorrido de la tesis**

Investigar implica mapear rutas desconocidas. No se trata de calcar un formato, sino de crearlo en el recorrido mismo, en el *viaje*. Funciona en tanto la praxis vital se conecta con el marco teórico, nunca a la inversa. Los datos se desprenden de la experiencia, de la materia, y por ello se trata de ir al encuentro de lo que no se sabe (en similar sintonía con la investigación de movimiento en prácticas de danza). La hoja nunca en blanco: quizás sea éste precisamente el principal desafío. Encontrar novedad en la repetición, trazar líneas que fuguen de la segmentaridad y del dominocentrismo que sesga a las ciencias sociales.<sup>18</sup>

Lo cierto es que, en un principio, esboqué un programa, una estructura que volviera asible el material sensible. No obstante, cada vez que me encontré en el campo, esa estructura se desdibujó y se bifurcó en múltiples senderos. Las situaciones –desde una investigación participante– me movieron a pensar *entre* cuerpos, *con* ellos (en lugar de *a* ellos). Dado el descentramiento que precipita la reticularidad (el *estar-entre*), lo que aquí propongo es un mapa cuyas fronteras no son límite, sino apertura. El ordenamiento final de este texto es una propuesta de lectura de la tesis, y no coincide con una secuencia cronológica o espacial.

En el primer capítulo, titulado “Sociología *entre* cuerpos”, abordo cómo las representaciones del cuerpo y el modelo de la discapacidad han ido mutando a lo largo del tiempo y de las situaciones geopolíticas. Despliego en qué medida el encuadre histórico de Occidente ha sido biomédico, perspectiva que consideró a la discapacidad

---

<sup>18</sup> Utilizo el término “dominocentrismo” en el mismo sentido empleado en el capítulo “Dominocentrismo y dominomorfismo” de *Lo culto y lo popular, miserabilismo y populismo en sociología y en literatura* (1989), donde Grignon y Passeron ponen en evidencia el hecho de que, muchas veces, quienes investigan se identifican con la dominación: ¿Que exista hegemonía implica que el análisis de lo social se haga exclusivamente desde el registro en que ésta se produce? Grignon y Passeron señalan que el sesgo cognitivo -que también tienen quienes investigan- porta cierta peligrosidad en tanto podría no dar lugar a la alteridad, y reducirse a reproducir saberes (con)sagrados, ya legitimados, identificándose así con la dominación.

como una problemática individual, patologizando así a los cuerpos que no se ajustaban al esquema corporal de la anatomía clásica. Expongo por qué el esquema corporal anatómico resulta reduccionista y ofrece una representación uniforme, cuyo efecto de frontera no solo deja por fuera múltiples expresiones corporales, también diagrama una percepción respecto a aquello que excluye, interpretándolo desde la carencia. Podemos reconocer esta concepción particularmente manifiesta en sus representaciones discursivas, en referencias tales como “minusválido” o “deficiente”, términos que encontramos asentados en los registros orales y escritos de ámbitos clínicos y académicos, que además de fijar una identidad social “subalterna”, producen, en la misma operación, un estigma respecto a quienes poseen determinadas características físicas o mentales. Sin embargo, como efecto del cambio global en las décadas de los 60’ y 70’, el eje de la discapacidad, convencionalmente localizado en el registro de la biomedicina tradicional, ha ido migrando hacia un enfoque psicosocial, desde el cual es posible advertir la existencia de entornos que discapacitan (y no necesariamente cuerpos discapacitados), contextos que resultan notablemente hostiles para quienes no se ajustan a las exigencias y a las velocidades requeridas por el modo de producción imperante. Es el medio quien produce la disfuncionalidad de una existencia. La teoría del modelo social de la discapacidad, junto al concepto “diversidad funcional”, surgen como alternativa al término “discapacidad”, y dan cuenta de un reconocimiento fundamental: es la estructura del entorno la que se vuelve más o menos accesible para las múltiples corporeidades, todas ellas diversas funcionalmente. Si bien abundan lecturas que entienden a este cambio de paradigma como una re-formulación meramente discursiva, recupero la discusión a fin de advertir las dimensiones que componen el complejo entramado de las representaciones simbólicas sobre la corporeidad y sobre los cuerpos discapacitados *por* el medio. Además de recurrir a fuentes teóricas, en este capítulo analizo el discurso que aparece en una entrevista realizada a Juana, médica terapeuta intensiva, que da cuenta del funcionamiento cotidiano de ciertos hospitales en Ciudad de Buenos Aires, y de la diferenciada valoración de los cuerpos en función de su diagnóstico. ¿Qué efectos materiales producen las representaciones discursivas sobre el cuerpo? ¿Qué vínculos existen entre dichas representaciones y la categoría “discapacidad”? ¿En qué sentido la capacidad/discapacidad física pueden entenderse como un nodo de relaciones? Dado que en esta tesis el discurso biomédico es un intertexto relevante, mi objetivo es rastrear la

tradición conceptual que ha construido a los términos “cuerpo” y “discapacidad” en tanto objeto de estudio, y señalar en qué sentido ambas expresiones se yuxtaponen.

En el segundo capítulo, “Religación y accesibilidad”, vuelvo a recuperar, fijando especialmente la atención en Occidente durante el pasaje del feudalismo al capitalismo, cómo los saberes del cuerpo comenzaron a ser legislados y regulados por el discurso anatómico, base de todas las biomedicinas que luego se institucionalizaron: lo político se (in)corpora a través de hábitos productivos y sanitarios promovidos por las instituciones modernas, especialmente aquellas cuyo objeto de estudio es el cuerpo. Teniendo en cuenta que en el primer capítulo ya despliego el rol de las biomedicinas anclado a la entrevista de Juana –desde la cual analizo su discurso a fin de identificar las marcas enunciativas que dan cuenta de la construcción simbólica del cuerpo–, en esta ocasión reviso los clásicos dualismos que entienden al cuerpo desde los pares opositivos forma/materia, activo/pasivo, productivo/improductivo, capacitado/discapacitado, desde *Saberes gestuales: estéticas y políticas de un cuerpo danzante* (2017) de Marie Bardet.

A partir de teorías de análisis del discurso, prolongo el abordaje y lo conecto a un sujeto de enunciación “subalterno”, en tanto quien se expresa no detenta un saber autorizado sobre el cuerpo, sino que es una paciente. Me refiero al testimonio de una informante diagnosticada por el dispositivo biomédico como “discapacitada motriz” (diplejía). Este relato surge de una entrevista a Magalí, una mujer cisgénero de 31 años que vive en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, a quien una parálisis cerebral de nacimiento le produjo una alteración en su motricidad. Su discurso es pertinente en tanto expone no sólo la falta de accesibilidad de la ciudad, sino también un criterio de inteligibilidad social que sesga la percepción propia y ajena. Este caso es parte de un conjunto mayor de registros y *audio-videncias* que permiten mostrar cómo la percepción corporal está sesgada por el discurso biomédico y sus parámetros normalizadores. ¿Por qué, en la Ciudad de Buenos Aires algunas expresiones corporales son más visibles que otras? ¿Qué relación existe entre la (im)productividad y los cuerpos que circulan? ¿Qué implica ser discapacitada motriz en esta situación? ¿Qué lugar ocupan estos cuerpos en el espacio público-político? ¿Puede, la danza, des-automatizar dicha percepción? ¿En qué sentido el Estudio María Fux funciona, dentro de la ciudad,

como una *heterotopía*?<sup>19</sup> Tras problematizar la situación, avizoro respuestas sobre el final del capítulo, en donde se describe específicamente la clase de los jueves por la tarde en el Estudio María Fux, a la cual asisten corporalidades heterogéneas (algunas con características similares a las de Magalí) que se encuentran en una lógica de desplazamiento, vinculación y reconocimiento muy distinta a las establecidas en otros ámbitos de la ciudad.

En el tercer capítulo, “Estudio María Fux: un cuerpo-colectivo”, me adentro en la dinámica del Estudio, tanto de sus clases como del funcionamiento administrativo. El hilo conductor del espacio es el método María Fux. Por ello, abordo algunos de sus elementos constitutivos: el rol del sonido y del silencio. Elementos que me llevan a investigar su genealogía histórica: ¿cómo llega María a considerarlos y a teorizar sobre ellos? ¿En qué sentido su teorización se desprende de las prácticas de sus alumnas? ¿Por qué el método nace en el teatro y en las clases? Por un lado, ella estudia el silencio en tanto fenómeno autónomo, que no es idéntico a la suspensión del lenguaje audible o del sonido, ni simplemente una condición negativa o vacío, sino más bien un todo independiente que subsiste a través de sí mismo, creativo y formativo del ser humano. Antes de la palabra audible, e incluso antes del sonido, ya existe un plano de inmanencia desde donde se compone un entramado de sensaciones. Fux advierte, a partir de sus prácticas de movimiento con personas sordas e hipoacúsicas, el valor del silencio en la comunicación y en la composición de una escena. Descubre la necesidad de presentificar al silencio, darle espacio, para que los signos del cuerpo circulen y expresen un saber no decodificable en términos auditivos. Fux se refiere al silencio como una presencia, no como la mera ausencia de sonido. Cuando no existe apoyo sonoro en el movimiento, las personas “pueden viajar muy adentro del cuerpo para escucharlo con otros oídos.” (Fux, 2007: 32). Esto permite conectar el silencio con la categoría de *ritmo*. Desde el silencio es posible ir al encuentro del ritmo interno (propioceptivo), y amplificar, posteriormente, también el registro del ritmo externo (extroceptivo). Para Fux, recuperar el sentido del movimiento a través de ritmos audibles e inaudibles permite ampliar nuestra percepción.

---

<sup>19</sup> Siguiendo a Foucault, quien presentó la noción de heterotopías en su conferencia *Des espaces autres* en 1967, en la que propuso que, a diferencia de las utopías, que son lugares ideales y no reales, las heterotopías son lugares concretos que existen y que reflejan o invierten los lugares comunes de la sociedad (por ejemplo, los cementerios, las cárceles, los jardines, los hospitales, los barcos). Una heterotopología es, precisamente, la manera de estudiar heterotopías.

En este capítulo rastreo el valor del silencio y del sonido en la composición de escenarios vitales, específicamente a partir de ciertas prácticas corporales registradas.

Por otra parte, identifico, con el cambio de la dirección del Estudio, un antes y un después en la configuración de su funcionamiento: una herencia, una nueva generación, un nuevo diseño. ¿En qué sentido para entender el método es necesario explorar la red que lo urde? ¿Qué genealogías lo atraviesan? ¿Cómo se integra su cuerpo-colectivo actualmente? En ese mismo capítulo investigo cómo, tras la gestión de Irene Aschero (en tanto directora general) y Anabel Caeiro (directora de la formación) podemos advertir ciertos conflictos de poder intrafamiliares y relativos al vínculo entre *maestra/discípulas*, que llevan a re-formular la dinámica del espacio y a desmitificar imaginarios en torno a la figura de María.

En el último capítulo, “Sexo-género en torno a la danzaterapia”, estudio una dimensión fundamental en la producción de cuerpos: el sexo-género. El objetivo de este capítulo es rastrear los límites materiales y discursivos del sexo, así como también advertir en qué sentido se imbrica la generización de los cuerpos en la danzaterapia. A tal fin, indago prácticas de movimiento que se realizan en el Estudio María Fux y la agencia que allí se teje: ¿qué se entiende por “sexo” y por “género”? ¿Cómo, estas expresiones, están directamente relacionadas con la sexualidad? ¿En qué sentido la valencia diferencial de los sexos es producto de una relación? ¿La heterosexualidad es un régimen político? ¿Qué discursos, heredados y legitimados en las sociedades occidentalizadas, se filtran en prácticas de danza? ¿Cómo se diagraman las relaciones dentro del Estudio? ¿Qué roles se establecen a partir de dichas relaciones? ¿El género es un factor relevante en la dinámica, configura jerarquías? Para abordar estas preguntas, identifico y recupero algunos debates teóricos gestados entre ciencias sociales y teorías feministas. Analizo el lugar que ocupa actualmente la danza en el campo del arte y cómo se intercepta con cuestiones de género a través de roles asociados a bailarines en danza moderna y contemporánea. Indago, a través de ciertos materiales testimoniales de María Fux, aportes teóricos y prácticos a fin de reconocer posibles recodificaciones de la valencia diferencial de los sexos en el contexto en el cual ella se inscribe, así como también otros modos de relacionarse que su danzaterapia produce.

Además del análisis de archivo de Fux, expongo una entrevista que le realicé en el 2022 a Anabel Caeiro, discípula y posteriormente docente del Estudio María Fux. Caeiro se formó durante 30 años en continuidad en el Estudio, hasta que en 1998 Fux la

designó como asistente personal de sus clases y asistente de dirección de sus espectáculos; que haya compartido gran parte de su trayectoria artística y de su vida junto a María Fux hace de su testimonio un registro por demás significativo, que permite, en especial, conocer los modos en que se despliega actualmente la danzaterapia en el Estudio.

Hacia el final del escrito encontrarán una conclusión, en la cual reúno y sintetizo los principales hallazgos de la tesis, encuentro conexiones entre dichas pistas e identifico las posibles líneas de investigación que a su vez se abren a partir de las áreas de vacancia que quedan por estudiar.



## .1.

### SOCIOLOGÍA *ENTRE* CUERPOS

Las representaciones del cuerpo y el modelo de la discapacidad han ido mutando a lo largo del tiempo y de las situaciones geopolíticas. La consideración que Occidente ha promovido en torno a la discapacidad se sustenta en un encuadre biomédico<sup>20</sup>, que advierte en ella una problemática individual. Esta particular enmarcación patologiza a los cuerpos que no se ajustan al esquema corporal de la anatomía clásica. El estereotipo del esquema corporal anatómico resulta reduccionista en tanto ofrece una representación uniforme: instauro un efecto de frontera que no solo deja por fuera múltiples expresiones corporales, sino que también diagrama una percepción respecto a aquello que excluye, que es interpretado desde la carencia. Esta concepción se manifiesta de manera evidente en sus representaciones discursivas, en referencias tales como *minusválido*, *deficiente*, *fallado*, *anormal* o *defectuoso*, términos que encontramos asentados en los registros orales y escritos de ámbitos académicos,<sup>21</sup> y que, además de instituir una identidad social “subalterna”, generan, en la misma operación, un estigma hacia quienes poseen determinadas características físicas o mentales.

No obstante, entre 1960 y 1970, como efecto del cambio global en Occidente y las sociedades occidentalizadas,<sup>22</sup> se producen algunos movimientos fundamentales: el

---

<sup>20</sup> La concepción moderna del cuerpo nació a mediados del siglo XVI, con la ruptura de ciertos valores medievales y las primeras disecciones anatómicas que redujeron al cuerpo a objeto de estudio. También fueron fundamentales las filosofías mecanicistas de Hobbes y Descartes, que representaron al cuerpo como un conjunto de órganos semejantes a engranajes, funcionales como una máquina. Tradición que, a su vez, sistematizó teóricamente una visión dicotómica y opositiva respecto a la razón (sujeto) y el cuerpo (objeto). Este encuadre epistemológico propició una representación universal anatómica del cuerpo, en la cual éste es asumido como conjunto de órganos con relaciones de ensamble mereológico. Para una ampliación de esto, sugiero consultar el capítulo “El Gran Calibán: la lucha contra el cuerpo rebelde” dentro del libro *Calibán y la Bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (2015) de Silvia Federici.

<sup>21</sup> Desde el primer manual de anatomía, *De humani corporis fabrica* (Sobre la estructura del cuerpo humano) escrito por Andreas Vesalio en 1543, en adelante, aparecen distintos discursos que definen desde la carencia a todo cuerpo que no se corresponda con la representación del esquema corporal anatómico. A fin de ahondar en esta cuestión, sugiero la lectura del capítulo “El concepto de esquema corporal y sus ambigüedades” en *El cuerpo* (1980), de Michel Bernard.

<sup>22</sup> Escenario global en el que comienzan a surgir ciertos movimientos como el hippismo y el feminismo de la segunda ola que, entre otras cosas, ponen en cuestión la supuesta “naturaleza femenina” y su confinamiento al ámbito doméstico. Acontece la aprobación y la comercialización de la píldora anticonceptiva (1960), y se desencadena la *revolución sexual*, a partir de la cual la sexualidad deja de asociarse a la mera reproducción y comienza a ser considerada como parte de la dimensión del placer. También componen la escena acontecimientos revolucionarios como la primavera de Praga, el Mayo

eje de la discapacidad deja de estar localizado en la biomedicina tradicional, se desplaza hacia un enfoque psicosocial, desde donde es posible advertir que existen entornos que discapacitan (y no necesariamente cuerpos discapacitados *per se*), contextos que resultan desfavorables para quienes no se ajustan a las expectativas del modo de producción dominante, y que así provocan la disfuncionalidad o inviabilidad de una existencia. Tanto el modelo social de la discapacidad<sup>23</sup> como el concepto “diversidad funcional”, surgen en tanto alternativa al término “discapacidad”<sup>24</sup> para dar cuenta de una multiplicidad de corporeidades. Si bien abundan lecturas que entienden a este cambio de paradigma como una re-formulación simplemente discursiva, considero relevante recuperar dicha discusión a fin de advertir las dimensiones que componen el complejo entramado de las representaciones simbólicas sobre los cuerpos con discapacidad. ¿Qué efectos materiales producen las representaciones discursivas sobre el cuerpo? ¿Es posible hacer cuerpos con palabras?<sup>25</sup> ¿Qué vínculos existen entre dichas representaciones y la categoría “discapacidad”? ¿En qué sentido la capacidad/discapacidad física pueden entenderse como un nodo de relaciones?

Tal como he mencionado, mi objetivo en este capítulo es rastrear la tradición conceptual que ha construido a los términos “cuerpo” y “discapacidad” en objeto de estudio<sup>26</sup> para las ciencias sociales, y desde esa dilucidación poner de manifiesto en qué

---

Francés (1968), la matanza de Tlatelolco en México (1968) y el Cordobazo en Argentina (1969), entre otros eventos que dan cuenta de cambios socioculturales significativos.

<sup>23</sup> Este modelo propone que son las barreras y los mecanismos de segregación sociales los que producen la discapacidad. Más allá de las variaciones físicas, intelectuales o psicológicas de cada individuo, es la sociedad la que convierte dicha multiplicidad en una patología excluyente o disfuncional. Los orígenes de este concepto datan de la década de 1960 y el movimiento por los derechos de las personas con discapacidad, aunque el término aparece en Reino Unido en los años 1980.

<sup>24</sup> Considérese que el término “diversidad funcional” empieza a emplearse más allá de la denominación oficial a nivel internacional, que sigue siendo “personas con discapacidad”, recogido por la Organización Mundial de la Salud (OMS), para quien: “La discapacidad es un problema de la persona directamente causado por una enfermedad, trauma o condición de salud, que requiere cuidados médicos prestados en forma individual por profesionales. El tratamiento de la discapacidad está destinado a obtener la cura o una mejor adaptación de la persona o un cambio de su conducta.” (Clasificación Internacional del Funcionamiento de la Discapacidad y de la Salud, 2001).

<sup>25</sup> Como intertexto a esta pregunta, sugiero consultar *Cómo hacer cosas con palabras* (edición póstuma 1962) de J. Austin, y explorar su teoría de la performatividad del habla. Desde allí explica por qué todo acto de habla es performativo, consideración fundamental para advertir cómo la trama de significados sobre el cuerpo produce efectos de frontera que delimitan no sólo la comprensión de aquello denominado “cuerpo”, sino también su proxémica.

<sup>26</sup> Tal como señalé en la introducción, cabe tener en cuenta que el término “cuerpo” en tanto objeto de estudio, es en sí mismo problemático y ambiguo. Referir al “cuerpo” o a los “cuerpos” como si fuera el material sensible a abordar, podría implicar volverlo(s) un objeto con contornos definidos y, por ende, retornar a una referencia dualista y reduccionista (tal como, por ejemplo, sucede en el contrapunto sujeto/objeto o forma/materia). No teniendo resuelto cómo nombrar, pero sí advirtiendo que eso que

medida ambos términos se yuxtaponen y cuáles son las metodologías que se han utilizado en dicho proceso. Para ello me centraré en dos textos clásicos que aúnan, precisamente, este recorrido: *Estigma. La identidad deteriorada* (2006), de Erving Goffman, y *La sociología del cuerpo* (2011), de David Le Breton. El primero, publicado en 1963, releva prácticas occidentales de categorización que se desprenden de concepciones socialmente construidas, en las que ciertos atributos son percibidos como discapacitantes o anormales (en oposición a los atributos percibidos como corrientes o naturales): señales de quienes portan la marca diferenciadora del estigma. El segundo texto, publicado por primera vez en 1992, despliega el recorrido histórico del campo de estudio y las principales tradiciones dentro de la sociología del cuerpo, a fin de realizar un inventario y comprender las lógicas sociales y culturales que modulan los movimientos humanos. Ambos trabajos, necesarios en tanto herramientas de sistematización y convergencia de investigaciones en el campo de la sociología del cuerpo, han producido grandes aportes y perspectivas en vigencia. También tendré en cuenta algunas obras de diversos referentes latinoamericanos, tales como Gregorio Baremlitt, Patricia Stokoe, María Eugenia Cadús, Silvia Citro, Luisina Castelli, Cristina Turdo, Josefina Zuain y María Paz Garaloces, que funcionan como intertexto de esta tesis.

## **1. 1. El corpus teórico y sus tradiciones**

Como he mencionado, existe un inmenso campo de investigación en torno a las prácticas corporales y a las representaciones simbólicas inherentes a ella. La dimensión social del cuerpo ha sido objeto de estudio de diferentes disciplinas, tales como la filosofía, la historia, la psicología, la psiquiatría, la antropología, y la sociología, entre otras. Disciplinas que, pese a compartir objetos de estudio y encontrarse en permanente diálogo, difieren en su abordaje, es decir, en su metodología y ontosemántica<sup>27</sup>. Dentro

---

llamamos “cuerpo” es un nodo de múltiples y complejas relaciones, creo importante exponer esta incomodidad para señalar el área de vacancia.

<sup>27</sup> En tanto el lenguaje es un intento de comunicar una realidad paradójica, abstraer mediante palabras implica alejarse de esa realidad para poder pensarla. La semántica que utilizamos para interpretar la realidad determina el modo en que accedemos a ella: una ontología, en tanto que siempre que hay palabra también hay un pensamiento acerca de lo que se nombra. Llamamos “ontosemántica” al cruce entre lenguaje y pensamiento.

de ese amplio abanico de encuadres, considero que la sociología ha aportado muchos datos significativos, no solamente porque vuelve un poco más legible dicho campo de investigación, sino también porque señala sus propias áreas de vacancia, que dan lugar a múltiples posibilidades de investigación: la enorme tarea que queda por hacer. A fin de registrar el estado del arte, a continuación expongo las principales tradiciones en ciencias sociales que anteceden a mi escritura.

Resulta ineludible el libro *Estigma. La identidad deteriorada* (2006), donde el sociólogo y psicólogo social Erving Goffman explica cómo las sociedades, al instituir medios que categorizan a los cuerpos desde el binomio normal/anormal, establecen una *identidad social* determinada que produce efectos de frontera, incluyendo lo normal y excluyendo o desacreditando lo que es percibido como anormal; a esta última situación la denomina *estigma*. El autor revisa algunos trabajos sobre estigmas a fin de advertir su utilidad para la sociología, y refiere a diferentes casos concretos: no sólo tiene en cuenta el discurso de las personas con discapacidades físicas o mentales, sino que también se interesa por la palabra de quienes, por motivos sociales o económicos (como, por ejemplo, haber estado preso, desempleado, pertenecer a una clase social “subalterna”) portan un estigma. Esto amplía su espectro, ya que puede ser fácilmente reconocible (visible, como, por ejemplo, en el caso de una discapacidad motriz) o difuso (invisible, como se daría en una situación eventual de desempleo).

Habiendo definido cuáles son los diferentes tipos de estigmas en las sociedades occidentales modernas y contemporáneas, Goffman realiza un recorrido genealógico remontándose al mundo griego antiguo, período en el que se creara el término *estigma* para referirse a determinados signos corporales con los cuales se exponía algo malo o poco habitual. Posteriormente advierte cómo el cristianismo agrega al término dos significados metafóricos: el primero en alusión a signos corporales de la gracia divina, que tomaban formas de brotes eruptivos en la piel; el segundo, a los signos corporales de perturbación física. Por último, señala que en la actualidad la palabra es utilizada con un sentido similar, aunque con ella se designe primordialmente al mal en sí mismo y no a sus manifestaciones físicas.

Daré el nombre de normales a todos aquellos que no se apartan negativamente de las expectativas particulares que están en discusión. Son bien conocidas las actitudes que nosotros, los normales, adoptamos hacia una persona que posee un estigma, y las medidas que tomamos respecto de ella, ya que son precisamente estas respuestas las que la benevolente acción social intenta suavizar y mejorar. Creemos,

por definición, que la persona que tiene un estigma no es totalmente humana. Valiéndonos de este supuesto practicamos diversos tipos de discriminación, mediante la cual reducimos en la práctica, aunque a menudo sin pensarlo, sus posibilidades. (Goffman, 2006: 17)

Dicha teoría sobre el estigma diagrama diferentes representaciones del “individuo peligroso” o “extraño” para una sociedad, las cuales son objeto de análisis de la literatura sobre la psicología social, en la que podemos encontrar abordajes sociológicos como el de E. Lemert y psicológicos como los de K. Lewin, F. Heider, T. Dembo, R. Baifcer y B. Wrigbt, producciones decisivas y de gran influencia en el trabajo de Goffman, quien recurre a ellas como marco teórico de referencia a lo largo de su obra.

Por otra parte, y en similar sintonía, David Le Breton recorre de manera esquemática, a lo largo del capítulo 1 de *La sociología del cuerpo* (2011), las etapas más relevantes en las que las ciencias sociales se dedicaron al problema del cuerpo. Tiene en cuenta principalmente a J. M. Berthelt, quien en su análisis (a su vez atravesado por lecturas como la de Villarmé, Buret, Engels y Marx) infiere de la situación social de los actores una condición física de la que no pueden escapar: el ser humano resulta una emanación de un medio social y cultural. También recupera el estudio de Durkheim, cuyo encuadre, diferente al modelo biologicista, se centra en el hecho social, y considera que la dimensión corporal del ser humano se origina en la organicidad marcada por las condiciones de vida.

Otra tradición relevante es la del psicoanálisis freudiano, que considera al cuerpo como un lenguaje que habla de manera equívoca sobre las relaciones individuales y sociales. Desde esta perspectiva, el cuerpo es maleable, e involucra el juego del inconsciente en la carne. Freud provocó una ruptura epistemológica que sustrajo la corporeidad del lenguaje del positivismo del siglo XIX, y con ello permitió pensar al cuerpo como materia moldeada tanto por relaciones sociales como por la inflexión de la historia personal del sujeto, manifiesta, esta última, desde el inconsciente (en registros no tangibles, como el del mundo onírico) y en signos físicos (registro material, como, por ejemplo, reacciones alérgicas, brotes eruptivos, complicaciones gastrointestinales, etc.). El psicoanálisis freudiano es relevante en esta tesis en tanto retomo autores argentinos que se han formado teórica y prácticamente desde este enfoque, pero que al mismo tiempo logran discutirlo y re-formularlo (como es el caso de Gregorio Baremlitt).

Cabe considerar, a su vez, los estudios que Robert Hertz realiza sobre la cuestión de la preeminencia de la mano derecha (1909), donde discute el punto de vista anatómico que vincula la preponderancia de la mano derecha en el desarrollo del hemisferio cerebral izquierdo que inerva fisiológicamente los músculos del lado opuesto. Hertz observó que lo fisiológico es secundario frente a lo cultural y a las representaciones simbólicas que se han construido sobre la derecha/izquierda, dilucidación que invita a afirmar que la simbología social excede cualquier determinismo biológico.

Por otra parte, Marcel Mauss proporcionó contribuciones claves en *La expresión obligatoria de los sentimientos* (1921), *El efecto físico de la idea de muerte* (1926) y *Las técnicas del cuerpo* (1936), textos que generaron una apertura en la indagación sobre los hábitos incorporados que modulan cuerpos. También es importante destacar, unos años después, la publicación de *Gestos, raza y cultura* (1941) de David Efron, que marca un momento cumbre en las investigaciones sobre los movimientos del cuerpo durante las interacciones, en contrapunto con ciertas teorías nazis que encerraban a los comportamientos humanos en un supuesto determinismo biológico, a partir del cual se establece una diferencia entre “raza pura” y “raza impura”. Paralelamente, podemos encontrar aportes etnológicos que describen los usos del cuerpo en distintas sociedades, tales como los de M. Leenhardt, F. Boas, B. Malinowski, G. Roheim, E. Sapir, E. De Martino, R. Bastide, F. Huxley, M. Mead, G. Bateson, C. Lévi-Strauss. Todos ellos relevantes en tanto personajes conceptuales que inauguraron enfoques cruciales y que forman parte de nuestra tradición académica.<sup>28</sup>

En esta tesis también serán relevantes algunos filósofos postestructuralistas como Michel Foucault, Gilles Deleuze y Félix Guattari. En el caso de Deleuze y Guattari, además de sus escritos individuales (especialmente en Deleuze, de corte más bien monográficos sobre filósofos como David Hume, Gottfried Wilhelm Leibniz, Baruch Spinoza, Immanuel Kant, Friedrich Nietzsche), también funcionan, agenciamiento mediante, como *máquina-de-guerra*<sup>29</sup>, sus escritos a dúo. En el proyecto *Capitalismo y esquizofrenia*, compuesto por los libros *El anti-Edipo* (1972) y *Mil Mesetas* (1980),

---

<sup>28</sup> Cf. Le Breton, David. [1992] (2011). *Sociología del cuerpo*. Capítulo 1. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

<sup>29</sup> En el vocabulario de Deleuze-Guattari, un libro *máquina-de-guerra* es aquel que combate al pensamiento sedentario, con-sagrado por las instituciones. En contrapunto con lo que ellos denominan libro *aparato-de-Estado*, una *máquina-de-guerra* no despliega doctrinas, no intenta mostrar una imagen del mundo ni tiene una organización arborescente (lógica clásica), sino que incita a un pensamiento crítico no sólo de los contenidos cristalizados, sino también de las formas de escritura y articulación de la lengua.

elaboran una crítica a la noción tradicional de cuerpo, y –retomando la expresión que Antonin Artaud utilizara en la emisión radiofónica *Para acabar con el juicio de dios* (1947)– invitan a “hacerse un cuerpo sin órganos”, gesto que no implica un rechazo a los órganos, sino a la organización que se ha hecho del cuerpo (esquema corporal). A su vez, tanto la obra de Foucault como la de Deleuze-Guattari, han sido por demás influyentes en Baremlitt, referente relevante en tanto –como menciono en la introducción– promotor del término “danzaterapia” para referir a las prácticas que sucedían en el Estudio María Fux. Baremlitt ha publicado numerosos textos, entre los que destaco *Saber, poder, quehacer y deseo* (1988), libro compuesto por distintas conferencias pronunciadas entre 1982 y 1986, dictadas en diferentes lugares de Argentina y Brasil. Allí vertebra una crítica –que ya venía gestando en publicaciones y clases precedentes– al denominado “Modelo Médico Hegemónico”<sup>30</sup> y a la psicoterapia como institución. Para Baremlitt el modelo médico

se trata tan sólo de un caso particular de la “modelística” como arma teórica y organizativa del imperialismo. Su exportación forzada hacia los países dependientes reproduce en éstos invariablemente una caricatura gravada por los vicios originales, además de otros propios, del “sub-desarrollo”. Acaba generando un engendro que permanece a medio camino y oscilando entre el esquema liberal, aún neocolonial y obsoleto, y el pragmatismo incompetente de un modernismo incompletable. (...) Tanto el aparato médico del Estado como los equipamientos privados se muestran ostensiblemente destinados a la producción de subjetividades sometidas, al registro y al control social, la medicalización de la miseria, de la marginalidad y de la subversión. (Baremlitt, 1988: 71-72)

Asimismo, en el ámbito de los estudios del cuerpo se destaca el trabajo de Judith Butler, quien ya en su obra *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo* (1993) aborda críticamente al referente “cuerpo” y retoma la teoría de la performatividad –que procediera del campo de la lingüística y de la teoría del discurso– para advertir no sólo las áreas de vacancia de las interpretaciones biologicistas y esencialistas, sino también para dar cuenta de cómo, a partir de la reiteración de normativas a lo largo del tiempo, se producen maneras de hacer legible la corporalidad y, particularmente, el género, cuestión que se despliega aquí en el cuarto capítulo. También,

---

<sup>30</sup> Cabe mencionar, como antecedentes relevantes y anteriores a Baremlitt, los aportes teóricos del Lic. Eduardo Menéndez, especialmente su libro *El Modelo Médico y la Salud de los Trabajadores* (1981), y los hallazgos de la Dra. María Isabel Rodríguez, quien en 1982 introdujo al debate social y político en Argentina la expresión “Modelo Médico Hegemónico”: su aporte se orientó a realizar una crítica al enfoque biomédico dominante, a fin de producir cambios en las instituciones públicas de salud.

en el segundo capítulo de esta tesis, destaco el aporte que hace en *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea* (2015), en donde actualiza su trabajo respecto a la performatividad, teniendo en cuenta, además de ciertos movimientos sociales que se desarrollan en Estados Unidos, algunas perspectivas que ofrecen los estudios en discapacidad.

En los capítulos dos y tres considero los aportes de la filósofa y bióloga Donna Haraway, quien en *Manifiesto para Cyborg* (1985) también elabora una crítica a dichas perspectivas biologicistas y esencialistas respecto al referente “cuerpo”. Cabe destacar como sostén fundamental de su abordaje la crítica que lleva adelante en relación a las lógicas binarias occidentales que oponen materia/forma, cuerpo/mente, pasivo/activo, femenino/masculino, y cómo explica que, a partir de la modernidad, eso que llamamos “cuerpo humano” adviene diseño tecnológico. Asimismo, encuentro relevante uno de sus textos más recientes, *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno* (2016), en el que expone los alcances de una devastación ecológica sin precedentes, y en qué medida la extinción de distintas especies, la polución, la escasez de alimentos, el cambio climático, la distribución inequitativa de las riquezas, la crisis habitacional –por mencionar sólo algunas circunstancias específicas– son efecto de las lógicas extractivistas propias del Capitalismo Mundial Integrado y del hiperconsumismo (fenómeno al que denomina “Capitaloceno”). Lógica que desemboca en un riesgo inminente: el daño ya es irreversible. Haraway se pregunta por qué, aun conociendo la situación de la biósfera, se sigue apostando a una lógica mercantilista que transforma toda energía vital en fuerza de trabajo u objeto de consumo. A través de esta inquietud despliega un modo de comprender al cuerpo muy diferente a aquel propio del esquema corporal anatómico, y que consiste en entender al cuerpo de la tierra como un organismo vivo, compuesto por *multiespecies*.

En similar línea de pensamiento se encuentra la filósofa y activista feminista Silvia Federici, de cuya prolífica obra destaco *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (2005), y los artículos publicados en los libros titulados *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas* (2012) e *Ir más allá de la piel. Repensar, rehacer y reivindicar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo* (2020), textos de vital importancia para comprender cómo, en el pasaje del modo de producción feudal al modo de producción capitalista, se ha construido en occidente el *cuerpo-máquina*, creación de la modernidad (anterior a la máquina de vapor) y esquema que se encuentra presente tanto en el primer manual de anatomía *De humani*

*corporis fábrica* (1543) de Andres Vesalio, como en las filosofías mecanicistas de Thomas Hobbes y de René Descartes, y en la noción de cuerpo insurrecto que aparece en el *Malleus Maleficarum* (1486) de Jacob Sprenger y Heinrich Kramer. Federici ofrece herramientas teóricas y metodológicas para abordar, desde el inicio del capitalismo hasta lo que actualmente se denomina capitalismo tardío, la intersección entre clase, racialización, género y funcionalidad.

Asimismo, resuenan a lo largo de esta tesis ciertas puestas escénicas y textos de bailarinas, coreógrafas y pensadoras contemporáneas, especialmente aquellas involucradas con el devenir de la obra de María Fux. *Modos de investigación que crean obras* (2021) de María Paz Garaloces y Josefina Zuain ha sido material de suma importancia a la hora de revisar críticamente el gesto de investigar. De distintas maneras, el recorrido de esta tesis –la trama relacional en la que se inscribe– me condujo a ellas: sea porque quienes habitan el Estudio María Fux también asisten a sus clases, sea porque otras investigadoras citan sus artículos y libros, o porque han formado parte de escenarios en torno a María Fux (por ejemplo *María sobre María* (2016), primer obra escénica dirigida por Lucía Llopis, con la asistencia de dirección de Josefina Zuain y la colaboración artística y teórica de Eugenia Cadús y Ayelén Clavin).<sup>31</sup> Estos materiales funcionan como puntos de apoyo, zonas de contacto que movilizaron esta escritura.

---

<sup>31</sup> En el libro aquí referido encontramos una elaboración práctica-teórica que despliega las principales líneas argumentales de la obra, considerando que ésta “toma como punto de partida la figura histórica de una pionera de la danza argentina a partir de quien nos propusimos generar una construcción escénica que no fuera la narración de una historia o la reconstrucción y reposición de danzas canónicas. Accedimos a María Fux a través del archivo público, notas de medios masivos de comunicación, libros, videos publicados en la web y relatos de sus congéneres y alumnos. No formamos parte de sus discípulos y escuela. Al calor de la información recolectada, fuimos edificando hipótesis que nos permitieron realizar operaciones de acercamiento, con el objetivo de encarnar la historia, crearla y recrearla desde una perspectiva propia. (...) La pieza, entonces, es el resultado escénico de un obrar y danzar los modos de hacer investigación en danza. *María sobre María* es un punto de encuentro entre el pasado y el presente de la danza argentina. Un contacto entre generaciones, una superposición quizás.” (Garaloces y Zuain, 2021: 104)

## 1.2. Cuerpo: ¿objeto de estudio?

*Cuerpo*: sustantivo que remite a un organismo con contornos definidos, que se puede señalar deícticamente en la realidad material.

*Cuerpo humano*: representación relativa a la organización del organismo. Desde la descripción anatómica, el cuerpo humano es un conjunto de órganos (cuyo órgano más externo lo delinea: la piel) con relaciones de ensamble mereológico.<sup>32</sup>

Situación paradójica: el sustantivo “cuerpo”, así como la representación del cuerpo humano, refieren a algo estático; sin embargo, todo lo que está vivo se mueve, incluso cuando ese movimiento sea imperceptible: el corazón late, la sangre fluye, los pulmones se llenan y se vacían de aire con cadencia rítmica. A su vez, dichos términos universales se utilizan para referir a la fisicalidad, sumamente variada e intrínsecamente mutable. Teniendo en cuenta las evidencias empíricas desde la teoría celular en adelante,<sup>33</sup> el cuerpo no se define únicamente por sus órganos internos, como si estos fueran distintas localidades que se conectan. Todo cuerpo es nodo de relaciones, y por lo tanto se compone en interacción con su medio ambiente. Esto expone cómo los márgenes que lo delimitan son difusos. Las expresiones corporales se despliegan en verbos como respirar, exudar, desplazarse, sentir, oler, escuchar, mirar, degustar. ¿Cómo se realizan esos movimientos? Esto depende de diversos factores: convertir al cuerpo en un objeto de estudio resulta una tarea inabordable, a menos que se trate de problematizar dicha categoría ontosemántica, entendiendo que toda representación y práctica corporal es un efecto socialmente construido.

El sociólogo que toma al “cuerpo” como hilo conductor de sus investigaciones no debe olvidar nunca la ambigüedad y la fugacidad de su objeto, su calidad de incitador al cuestionamiento más que de proveedor de certezas. En la sociología, el

---

<sup>32</sup> La biología moderna entiende al cuerpo como un todo organizado en tanto composición de órganos ligados por relaciones de ensamble mereológico y composición funcional regidas por leyes bioquímicas necesarias, y configurado -en términos de interior/exterior- por una capa aparentemente superficial que opera como límite: la epidermis.

<sup>33</sup> Para una ampliación de esta teoría desde el encuadre de las ciencias naturales, sigúen la lectura del manual de M. Angelini, M. Bulwik, L. Lasters Flores, M. Sileo, E. Baumgarthner, R. Crubellati, M. Pouchan, C. Benítez, L. Landau, R. Servant. (1999) *Temas de química general*. (pp. 35-128) Buenos Aires: Eudeba.

significante “cuerpo”, siempre referido al actor para no ceder a un dualismo que invalide el análisis, funciona como un mito. (Le Breton, 2011: 34)

Tras las aclaraciones pertinentes que permiten entender que “cuerpo” es sólo una manera de decir (una representación discursiva que puede anclarse deícticamente pero que no remite necesariamente a algo claro y distinto), veamos cómo es posible construir un objeto de estudio –en sí mismo, parcial y difuso– dentro de las ciencias sociales.

En *Estigma. La identidad deteriorada* (2006), Goffman construye su objeto principalmente a partir del relato de quienes son estigmatizados, es decir, individuos que en intercambios sociales poseen un rasgo que suele imponerse, lo que provoca tanto un rechazo social –en tanto representados como un peligro o un problema–, como la anulación de la importancia de sus restantes atributos. Este autor divide su abordaje en tres tipos de estigmas, a saber: abominaciones del cuerpo, fallas del carácter y condiciones raciales o religiosas. En cualquiera de estos casos, aborda su objeto entendiéndolo como un fenómeno dinámico y multidimensional, un proceso social de producción de roles (normales/estigmatizados), en los cuales cada individuo participa durante distintas fases de su vida. Lo que compone a su objeto de estudio son roles de interacción, no individuos concretos. El efecto simbólico de esos roles es la categoría estigmatizante.

En el estudio sociológico de las personas estigmatizadas, el interés se centra en el tipo de vida colectiva que llevan aquellos que pertenecen a una categoría particular. (...) El término “categoría” es perfectamente abstracto y puede ser aplicado a cualquier conjunto, en este caso a personas que poseen un estigma en particular. Gran parte de los que se incluyen dentro de una determinada categoría de estigma bien pueden referirse a la totalidad de los miembros con el término “grupo” o un equivalente, tal como “nosotros”. (Goffman, 2006: 37-38)

Por otra parte, especialmente en el segundo capítulo de *La sociología del cuerpo* (2011), Le Breton expone las ambigüedades del referente “cuerpo”, ya que no es ni un dato puramente natural (¿no es acaso el concepto de “naturaleza”, ya, una producción sociocultural?), ni una mera construcción social. En todo caso, es la relación entre el paquete genético heredado, la adaptabilidad y el entorno (social, político y económico). Lo que sucede en esa sinergia es un misterio. “El cuerpo” en tanto objeto de estudio se sustrae permanentemente, porque implica una *situación* particular (estar situado en un medio/entorno concreto) que lo compone y lo descompone en tanto nodo reticular. Existen relaciones con la gravedad, el aire, el agua, la tierra, los animales humanos y no

humanos, las plantas, lo inorgánico, por mencionar tan solo algunas referencias. No existen “cuerpos”, sino situaciones de agencia de las cuales se desprenden fenómenos físicos. El objeto de estudio de Le Breton no es dicho referente (aunque aclare que se trata de una manera “didáctica” de decir), y en relación a ello se dedica a investigar prácticas físicas y representaciones discursivas que configuran ciertos imaginarios colectivos respecto al significante “cuerpo”.

¿Acaso el velo no es considerado bajo el velo de sus representaciones? El cuerpo no es una naturaleza. Ni siquiera existe. (...) El cuerpo corre el fuerte riesgo de no ser un universal. Y la sociología no puede tomar así no más un término de la *doxa* para convertirlo en un principio de análisis sin aprehender previamente su genealogía, sin dilucidar los imaginarios sociales que lo nombran y que actúan sobre él. (Le Breton, 2011: 25)

En la construcción del objeto comienza por señalar dos representaciones tradicionales sobre el cuerpo (2011, pp. 26-28), lugares comunes que, históricamente, han universalizado dicha interpretación. Las expone considerando que quien investiga merece tenerlas en cuenta a fin de plantear sus consecuencias y sus trampas:

- 1) *Dar un cuerpo al ser humano*: el análisis anatomofisiológico y el saber biomédico han comprendido al cuerpo desde los pares opositivos sujeto/objeto, forma/materia, razón/cuerpo, activo/pasivo, *res inextensa/res extensa* (según la descripción de Descartes). Desde este encuadre, el cuerpo sería algo que un sujeto racional y activo tiene. Materia inerte, pasiva, direccionada por la razón. En la modernidad, las filosofías mecanicistas de Hobbes y Descartes<sup>34</sup> fueron tributarias a este modelo, al promover teorías cuya idea basal es la semejanza del cuerpo a una máquina, a la que es necesario dominar racionalmente, ya sea mediante la introyección de la disciplina (racionalidad del *ego* en Descartes) o mediante el control y disciplinamiento externo (la administración de la vida y la

---

<sup>34</sup> Para una ampliación de esto, sugiero el abordaje de Silvia Federici en el capítulo “El Gran Calibán. La lucha contra el cuerpo rebelde” dentro de su libro *Calibán y la Bruja* (2015), en donde expresa que “el «teatro» anatómico expone a la vista pública un cuerpo desencantado y profanado, que sólo en principio puede ser concebido como el emplazamiento del alma, y que en cambio es tratado como una realidad separada. A los ojos del anatomista, el cuerpo es una fábrica, tal y como muestra el título fundamental de Andrea Vesalius sobre su trabajo de la «industria de la disección»: *De humani corporis fabrica* (1543). En la filosofía mecanicista se describe al cuerpo por analogía con la máquina, con frecuencia poniendo el énfasis en su inercia. El cuerpo es concebido como materia en bruto, completamente divorciado de cualquier cualidad racional: no sabe, no desea, no siente. El cuerpo es puramente una «colección de miembros» dice Descartes en su *Discurso del método* de 1634 (1973, Vol. I: 152). (...) También para Hobbes, el cuerpo es un conglomerado de movimientos mecánicos que, al carecer de poder autónomo, opera a partir de una causalidad externa, en un juego de atracciones y aversiones donde todo está regulado como en un autómatas (*Leviatán*, Parte I, Capítulo VI).” (pp. 189-190)

muerte en el Estado monárquico hobbesiano). Así, el cuerpo no tendría una lógica propia: es instrumento, herramienta que la razón humana utiliza para sus propios fines.

- 2) A la inversa, *dar carne al ser humano*: algunas tradiciones populares y saberes ancestrales entienden que los elementos de la naturaleza y la energía pueden producir cambios físicos significativos. El cuerpo se asimila a un campo de fuerza en resonancia con los procesos vitales que lo rodean. Le Breton retoma ciertos estudios respecto a las tradiciones de un pequeño pueblo de Bourgogne, que observaron la fisiología simbólica de la mujer y sus relaciones con el entorno. Una característica que destaca es que durante las menstruaciones las mujeres no bajan al sótano donde se guardan las reservas familiares (carnes, saladas, pepinillos, vino) porque, de hacerlo, las arruinarían. Por los mismos motivos, nunca se mata a un cerdo en la granja durante ese período. Desde esta perspectiva no hay distinción entre entorno/cuerpo, así como tampoco entre lo visible/invisible. El cuerpo no sería un mero receptáculo de las directivas de la razón, sino un campo de fuerza colectivo.

Le Breton entiende que la primera tarea de la sociología consiste en distanciarse de la idea discutible de que “el cuerpo” es un atributo de la persona o del sujeto, un “tener” (visión predominante en la tradición occidentalocentrada), a fin de advertir el carácter construido de la “realidad objetiva” del cuerpo y de las significancias que se le adicionan, dado que el significante “cuerpo” es una ficción culturalmente operante. Las representaciones del cuerpo están siempre insertas en cosmovisiones, en tramas de sentido.

### **1.3. El método como camino**

El método da cuenta de un recorrido. Etimológicamente, esta palabra proviene del latín *methodus* y, a su vez, del griego koiné, μέθοδος, que suele interpretarse como “el camino a seguir”. Ese camino puede ser prescriptivo si se lo aplica *a priori* de la experiencia sensible, o bien descriptivo si se hila *a posteriori*, rastreando las huellas que ésta ha dejado. Un método no define, necesariamente, una estructura rígida y cerrada, ya que depende de su aplicación y de los vínculos, matices y variaciones que teje con el material sensible que le da sentido. Funciona en tanto conexión con cierta práctica y con

las poblaciones que involucra. Entender al método desde una perspectiva sociologizante implica no sólo al objeto de estudio, sino también a quien investiga, en tanto existente encarnado. Desde esa yuxtaposición de experiencias y prácticas en el medio, se perfila la investigación, que no responde tanto a un “qué” se conoce, sino a un “cómo”. Esto produce efectos no sólo en un *corpus teórico*, sino también en la materialidad de los cuerpos que la habitan y la hacen legible, permeable al diálogo entre diversas disciplinas y saberes heterodoxos.

Si bien Goffman no explicita cuál es el método que utiliza, no obstante, se puede advertir un modo de investigación y relevamiento de datos cualitativo, ya que lejos de apelar a estadísticas, cifras o datos cuantitativos, recurre a la densidad de los discursos y experiencias de las personas estigmatizadas. Los discursos provienen de referentes muy diversos en lo que respecta a la edad, al género, a la orientación sexual y a los rasgos estigmatizantes. Lo único que tienen en común es que se trata de individuos que en ciertas interacciones sociales son identificados como “subalternos”, es decir, representados simbólicamente como inferiores, imagen que afecta tanto a los denominados “normales” como al individuo estigmatizado, que sabe perfectamente cómo es imaginado a través de la mirada del otro. El método de Goffman consiste, entonces, en rastrear las características (físicas, mentales o culturales) que son socialmente consideradas signos de un estigma y que, por lo tanto, configuran existencias minoritarias (no en relación a cantidades, sino debido a que no responden a una identidad hegemónica y mayoritaria), para luego, a partir de los discursos testimoniales, estudiar analíticamente las distintas dimensiones de las interacciones sociales de esos individuos.

Un objeto como la corporeidad, reacio y comprensible con dificultades, exige un enfoque particular, que sea apto para restituir su complejidad. Si la sociología toma sus recaudos epistemológicos usuales, trazará un camino diagonal a través de los saberes constituidos o a enunciar. El propio investigador es el lugar del cruce. (Le Breton D., 2011: 97)

Como mencioné en apartados anteriores, tanto Goffman como Le Breton abordan objetos que no son *claros y distintos*. Al no tener contornos definidos –dado que son nodos de relaciones– se sustraen permanentemente, son objetos móviles. Este es el desafío de la sociología del cuerpo: no se trata de estudiar “cuerpos”, sino lo que sucede *entre* ellos. Para Le Breton la sociología aplicada al cuerpo traza líneas que atraviesan el continente de las ciencias sociales, cruza otros campos epistemológicos (historia,

etnología, psicología, biología, medicina) frente a los cuales afirma la especificidad de sus métodos. Su análisis no puede desplegarse sin un control de la influencia que recibe de estas disciplinas, porque se correría el riesgo de diluir al objeto de estudio. El cuerpo es interfaz entre lo social y lo individual, la naturaleza y la cultura, lo psicológico y lo simbólico. ¿El enfoque sociológico requiere discernir con precisión la frontera del objeto? Si el objeto es, en sí mismo, difuso, será el método el que establezca el contorno de la materia a abordar. Le Breton trata de realizar un inventario metódico de las representaciones del cuerpo que se utilizan en los diferentes grupos sociales y culturales, para extraer sus significaciones y sus vías de transmisión. También establece comparaciones entre grupos, a fin de encontrar nuevas emergencias de gestos, posturas y prácticas físicas.

Tanto las representaciones del cuerpo como las del estigma se interceptan en los cuerpos discapacitados por el medio, convergencia que, hace menos de un siglo, resultaba todavía más evidente en la expresión “cuerpo discapacitado”, categoría que identifica a la discapacidad como un atributo inherente al cuerpo, y no una situación eventual. Si bien toda materia se encuentra en permanente deterioro dada su condición de finitud, el término “discapacidad”, al definirse por oposición a “capacidad”, implica carencia, falta, incompletud. Es precisamente esa representación la que segrega y establece roles socialmente jerárquicos, sustentados en una diferenciada valoración de las vidas.<sup>35</sup> La representación simbólica de la discapacidad produce efectos sociales, jurídicos y económicos que estructuran existencias, y por ello lo discursivo es por demás relevante, en tanto se materializa en la cotidianeidad de sus referentes. Tal como señala Le Breton (2011) “un sector fundamental de la investigación consiste en la elucidación de las lógicas sociales y culturales que atraviesan el cuerpo, es decir, la parte de la dimensión simbólica.” (p. 99)

Advertir que toda vida encarnada se corroe, y que dicha experiencia es motor de múltiples potencialidades, sólo es posible desde una ontosemántica que dé cuenta de que toda existencia es interdependiente, ya que existimos en cohabitación. Es en el plano de lo vincular –y no de lo individual– que se juega la posibilidad de ampliar la calidad de

---

<sup>35</sup> Considero que los aportes de Judith Butler en el capítulo “Vida precaria y ética de la cohabitación” de su texto *Cuerpos aliados y luchas políticas: hacia una teoría performativa de la asamblea* (2015) resultan fundamentales para comprender cómo opera esa diferenciada valoración.

vida. Las alianzas con sustancias orgánicas e inorgánicas,<sup>36</sup> materiales e inmateriales, vehiculizan el hábitat y las situaciones. La sociología *entre* cuerpos funciona en tanto herramienta metódica de exploración y de conocimiento del hecho de existir encarnadamente, objeto que nunca es ajeno a quien investiga y que, por lo tanto, exige un estudio corpográfico, *en* el campo y *desde* la potencia vital de ese tejido conectivo que nos constituye.

#### **1.4. Juana: cómo hacer *cuerpos* con palabras**

Luego de haber expuesto las tradiciones más relevantes en torno a la sociología del cuerpo, la construcción del “objeto” y la metodología en que esta investigación se inscribe, resulta fundamental presentar uno de los interlocutores con el que pretendemos dialogar: el discurso biomédico. Habiendo desplegado cierto marco teórico, veamos entonces las prácticas concretas en el territorio de la Ciudad de Buenos Aires. A tal fin, y centrándome en la dimensión de análisis del discurso, recurriré a una de las entrevistas realizadas, en la cual el sujeto empírico entrevistado es una médica de terapia intensiva pediátrica que trabaja en los hospitales Garrahan, Duran y Fleni. ¿Por qué la selección de esta entrevista en particular? ¿Resultan, estos datos, una muestra significativa? ¿En qué sentido este análisis aporta a mi estudio?

Tal como ya expuse, mi abordaje metodológico es cualitativo, no cuantitativo. Si bien en campo he conversado con personas que trabajan en diversos sectores del área de salud, la mayoría de las respuestas se repiten, ya que no se circunscriben a “una opinión”, sino que responden a prácticas sujetas a convenciones institucionales. Considero, por lo tanto, que este discurso reúne esos enunciados que se reiteran, y que exponen cómo la biomedicina considera “al cuerpo”. A su vez, es importante que la localización de los hospitales donde trabaja mi entrevistada sea Ciudad de Buenos Aires, espacio que delimita a esta tesis. Si bien algunas teorías biomédicas no están necesariamente ligadas al contexto particular de instituciones, las prácticas sociales y políticas sí remiten a una arquitectura y un marco institucional específico.

---

<sup>36</sup> Para una ampliación en la comprensión de los vínculos existentes con lo inorgánico, sugiero consultar el capítulo “La informática de la dominación” del libro *Manifiesto Ciborg: tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX* (1984) de Donna Haraway.

Conocí a Juana en una clase de Danza Contemporánea, a la cual ella suele asistir después de sus guardias médicas. Allí ambas somos alumnas, y compartimos largas conversaciones luego de las horas de clase. Dado que sus saberes y su experiencia laboral como médica conciernen a mi estudio, le propongo hacer una entrevista. De ese intercambio se desprenden algunos pasajes que iré transcribiendo a continuación a fin de advertir marcas discursivas relevantes para comprender cierta representación dominante sobre el cuerpo, presente en el enfoque biomédico de la informante. Para ello, será decisivo considerar cómo los discursos construyen los objetos de los que hablan,<sup>37</sup> y en qué medida las formaciones discursivas modulan conceptos desde donde el enunciador elabora juicios sobre la realidad. Partiendo de este encuadre, me interesa plantear la siguiente hipótesis interpretativa: en el particular discurso biomédico que analizo, los cuerpos son representados desde la carencia, definidos meramente como sustancia limitante (límites orgánicos), visión ciertamente reduccionista que no considera a los cuerpos desde su potencia.

Asimismo, es relevante destacar, en este abordaje, la elección del género, puesto que existen diversas posibilidades de acceso a los discursos biomédicos y sus representaciones sobre el cuerpo. ¿Por qué una entrevista? ¿Por qué no otro género inherente al sistema de salud, como podría ser, por ejemplo, la *historia clínica*? ¿Qué prácticas inciden en estos géneros?

Los géneros discursivos están asociados a esferas de la praxis social, compuestos por una dimensión temática, un estilo y una estructura. Tal como señala Bajtín, aunque el funcionamiento y la “estabilidad” de los géneros discursivos permite identificar regularidades en el uso del lenguaje, ello no quita que se trate de una estabilidad relativa. Los géneros no son estructuras estáticas y homogéneas, sino formas dinámicas, ligadas a las prácticas que los atraviesan:

El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales o escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana. Estos enunciados reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas no sólo por su contenido (temático) y por su estilo verbal, o sea, por la selección de los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua, sino, ante todo, por su composición y su estructuración. (...) Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora

---

<sup>37</sup> Cf. Foucault, M. (2015). *La arqueología del saber*. Capítulo “Las regularidades discursivas”. Buenos Aires: Siglo XXI.

sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominaremos géneros discursivos. (Bajtín, 2012: 248)

Dentro del sistema de salud, muchos de los discursos quedan asentados necesariamente por escrito, y ello debido a los efectos legales que las palabras legitimadas –por ejemplo, por una médica– producen. Así, una historia clínica describe la particular situación de un/a paciente durante la estadía en una o varias instituciones de salud. La historia clínica es un género discursivo asociado a una práctica específica: dejar inscripto dicho registro institucionalmente. Por ende, lo que allí se dice puede implicar consecuencias legales para el personal de salud. Si bien ese material podría haber sido objeto de análisis, preferí indagar el discurso por otra vía, más informal y anónima. Desde un abordaje arqueológico (en el sentido foucaultiano de la palabra) es imprescindible rastrear lo que no está en el archivo, es decir, las condiciones de enunciación y visibilidad que lo hacen posible, aquello que no se explicita pero que urde la trama argumentativa de lo que figura en los registros escritos de las instituciones.<sup>38</sup> De una entrevista anónima no podría derivarse ninguna consecuencia legal, y es por ello que he optado, al entrevistar a diversos agentes y/o pacientes del sistema de salud –incluyendo la que particularmente aquí analizo, grabada el 10/5/22– resguardar toda identidad tras un pseudónimo.<sup>39</sup> Las entrevistas fueron realizadas de manera oral y grabadas de modo tal que las respuestas se dieran lo más espontáneamente posible. Esto permitió conservar la sonoridad del intercambio (como, por ejemplo, ciertas entonaciones o énfasis).

A partir del aparato conceptual de Benveniste (1991) podemos advertir que la enunciación es el despliegue de la lengua mediante un acto individual de utilización, proceso de apropiación de la lengua por parte de un *yo* locutor que apela a un *tú* alocutario. De esta manera se produce un acto enunciativo situado espacial y temporalmente: el *yo* se instala como eje referencial de las localizaciones espaciales, temporales y personales, remite a quien habla y enuncia su posición. El *aquí* y el *ahora* dan cuenta del lugar y

---

<sup>38</sup> En este mismo sentido y en pos de ampliar la lectura de Foucault, propongo considerar la categoría “audiovidencia” que aparece en el primer tomo del curso de Deleuze sobre Foucault (publicado en Buenos Aires y traducido al español por Editorial Cactus, bajo el título *El saber*), especialmente en la clase de octubre de 1985, titulada “Ver y hablar. Arqueología, archivo y saber”, en la que explica que todo archivo es audio-visual, en tanto agenciamiento entre lo visible y lo enunciable. En toda formación histórica podemos encontrar un archivo sobre aquello que se dice y se ve. El trabajo del arqueólogo del saber consistiría en indagar aquello que no está en el archivo pero que lo diagrama, buscar las condiciones de posibilidad que hacen que algo sea audible o visible en un determinado momento histórico.

<sup>39</sup> Cabe aclarar que acoté el análisis a un fragmento de la entrevista (el audio completo de la entrevista dura en total 17 minutos). El pseudónimo de la entrevistada, en este caso, es “Juana”.

tiempo presente del acto enunciativo. En pos de ampliar la dimensión de este análisis, apelo al aporte que realiza Maingueneau (2003) cuando concibe a la situación en la que ocurre una enunciación (a la que Benveniste habría llamado *acto enunciativo*) como una *situación de comunicación*. Esta situación es empírica, material, histórica, orientada hacia una finalidad, y en ella participan interlocutores que deberían poseer cierto estatuto (por ejemplo, para participar del sistema de salud, la médica debe tener título y matrícula habilitante), lo cual revestiría a los enunciados de un carácter de objetividad (más allá de cómo se construyan los interlocutores en los intercambios comunicativos). Las situaciones comunicativas no están dispuestas azarosamente. No todas las personas se encuentran habilitadas para participar o tomar la palabra en determinadas situaciones. Maingueneau diferencia la *situación de comunicación* respecto de la *situación de la enunciación*, ya que mientras la primera expone dónde se halla situado un discurso “desde el exterior”, la segunda manifiesta la situación de discurso desde lo que el enunciado sostiene (“el interior”). Maingueneau –siguiendo a Ducrot– considera que la situación de enunciación es un sistema en el que se definen discursivamente tres posiciones:

- 1) Enunciador o sujeto de la enunciación
- 2) Enunciatario o co-enunciador
- 3) No persona (quien no está habilitado como enunciador ni enunciatario)

A la luz de estas teorías, intentaré rastrear la construcción discursiva de la *no persona* (que sería, en este caso, “el cuerpo” del que se habla) y del *enunciador*, para advertir las posibles implicancias de una subjetividad discursivamente construida. Me propongo identificar, en el siguiente discurso, marcas que permitan comprobar la hipótesis planteada. El primer fragmento a analizar es la respuesta al siguiente interrogante: “¿qué entendés, en tanto médica, por “cuerpo humano”?”, ante el cual Juana dice:

“el cuerpo es todo lo que lo compone, por lo menos para mí: órganos, estructuras, enlaces, y la forma en que están unidos uno con cada uno. Y si uno mantiene una cosa, eso lleva consecuencias que pueda generar daños en otros lados. Más allá de que se estudia por separado, porque a nosotros cuando nos enseñan medicina nos la enseñan por pedazos y después uno lo que tiene que aprender es a correlacionarlo para saber que el pulmón tiene una función, el corazón tiene otra, pero si al pulmón le pasan ciertas cosas eso le genera algo en forma directamente o inversamente proporcional a lo otro.” (Entrevista personal, 10 de mayo de 2022).

En primer lugar, se pueden advertir algunas marcas del enunciador mediante las deixis personales “para mí”, “a nosotros”, “uno”, lo cual expone la utilización de la primera persona (a veces en singular y a veces en plural mediante un “nosotros” inclusivo), dando cuenta ello de la perspectiva desde la cual describe (la propia posición). Como se observa, en la pregunta ya está contenida la sugerencia de responder personalmente y “en tanto médica”. El uso de la primera persona aparece no solamente en esta respuesta inicial, sino a lo largo de toda la entrevista.

Por otra parte, cuando refiere “al cuerpo” hace uso del tiempo presente (afirma: “es todo lo que lo compone”, “el pulmón tiene una función, el corazón tiene otra”, “si al pulmón le pasan ciertas cosas”). Este recurso da al enunciado un carácter de afirmación, de certeza indubitable. Asimismo, apela a la enumeración de las distintas “partes” que compondrían al cuerpo: todas ellas orgánicas (órganos, estructuras, enlaces, pulmón, corazón). En ningún momento durante la respuesta hace referencia a componentes psíquicos, emocionales, medioambientales, o de cualquier otra índole no propia del esquema corporal anatómico (es decir, el cuerpo como conjunto de órganos con relaciones de ensamble mereológico<sup>40</sup>).

Al preguntarle si existen otros factores (psíquicos, emocionales o sociales) más allá de lo orgánico que incidan en la correlación orgánica que venía describiendo, responde:

“en los adolescentes por ahí sí hay un poco más de ese componente. En los niños es más difícil discernir cuál es la carga emocional... sobre todo aquellos que son asmáticos, que suelen tener algún componente emocional. Pero es más difícil en niños porque, cuando están irritables, generalmente suele consolar la madre, es la que está presente para consolar ese cuerpo en ese estado. Pero en el adolescente sí se ve que si tienen alguna crisis, o tuvieron un examen, o pasó algo grave en la familia, qué se yo... se fue un tío o el fallecimiento de alguien, generalmente suelen desencadenar crisis.” (Entrevista personal, 10 de mayo de 2022).

Si bien el interrogante estaba direccionado hacia una concepción general del “cuerpo” (sin hacer distinciones de “tipos” de cuerpos), la respuesta del enunciador comienza diferenciando entre “los adolescentes” y “los niños”. Nuevamente se impone el

---

<sup>40</sup> Para ahondar en esta definición anatómica del cuerpo, e incluso aventurar una posible lectura crítica, sugiero consultar a Bernard M. (1980). *El cuerpo*. Capítulo “El concepto de esquema corporal y sus ambigüedades”. Buenos Aires: Paidós.

uso de un tiempo presente que absolutiza las afirmaciones enunciadas. Se puede advertir cierto énfasis cuando expresa que “sobre todo” los niños asmáticos suelen tener algún componente emocional. Nótese que no refiere a otro tipo de patologías o condiciones, pero sí hace hincapié en que el asma podría tener algún desencadenante emocional. No hay ninguna mención a lo psíquico (aunque en la pregunta había sido explícitamente sugerido). Quizás podría suponerse en el enunciador cierta intención por analogar lo emocional a lo psíquico, pero no es posible deducirlo con certeza puesto que no aparecen suficientes marcas que lo expliciten.

Resulta significativo también el uso del adjetivo calificativo “irritables” al referirse a los niños. Es evidente que no especifica del todo qué implica esa expresión, la descripción no sólo no es precisa, sino que tampoco apela a un vocabulario médico técnico (no señala una patología o a una condición en particular). Sí advierte que ante esa situación (la de un niño irritable) es “la madre” la que generalmente “consuela”. No aparece ni la figura del “padre” ni la de ningún otro referente: la tarea de cuidado aparece asociada a una función materna. “El cuerpo del niño irritable” no es atendido (“generalmente”, aclara) desde la medicina, sino por la madre, quien se encargaría de intentar resolver aquellas dificultades de la dimensión no orgánica.

Al explicar la situación de los adolescentes no recurre a adjetivos. Utiliza las expresiones “tener una crisis”, “desencadenar una crisis”, lo que establece con claridad cómo para el enunciador la crisis estaría vinculada a una dimensión no orgánica. No obstante, resulta paradójico que en esa dimensión aparezcan como “desencadenantes de la crisis” factores del tipo “tener un examen” o “algo grave en la familia”, es decir, situaciones relativas al entorno del paciente (medio ambiente que podría considerarse como constitutivo, tanto orgánica como materialmente). A partir de esa explicación dada por el enunciador se puede reconocer en la construcción de su discurso una diferenciación del espacio afuera del cuerpo (entorno/medio ambiente) respecto al espacio interno (adentro del cuerpo, cuyo límite es el órgano más externo, la piel, especialmente la capa más externa de ese órgano: la epidermis). Comprensión que, una vez más, coincide con la representación del esquema corporal de la anatomía. Todo lo que excede a esa representación quedaría por fuera de lo que se considera “cuerpo”, y, por ende, la médica no tendría competencia directa para incidir en ese terreno.

Cuando se le pregunta si el abordaje médico tiene en cuenta otras dimensiones del paciente que no sean meramente orgánicas, responde:

“depende de la institución, porque, por ejemplo, en el hospital Duran, más allá de que hay un servicio para pediatría, no es cien por ciento pediátrico, entonces no existen todas las especialidades. Pero, si yo me voy al Garrahan, que es cien por ciento pediatría, si yo tengo un paciente con una patología crónica o que sabemos que es terminal, o que hay un componente emocional -sobre todo cuando tiene que ver con dolores que parecen exacerbados con respecto a lo que sería lo orgánico-, ahí sí se llama a la gente de cuidados paliativos, que son los que vienen y trabajan más sobre ese paciente. O si tienen algún trastorno como, por ejemplo, en quemados suelen tener flashbacks de las situaciones traumáticas que vivieron, entonces ahí sí vienen los psiquiatras y, si tienen que medicar, los medican.” (Entrevista personal, 10 de mayo de 2022).

El enunciador hace una distinción entre el Hospital Duran y el Garrahan, y aclara que, en el segundo, si tiene un paciente “con una patología crónica”, “que sabemos que es terminal”, “que hay un componente emocional”, “si tiene algún trastorno”, existe la posibilidad de llamar “a la gente de cuidados paliativos”. ¿Por qué los cuidados paliativos estarían vinculados, de alguna manera, con una dimensión no orgánica? ¿Desconoce, el enunciador, los efectos orgánicos que “un componente emocional” o “algún trastorno” – como menciona– puede producir? ¿Considera que no hay allí un correlato orgánico? ¿Existe, para el enunciador, una práctica médica que no sea meramente orgánica? Estas inquietudes podrían encontrar respuesta en el siguiente pasaje de la entrevista:

- ¿Qué hace que “un cuerpo” sea considerado “una vida”?
  - Que funcione.
  - ¿Por ejemplo?
  - Que el riñón haga lo que tenga que hacer, que la sangre fluya por donde tiene que fluir, que la célula se alimente y formen energía, que uno pueda pensar.
- (Entrevista personal, 10 de mayo de 2022).

De allí podemos destacar un aspecto clave en la postura del enunciador, para quien la funcionalidad es un requisito fundamental a fin de que un cuerpo sea legible como un ser vivo. Cabe tener en cuenta que la funcionalidad, por definición, implica cierta capacidad o utilidad práctica en relación a un medio. En el caso de “el cuerpo”, se desprende del discurso del enunciador que la funcionalidad tiene directa relación con la localización de los órganos y con una función específica. Sin embargo, considerando que hay cuerpos que no tienen ciertos órganos, o que éstos se localizan o “funcionan” de maneras distintas respecto a lo descrito en el esquema corporal anatómico, ¿cómo se

construyen discursivamente –ya sea por lo que aparece explícitamente en el enunciado, o por aquello que se omite– los cuerpos funcionalmente diversos?

El enunciador enumera una serie de materias orgánicas (“riñón”, “sangre”, “célula”) que harían posible el buen funcionamiento del cuerpo (de hecho, aclara, imperativamente, que “haga lo que tiene que hacer”, “fluya por donde tiene que fluir”), creando así una representación universal del cuerpo vivo. Este discurso coincide con la concepción anatómica del cuerpo, a partir de la cual éste es un conjunto de órganos con relaciones de ensamble mereológico, concepción que asemeja al cuerpo con una máquina compuesta por órganos que, cual engranajes, son subsumidos por un todo que los engloba y organiza funcionalmente –el esquema corporal–. Asumir que es meramente la funcionalidad lo que hace que un cuerpo viva implica excluir del estatuto de “ser vivo” a todo cuerpo que “no funcione” como “debería”. Si la funcionalidad se define en relación a un medio ambiente o entorno, se es “funcional” para alguien o algo (finalidad), y ello involucra una consideración instrumental del cuerpo. Es posible inferir, de este discurso, que aquello que no funciona o es disfuncional al espacio-tiempo actual de la construcción discursiva, no tendría ese carácter vital.<sup>41</sup>

Cuando se le consulta acerca de las posibles diferencias en el trato médico respecto a los pacientes, el enunciador afirma:

“en general se trata a todos igual, pero uno sabe que ciertas patologías no requieren tanto trabajo: si yo tengo un paciente crónico que está traquiometizado, que, básicamente, no tiene conexión con el medio o tiene sólo ritmos guturales o hace sonidos, generalmente ya sabemos que no son pacientes que tienen buenos pronósticos, y tratamos de hablar con los padres para ponerlos en paliativos y no seguir sosteniendo algo que lo único que genera es más malestar. No solamente por el individuo, sino lo que implica en una familia: tener un paciente crónico genera disrupciones familiares.” (Entrevista personal, 10 de mayo de 2022).

Se puede advertir cómo en la respuesta se naturaliza y asume el hecho de que los pacientes crónicos por lo general no tengan buenos pronósticos, y por eso habría que “ponerlos en paliativos”.<sup>42</sup> El enunciador atribuye al paciente crónico (*no persona*, en

---

<sup>41</sup> Para ampliar críticamente el concepto de “disfuncionalidad” o “discapacidad” corporal, sugiero consultar a Le Breton D. (2011). *La sociología del cuerpo*. Capítulo “El cuerpo discapacitado”. Buenos Aires: Nueva Visión.

<sup>42</sup> En otro momento del diálogo, la entrevistada aclara que “*paliativo* implica acompañar al paciente y a la familia. Una cosa es que a alguien le pase algo agudo, o sea: yo estaba ‘sana’, y mañana ‘quede mal’. Mentalmente para una madre no es lo mismo tener un nene sano al que le haya pasado algo de ayer a hoy, a que ya nazca con alguna condición, que hayan pasado años y el chico secuelado lo único que haga

tanto es referido, pero sin potestad alguna para decidir sobre su situación ni autorizado para enunciar) la causa de las interrupciones familiares (más adelante en la entrevista llega a afirmar que “muchas familias se terminan separando, o dejan a sus otros hijos de lado por estar pendientes de este paciente”).

La construcción discursiva del enunciador y de sus representaciones sobre el cuerpo están atravesadas por una relación de poder particular: médica (sujeto autorizado) / cuerpo (aquí construido como objeto pasivo), situación que inviste de autoridad y objetividad los enunciados. De ello se desprende que esta trama argumentativa que construye una representación sobre el cuerpo es sumamente relevante, ya que produce efectos concretos dentro –y fuera– del sistema de salud.<sup>43</sup> Existe un *ethos* biomédico determinante al momento de conceptualizar las definiciones de “cuerpo” y “vida”. Retomando a Maingueneau, el *ethos* es la construcción discursiva del sujeto de la enunciación. De esta manera se yuxtaponen cuerpo autorizado y discurso, ya que la instancia subjetiva que se manifiesta a través del discurso puede entenderse como una “voz” asociada a un “cuerpo enunciador” históricamente situado. El *ethos* envuelve una manera de estar y circular en el espacio social, y engloba situaciones y comportamientos que la enunciación contribuye a reproducir, desarticular o transformar.

La trama de significados sobre el cuerpo que compone a este breve discurso manifiesta una visión capacitista, puesto que reduce al cuerpo a mero conjunto de órganos “funcionales”, que lo harían legible en tanto ser vivo. Esta perspectiva produce un efecto de frontera que delinea no sólo la comprensión de aquello denominado “cuerpo”, sino también su proxémica.<sup>44</sup> Asimismo, es reduccionista porque omite otras dimensiones no orgánicas (como, por ejemplo, lo psíquico, lo emocional, lo endo y exoafectivo, lo simbólico) y parte exclusivamente de los límites orgánicos, modo de proceder que invisibiliza otras posibilidades de exploración, organización y/o funcionamiento del

---

es generarse, con el transcurso del tiempo, más problemas. Entonces, generalmente se trabaja sobre ese paciente, no sobre los agudos. Porque después se cronifican y se forman vínculos que por ahí no son muy bien ensamblados. Entonces, se trabaja con la familia. Y, respecto al paciente, lo que se hace básicamente es que no tengan dolor, que no sufra”.

<sup>43</sup> A fin de comprender la relevancia de este señalamiento, considero fundamental tener en cuenta el aporte de Le Breton sobre las construcciones discursivas que delinear los límites del cuerpo, particularmente en el capítulo “El imaginario social del cuerpo” en *La sociología del cuerpo* (2011). Buenos Aires: Nueva Visión.

<sup>44</sup> Para una mayor comprensión de la noción de “proxémica” sugiero consultar a Bernard (1980) *El cuerpo*. Capítulo “Kinésica y proxémica”. Buenos Aires: Paidós.

cuerpo que, quizás, no coincidan con el esquema corporal de la anatomía clásica, pero que vehiculizan la potencia singular y compleja de una existencia encarnada.



## .2. RELIGACIÓN Y ACCESIBILIDAD

En el capítulo anterior señalamos cómo ciertas enunciaciones, desde el discurso biomédico, reproducen prácticas y representaciones (con)sagradas sobre el cuerpo, y establecen así una distinción entre cuerpo sano y cuerpo patológico. En este apartado estudiaremos el mismo “objeto”<sup>45</sup>, desde otra perspectiva, tomando como punto de partida la enunciación de una persona socialmente legible como discapacitada (motriz) por el medio. En la misma sintonía que en el capítulo anterior, no pretendo aquí exponer entrevistas a modo de muestra cuantitativa, sino como un recurso más (entre otros) que permiten desplegar un análisis cualitativo y situado específicamente en la ciudad. Todas mis informantes dan cuenta de una red de sentido cuyos hilos delinear modos de relacionarse, moverse y acceder a espacios en Buenos Aires. Como he mencionado, es necesario realizar este estudio preliminar en vistas a señalar por qué el Estudio María Fux funciona *heterotopológicamente*.<sup>46</sup>

El caso citado es parte de un estudio mayor de *audio-videncias*. Tras realizar distintas entrevistas a personas en similar situación, decidí recurrir a una en particular, por considerarla idónea a los fines específicos, ya que involucra experiencias en las que se interceptan cuestiones relativas al diagnóstico clínico, la percepción (propia y social) y la accesibilidad de una persona con discapacidad. La entrevista fue realizada el 9/10/18 en el barrio de Belgrano, Ciudad de Buenos Aires. Las notas que aparecen más adelante no reflejan por completo los datos relevados ese día. Se trata de una selección parcial de un audio que dura una hora y media en total. La entrevistada es Magalí Haberman, una mujer cisgénero de 31 años, diagnosticada desde el discurso biomédico como discapacitada motriz a raíz de una parálisis cerebral de nacimiento.

Antes de analizar el discurso en cuestión, cabe recordar la genealogía de la tradición dualista y esencialista que las sociedades occidentalizadas han heredado, y que

---

<sup>45</sup> Tal como venimos señalando desde la introducción, *el cuerpo* no es entendido aquí como un “objeto de estudio” en sentido clásico (como si este tuviera contornos claros y distintos, inteligibles para un sujeto que investiga), sino que es una manera de referir a un nodo de relaciones, convencionalmente así nombrado.

<sup>46</sup> Recuérdesse que utilizo este término en referencia al empleo que le da Foucault en su conferencia *Des espaces autres* en 1967. Las heterotopías son lugares concretos que existen y que reflejan o invierten los lugares comunes de la sociedad. Una heterotopología es, precisamente, el estudio de lo *absolutamente otro*.

ha desembocado, en la modernidad, en la noción de *cuerpo-máquina*. En la obra *Calibán y la bruja* (2004), Silvia Federici expone en qué sentido –a partir de la construcción de los primeros Estados Nación en Europa y, luego, como efecto de la colonización, de la implantación de este modelo político en América– la primera máquina que la modernidad construye es el cuerpo. Un cuerpo-máquina capacitado hacia fines productivos, perfectamente funcional al capitalismo, modo de producción, por entonces, incipiente. En el interregno que se abre entre este nuevo modo de producción y el feudalismo, los saberes sobre el cuerpo comienzan poco a poco a ser legislados y regulados por el discurso anatómico, base de todas las biomedicinas que luego se institucionalizaron. Lo político, entonces, se (in)corpora a través de hábitos productivos y sanitarios promovidos por todas las instituciones modernas –especialmente aquellas cuyo objeto de estudio es el cuerpo–, reafirmando, a su vez, los clásicos dualismos que entienden al cuerpo desde los pares opositivos: forma/materia, activo/pasivo, productivo/improductivo, capacitado/discapacitado. Partiendo de esa lectura, y, a su vez, actualizándola desde el artículo *Saberes gestuales: estéticas y políticas de un cuerpo danzante* (Bardet, 2017), a continuación se expondrá la situación de un cuerpo discapacitado por el medio (en este particular caso, la Ciudad de Buenos Aires), a fin de abordar los siguientes interrogantes: ¿cómo son legibles los cuerpos en este espacio concreto? ¿Qué determinaciones estructurales existen en la Ciudad de Buenos Aires? ¿Por qué no todos los cuerpos pueden acceder al espacio público? ¿Qué velocidades se exigen desde el modo de producción capitalista? ¿Qué pasa con los cuerpos que no responden a ese ritmo? ¿Qué relaciones existen entre (im)productividad y cuerpos?

## **2.1. Palabras-cuerpo**

Siguiendo a Michel Foucault, entiendo que un texto es una caja de herramientas, y advierto, a su vez, la potencia que esta dilucidación instaaura en el campo del pensamiento. En similar sintonía, Gilles Deleuze nos propone pensar que la relevancia de un texto radica no tanto en lo que dice, sino en los acontecimientos a los que nos incita: la clave está en hacerlo funcionar con otras materias, conectarlo con otros

elementos para convertirlo en *máquina de guerra*;<sup>47</sup> experimentar qué conexiones habilita, cómo puede producir efectos novedosos a partir del agenciamiento con algo diverso. Como referencia concreta de esto, en el artículo anteriormente mencionado de Bardet encuentro una síntesis interesante en torno a la genealogía de los estudios sobre el cuerpo, que permite indagar la complejidad de ciertos acontecimientos contemporáneos, a partir de los que ya no cabría seguir hablando en términos de cuerpos *activos* o *pasivos*:

Ese paro de mujeres contribuye a destejer la ficción de la oposición entre activos y pasivos: sea cuando esta ficción pretende definir el trabajo mediante la distinción entre gente con empleo y gente sin empleo; sea cuando esta ficción pretende organizar los modelos de marketing que guían nuestras vidas, cada vez más autoempresariales, en winner y loser; sea cuando esta ficción pretende repartir para siempre y con seguridad quiénes enseñan y quiénes aprenden, quiénes hacen y quiénes miran, quiénes luchan y quiénes son personas asistidas, quiénes hablan y escriben, y quiénes escuchan. Trastocar los valores, por fuera de la gran distinción entre actividad y pasividad, entre productividad e improductividad, es uno de los gestos de las prácticas y de los pensamientos feministas. Carla Lonzi llama con furia a principios de los años 70 a «dar gran valor a los momentos “improductivos” [lo que] es una extensión de la vida propuesta por la mujer» (Lonzi). Este desplazamiento político promovido por dicho feminismo busca elaborar una verdadera economía política del trabajo, trastocando las valoraciones de lo productivo y de lo improductivo. (Bardet, 2017).

Una de las cuestiones por las que considero relevante este aporte es el énfasis que otorga a la dificultad, dada la herencia occidental, de no caer en interpretaciones *antropo-falo-ego-logo-centristas*, incluso cuando esta tradición ya haya sido revisada insistentemente, y esto puede advertirse sobre todo a partir de una de las preguntas troncales del artículo: “¿en qué medida las categorías de *embodiment* y de *performance* (a veces usadas indistintamente), a pesar de las teorías feministas que les dieron consistencia, aportaron en muchos aspectos a la consideración de un pensamiento desde

---

<sup>47</sup> En “Rizoma”, primera meseta de su libro *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980), Deleuze-Guattari describen ciertos libros (y a otros materiales) como “máquinas de guerra”, en contrapunto con aquellos libros “Imagen del mundo” o “Aparato de Estado”. Una máquina de guerra traza líneas de fuga, no calca o imita al mundo, sino que cartografía rutas desconocidas. Para ellos, el problema del libro clásico radica en ser: “Cultural, el libro es forzosamente un calco: calco de sí mismo en primer lugar, calco del libro precedente del mismo autor, calco de otros libros a pesar de las diferencias, reproducción interminable de conceptos y de palabras dominantes, reproducción del mundo presente, pasado o futuro. Pero el libro anticultural todavía arrastra un gran lastre cultural: no obstante, hará de él un uso activo de olvido y no de memoria, de subdesarrollo y no de progreso a desarrollar, de nomadismo y no de sedentarismo, de mapa y no de calco.” (p.28)

los cuerpos socavando el antropo-falo-ego-logocentrismo (para retomar la expresión de Suelly Rolnik), arrastran el riesgo de convertir al cuerpo en un objeto de inscripción de significaciones?”. Bardet vuelve a uno de los abordajes fundamentales en torno al concepto de cuerpo en las teorías feministas, aquel que recorriera Butler con *El género en disputa* (1990), obra que estudia la teoría queer y una reelaboración de la performatividad del género. Según Bardet, allí queda expuesto el riesgo de que la idea de género como construcción cultural haga del cuerpo un sustrato neutro de inscripción, y que ello relance el conflicto que implica volver a definirlo en términos dualistas, “como si hubiera una exterioridad del cuerpo en relación con «otra cosa» y una distinción entre materialidad e inmaterialidad, que harían del cuerpo una sustancia pasiva, receptáculo de significaciones esencialmente separado de ellas, partes extra partes.” (Bardet, 2017)

¿Cómo evitar ese riesgo? En principio, es imprescindible indagar dichas teorías para reconocer en qué medida proponen una “reapropiación” del cuerpo, suponiendo por “cuerpo” una materia pasiva y pre-discursiva, que funciona como mera superficie de inscripción cultural. Butler intenta llevar la investigación más allá de las lógicas dualistas, y lo hace retomando el trabajo de Wittig en torno a la genealogía de tensiones que habitan intrínsecamente pensamientos y prácticas desde los cuerpos. Para estas autoras el cuerpo es un campo de fuerzas en relación de tensión y distensión: relacionalidad constitutiva. Esto nos lleva a un materialismo en el que el género es comprendido como el estilo de los actos y los gestos, lo que permite una fuga de los imperativos dualistas (material/inmaterial, activo/pasivo, productivo/improductivo). Esta apreciación conceptual se articula, asimismo, con un breve escrito de Federici titulado *Elogio al cuerpo que baila* (2022), en donde la autora plantea que “la materia no es estúpida ni mecánica, sino que se autoactiva”. Hechas todas estas referencias, hay dos conceptos –o bien, modos de experimentar– que considero vitales en la presente investigación:

- por un lado, la amodalidad perceptiva, que no es sinónimo de sinestesia, sino que tiene que ver con una percepción en donde se yuxtaponen sensaciones que son simultáneamente su causa y efecto (no en sentido

aristotélico<sup>48</sup>). Por ejemplo: *oír, escuchar, ver, mirar, gustar, tocar y olfatear* se consideran gestos que no son ni activos ni pasivos, y cuya textura perceptiva está entrelazada, por lo que operan en conjunto.

- por otro lado, el medio ambiente como un *lugar en el medio*, un *entre* y un *ámbito* que al mismo tiempo que implica unas relaciones que producen corporalidades, también es producido por los cuerpos en relación.

Es desde estas propuestas que invitan a *devenir sismógrafo* y “escuchar los feedbacks propioceptivos a través de cada gesto, desarrollar capacidades de hacer escuchando y escuchar haciendo” (Bardet, 2017), que propongo explorar el relato de Magalí (transcripto a lo largo de este capítulo), teniendo en cuenta su situación como *dispositivo de conocimiento* en un medio ambiente específico. Habitar es también una forma de narrar: todo acto de habla es colectivo, toda voz polifónica. El hábitat implica un complejo de relaciones que hacen (in)habitables o (in)vivibles las existencias. Hacer audible *esta* voz expone un nodo de relaciones que se incorpora a la realidad de un combate.

## 2.2. Narrativas de Magalí

A diferencia de ciertas formas de organización en la antigüedad –por ejemplo en Grecia<sup>49</sup> en las que los roles sociales eran considerados destinos teleológicos, y las jerarquías naturales, en la modernidad la explicación sufre un viraje rotundo, y las distribuciones de roles ya no se fundamentarán asociadas a una naturaleza humana, sino a partir del surgimiento de una figura que será crucial: el nacimiento del Estado como fruto de un pacto social. Desde entonces, Estado y Sociedad no pueden

---

<sup>48</sup> En su teoría respecto de la sustancia (hilemorfismo) Aristóteles distingue cuatro tipos de causas, (1) causa material, es decir, aquello de lo que está hecho algo, (2) causa formal, aquello que un objeto es, (3) causa eficiente, aquello que ha producido ese algo, (4) causa final, aquello para lo que existe ese algo, su finalidad. A su vez, diferencia el acto (lo que está realizándose) respecto a la potencia (lo que podría llegar a ser). Desde esta teoría la causa nunca puede ser, simultáneamente, el efecto de algo, ya que dichos registros pertenecen a distintos momentos del ser.

<sup>49</sup> Cf. Vernant Jean-Pierre. [1965] (2013) *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Capítulo “La organización del espacio”. Barcelona: Ariel.

concebirse sino coligadamente, puesto que se fundan en el mismo contrato civil, y entretejen la estructura que alberga y administra todo lo que existe en un *territorio* determinado. Este modo de designar al lugar, esta categoría representacional, produce efectos políticos decisivos: al territorio se lo conquista, y se extrae de él un beneficio, como si fuera materia inerte que la civilización transforma en recurso, para volverla productiva. Desde esta perspectiva, no es la Tierra la que tiene una lógica propia, una capacidad autogestiva, sino que, por el contrario, es el Hombre (y su racionalidad instrumental) quien la gestiona y la capitaliza.

Sin dudas, uno de los inventos (en tanto ficción jurídica, política y económica) más significativo de los Estados Modernos, es ese modo de referir al *topos* (lugar) en que se habita como *territorio*, suponiendo que éste fuera un objeto material distinto del sujeto inmaterial que lo refiere y lo vuelve inteligible. Esta creación, además de reinventar el clásico dualismo que venimos señalando, posee connotaciones extractivistas. El territorio implica propiedad, y pertenencia a una persona jurídica: el Estado. Este reconocimiento habilita toda una serie de nuevas modalidades, como por ejemplo la concepción del territorio como fuente para la extracción de “recursos naturales”, expresión, esta última, que abarca todo lo vivo, tanto a seres humanos (en forma de mano de obra, fuerza de trabajo) como a los no humanos (vegetación y animales convertidos en mercancía). Este artificio tiene directa relación con el modo en que se ordenan el tiempo y el espacio en el lugar-territorio, gestionados cuantitativamente, con el fin de lograr el mayor rendimiento a partir del control y el cálculo infinitesimal de cada extensión, la extracción al máximo de todo aquello que genere productividad económica.<sup>50</sup> En este contexto, los cuerpos son legibles del mismo modo que la tierra: como una propiedad. Esto expone una organización estructural que condiciona la situación de los cuerpos que habitan un territorio.

Retomando una idea fundamental en Foucault (1969, p. 81), a saber, que las palabras “son prácticas que forman sistemáticamente los objetos de los que hablan”, es que decido pensar con Magalí, quien relata parte de su situación habitando un territorio de forma “disfuncional”. ¿Qué implica este reconocimiento inicial? ¿Quién es ella? ¿Cómo llego a conocerla? ¿Por qué importan sus palabras? ¿Cómo *se* narra a sí misma?

---

<sup>50</sup> Cf. Rolnik Suely y Guattari Félix. (2013). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. (pp. 62-71). Buenos Aires: Tinta Limón.

2017. Doy talleres de Filosofía en “Caburé Libros”, una librería de San Telmo. Magalí asiste por primera vez a uno de estos encuentros. Esto pone en marcha una larga relación de aprendizaje y amistad. A partir de la intimidad que ese acercamiento va forjando entre nosotras, propongo realizarle una entrevista, en busca de un registro que diera cuenta de un campo enunciativo que hace legible a Magalí como persona discapacitada.

Su discapacidad –diagnosticada desde el nacimiento– afecta especialmente su motricidad, ya que la parálisis cerebral le produce –entre otros efectos– espasticidad muscular, por la cual requiere de bastones para poder circular por la calle. Al momento de la conversación, ella vive en un departamento que alquila en Belgrano. Teniendo en cuenta la ineludible interseccionalidad de racialización, clase y género,<sup>51</sup> cabe señalar que es una mujer cisgénero<sup>52</sup>, blanca, de clase media. Ciertamente, estas características la vuelven beneficiaria de algunos privilegios políticos y económicos, que hacen que a pesar de todo lo que implica su discapacidad, a la vez tenga acceso a operaciones costosas, medicaciones y tratamientos de rehabilitación en centros médicos privados de alto costo. No obstante, más allá de esta particular situación, reconoce que su condición de discapacitada generalmente diluye cualquier otra referencia, ya que ni siquiera se siente “persona”. Su existencia se reduce a “cuerpo discapacitado”:

“todo tiene que ver con mi cuerpo, salvo cuando voy a ir al taller de filosofía o salgo a visitar a mi sobrina o salgo a determinados lugares que me gustan. En general todos los días al no tener trabajo fijo, mi única actividad es prepararme para estar mejor para una operación, entonces hago cosas. Y por eso esos días, el taller de filosofía, ir a una entrevista, esos días tienen una significación para mí... o salir con amigos. Entonces esos días me siento más persona, pero los días que me duele algo me siento más una persona encerrada en un cuerpo. Entonces según los días me siento un cuerpo que casi no distingue género, condición social, nada, no me dan ganas de hacer absolutamente nada. Y los otros días sí. Incluso si me duele el cuerpo, si me siento mal por algo físico me digo: ¡vamos, es un esfuerzo! y salgo. Algo que me ayuda y empeora a la vez, es haberme mudado a Buenos Aires sola, porque me tengo que cocinar, tengo que salir a pagar cosas y por lo menos eso -que

---

<sup>51</sup> A fin de profundizar en la importancia de esta interseccionalidad (y más allá de la clásica e indispensable lectura de Angela Davis), sugiero consultar el texto de Walter Dignolo (comp., 2014). *Género y descolonialidad*. Artículo de María Lugones, “Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial”. Buenos Aires: Ediciones Del Signo.

<sup>52</sup> Con CIS género me refiero a que la auto-percepción de género coincide con la asignada por el dispositivo médico al nacer.

para muchos es molesto- para mi es una puntadita inicial para hacer algo en el día y no quedarme acá confinada, encerrada. Para mí eso significa un montón y es algo que antes, cuando vivía en la Plata no me pasaba.” (Entrevista personal, 9 de octubre de 2018).

Si aquello que entendemos por “cuerpo humano” no es un mero sustrato, es decir, no se reduce a conjunto de órganos ligados por relaciones de ensamble mereológico, entonces hay que tener en cuenta que los cuerpos están compuestos no sólo por sustancias orgánicas, sino también por elementos inorgánicos, y todas estas relaciones (físicas y químicas, pero también políticas, sociales y económicas) que lo componen varían permanentemente, están en constante mutación. En el caso de Magalí, uno de los elementos, o, como ella los llama, “accesorios”, que la componen física y políticamente, son los bastones. La forma en que éstos la hacen visible en el espacio público, en tanto cuerpo discapacitado, la constituye. Es por demás evidente la diferenciada valoración de las existencias que implica el entramado político, jurídico y económico en el que una vida como la de Magalí se desenvuelve: no todos los cuerpos importan, no todas las vidas valen. Incluso es posible advertir ciertas operaciones de diferenciación en las valoraciones que se establecen entre distintos tipos de discapacidad, como la intelectual, la visual o la motriz (en relación a esta última, es un hecho que no es lo mismo circular con silla de ruedas o con bastones). Según su experiencia, hay accesorios más aceptados que otros. Advierte que mientras las sillas de rueda están mayormente admitidas (incluso en algunas calles hay rampas para garantizar la accesibilidad), los bastones tienen una recepción limitada, y ello debido a que su uso acarrea cierta *ambigüedad*: para el ojo público, una persona con bastones no es necesariamente discapacitado legal, porque también hay quienes los utilizan provisoriamente, a causa de alguna lesión transitoria. Lo ambiguo inquieta, precisamente porque no encaja dentro del orden previsible, y por lo general los espacios públicos no están preparados para garantizar el acceso de quienes no circulan a pie (incluso muchas de las veredas tienen pisos demasiado lisos como para que los bastones se afirmen, o, en el peor de los casos, están rotas, lo cual hace totalmente inviable la circulación). A partir de la diferenciada recepción socialmente asentada en relación al uso de ciertos accesorios, Magalí advierte que quienes no encajan dentro del par opositivo *a pie/a ruedas* son considerados una rareza:

“hay accesorios que están más aceptados que otros. Y eso está charlado con un

montón de personas y mi psicólogo me lo explicó cuando tenía quince años. Yo siempre desde chiquita quise caminar sola. Pero cuando era chica no me daba cuenta de que si caminaba sola no iba a caminar como mi mamá ahora o como mi sobrinita con cuatro años, que aprendió al año... voy a caminar raro, y esa rareza va a hacer que la gente me mire más por caminar raro. Entonces con los bastones la gente me mira bastante, pero hay veces que pienso que me miran mal, o que me miran con miedo.” (Entrevista personal, 9 de octubre de 2018).

Otro evento significativo en lo que relata es su mudanza de La Plata a Ciudad de Buenos Aires, incitada particularmente por dos motivos (que tienen íntima conexión con las dificultades estructurales para circular en ese territorio): por un lado, Magalí daba un taller literario en un centro cultural que, dada su disposición edilicia (no tenía ascensor), le generaba dificultades para poder ingresar; y, por otro lado, la inexistencia de un centro médico con los requerimientos específicamente necesarios para llevar adelante su rehabilitación, por lo que, teniendo que asistir diariamente para no perder movilidad, se encontró obligada a viajar en auto (sin contar con vehículo propio) o en micro hasta Buenos Aires. Junto a estos dos motivos, también un anhelo sustancial en Magalí:

“desde que cumplí veinticinco años quise vivir sola, entonces empecé a buscar trabajo. Cuando tuve lo que tuve –porque justo fue en el momento que me avisaron que entraba a trabajar al ministerio por la ley de discapacidad y todo eso– el mismo día que fui a hacer el psicofísico tenía una entrevista en *Página 12*, y lo más seguro era el laburo, pero bueno, me arrepentí mil veces. Entonces mis viejos me decían que me convenía juntar un poco más de plata y alquilarme algo lindo, entonces me quedé hasta los veintiocho más o menos y justo ahí se muere mi viejo. Entonces me mudé a La Plata a un departamento que tenía mi mamá: lo adaptamos. Yo le pagaba la mitad de un alquiler, de ahí que el otro departamento era gigante. Tenía la fantasía... - yo daba talleres literarios en La Plata en un centro cultural, que de hecho yo hacía hincapié en que era inclusivo, pero tenía escaleras, estaba re mal adaptado. Entonces era súper crítica y decía “*si ustedes son inclusivos no tendrían que decir que son inclusivos*” y me respondían “*nosotros tenemos el baño adaptado, una puerta que puede abrir cualquiera.*” Entonces me mudé, el departamento era muy grande, yo viajaba todos los días para acá porque en ese entonces había empezado rehabilitación, y empecé a quedarme mucho en lo de mi prima en Villa Crespo.” (Entrevista personal, 9 de octubre de 2018).

No debe ignorarse que a las dificultades que implican la existencia de una persona discapacitada por el medio ya reconocidas, se le añaden aquellas propias de la subsistencia en una ciudad, como por ejemplo obtener un trabajo asalariado. Magalí cuenta que, en el último tiempo, el único empleo que pudo conseguir fue gracias a la

obligatoriedad que rige en el Estado por la ley de inclusión, (la cual exige cubrir cupos de personas con discapacidad).<sup>53</sup> En más de una oportunidad ha advertido cómo su condición física se impuso por sobre cualquier otra valoración, incluida la académica (Magalí tiene formación universitaria completa). A su vez, reconoce la implacable vulnerabilidad que conlleva existir en tanto que mujer, situación decisiva a la hora de optar por mudarse a Ciudad de Buenos Aires, tras una situación de abuso sexual.

No es novedad que los cuerpos, dada la estructura material de la historia, se habitúan a un dispositivo heteronormado y androcéntrico. El cuerpo-máquina construido desde la modernidad se asienta primordialmente sobre la producción de gestos viriles y la protección de una mística masculina. En este contexto, “mujer” es el producto de la relación social con los varones: relación de servidumbre que implica obligaciones físicas. En dicho dispositivo, los cuerpos de las mujeres son expuestos como materia pasiva e inerte, receptáculo en donde los hombres pueden descargar su frustración.<sup>54</sup> Como ya explicara Wittig, la heterosexualidad es un régimen político que se asume como un contrato tácito de sumisión: *es la opresión la que crea al sexo, y no al revés*.<sup>55</sup> Considerando este reconocimiento, y como efecto de las relaciones de poder, resulta doble la opresión que se ejerce hacia quienes son a la vez mujeres y

---

<sup>53</sup> El artículo 8º dentro del Capítulo II de la Ley 22.431 determina que “El Estado nacional —entendiéndose por tal los tres poderes que lo constituyen, sus organismos descentralizados o autárquicos, los entes públicos no estatales, las empresas del Estado y las empresas privadas concesionarias de servicios públicos— están obligados a ocupar personas con discapacidad que reúnan condiciones de idoneidad para el cargo en una proporción no inferior al cuatro por ciento (4%) de la totalidad de su personal y a establecer reservas de puestos de trabajo a ser exclusivamente ocupados por ellas.”

<sup>54</sup> Para profundizar en la genealogía histórica de la concepción del cuerpo de las mujeres, sugiero consultar el subcapítulo “La política sexual, el surgimiento del estado y la contrarrevolución” dentro del libro *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (2004), en donde Silvia Federici explica cómo “a finales del siglo XV, se puso en marcha una contrarrevolución que actuaba en todos los niveles de la vida social y política. En primer lugar, las autoridades políticas realizaron importantes esfuerzos por cooptar a los trabajadores más jóvenes y rebeldes por medio de una maliciosa política sexual, que les dio acceso a sexo gratuito y transformó el antagonismo de clase en hostilidad contra las mujeres proletarias. Como ha demostrado Jacques Rossiaud en *Medieval Prostitution* (1988), en Francia las autoridades municipales prácticamente dejaron de considerar la violación como delito en los casos en que las víctimas fueran mujeres de clase baja. En la Venecia del siglo XIV, la violación de mujeres proletarias solteras rara vez tenía como consecuencia algo más que un tirón de orejas, incluso en el caso frecuente de un ataque en grupo (Ruggiero, 1989: 94, 91-108). Lo mismo ocurría en la mayoría de las ciudades francesas. Allí, la violación en pandilla de mujeres proletarias se convirtió en una práctica común, que los autores realizaban abierta y ruidosamente por la noche, en grupos de dos a quince, metiéndose en las casas o arrastrando a las víctimas por las calles sin el más mínimo intento de ocultarse o disimular.” (p. 90)

<sup>55</sup> Cf. Wittig, Monique [1992] (2016). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (pp. 47 - 72). Buenos Aires: Egales.

discapacitadas por el medio.

“viví una situación muy fea en el departamento, tiene que ver mucho con la sexualidad. Conocí a un chabón y me forzó a tener relaciones en un momento que no daba y bueno, yo en ese momento no sabía... encima soy irregular, soy una persona que por ahí por tres meses “no le viene”, entonces le dije a mi mamá: “*Bueno mamá yo en este departamento no me quedo más, me voy a mudara Buenos Aires, porque ahora puedo empezar a mantenerme*”. Yo seguía trabajando y me iban a operar. Mi vieja sabía porque justo el día “del episodio” era el cumpleaños de mi cuñada, y fui a su cumpleaños, pero no hablé con nadie. Jugué con mi sobrina, no hablé con nadie. En relación a eso las mujeres, si de por sí siempre somos más vulnerables ante los hombres, una persona discapacitada es tremendamente vulnerable, casi un objeto. Encima yo me había mudado hacía seis meses. Había adaptado el departamento hacía un año, entonces ya estaba viniendo prácticamente todos los días acá y le digo: “*Mirá mamá, yo acá ya no me quedo*”. O sea, el departamento es hermoso, me encanta, pero era como que no quería. Igual, si ahora me voy a dormir a La Plata me quedo ahí porque la cama es cómoda. Pero no me gusta quedarme más de un día entero, porque a la noche me cuesta dormir. Me acuerdo que el primer tiempo no me gustaba quedarme sola.” (Entrevista personal, 9 de octubre de 2018).

Posteriormente Magalí narra distintas situaciones en la vía pública que le sucedieron ya viviendo en Ciudad de Buenos Aires. En todos estos episodios que menciona aparecen momentos en los que ella es socialmente señalada como marginal, reconocimiento a partir del cual cabe advertir la existencia de cierta vecindad entre la percepción social de la discapacidad y la marginalidad. Lo marginal aparece como significativo homogeneizante: se difuminan las distinciones entre clase social, género o capacidad, tal como si lo minoritario, lo no hegemónico<sup>56</sup>, consistiese en un todo indiferenciado. Esto refuerza el ideal de que todos los cuerpos que no responden a la lógica de la productividad económica imperante son considerados improductivos, y, en algunos casos, *individuos peligrosos*<sup>57</sup>. A modo de evidencia específica, comparto un episodio particular –dentro de los varios que Magalí relata– en el que cuenta cómo en la calle, pidiendo ayuda a los peatones para parar un taxi, una señora se acerca y, en lugar de pararle el taxi, cree que está mendigando y le intenta dar una moneda. Según Magalí, detrás de ese comportamiento hay una presunción –producto de ciertas

---

<sup>56</sup> Entendiendo por hegemónico al hombre CIS género, blanco, burgués, heterosexual, empleado, capacitado para el trabajo, funcional, productivo.

<sup>57</sup> Retomo este concepto de *individuo peligroso* tal como lo trabaja Foucault en “La evolución de la noción de “individuo peligroso” en la psiquiatría legal, artículo incluido en el libro *La vida de los hombres infames* [1977](2009). Buenos Aires: Caronte.

asociaciones— a partir de la cual se identifica cierta discapacidad (que implica, en su caso particular, el uso de bastones) con una situación de marginalidad económica:

“mi forma de parar un taxi es agarrarme de acá [hace el gesto], levanto el bastón, viene el taxi y en vez de levantar la mano levanto el bastón y paro el taxi. También le tengo pánico a cruzar la calle. Me pasó una vez de ver a una señora y le dije: “¡disculpe!”. Y pasó de largo. Entonces a otra señora le dije: “¡disculpe señora!”, y me dijo “¡Ay, sí querida!” y sacó una moneda y me la dió. Ahí tenés cómo te mira el otro. Yo me quedé re mal porque decía: “¿doy lástima?” y me ofendí, le dije: “No señora, cómo se le ocurre. Yo solamente le quería pedir si me podía parar el taxi porque me daba miedo”. Me dijo: “Ay... disculpá” y se empezaron a acercar personas. Y cuando me estoy subiendo al taxi escucho que les dice: “Yo no entiendo como esta gente sale a caminar sola por la calle”.” (Entrevista personal, 9 de octubre de 2018).

Dada la estructura que venimos *audio-videnciando*<sup>58</sup> mediante las palabras de Magalí, se torna cada vez más evidente que los cuerpos que no responden a las velocidades habitualmente producidas para capitalizar el tiempo con el mayor rendimiento económico posible, así como quienes no se ajustan a los cánones y requerimientos de accesibilidad espacial de la vía pública, o simplemente de un trabajo promedio, todos aquellos que no responden al imperativo del trabajo como sinónimo de *dignidad humana*, son considerados marginales y por eso cuerpos invivibles, o, en el peor de los casos, desechables. Dentro de este territorio, estos modos de existencia son vistos como *outsiders*. Considero que registrarlos implica un punto de partida fundamental a la hora de revisar las operaciones biopolíticas<sup>59</sup> que administran la vida y modulan la subjetividad de los individuos. Como ya señaló Foucault, para que surjan ciertos sistemas de formación discursiva es preciso que se den ciertas condiciones. Es decir: son las condiciones de enunciabilidad y visibilización las que permiten definir las estratificaciones históricas. No se puede ignorar la yuxtaposición entre *visible/enunciable*: su imposible correspondencia incita a decir lo que no se está viendo

---

<sup>58</sup> Tal como menciono en el capítulo anterior, recupero el término *audio-videncia* desde la lectura que Deleuze hace sobre Foucault en el primer tomo del curso sobre Foucault (publicado en Buenos Aires y traducido al español por Editorial Cactus, bajo el título *El saber*), especialmente en la clase de octubre de 1985, titulada “Ver y hablar. arqueología, archivo y saber”.

<sup>59</sup> Léase por biopolítica el concepto foucaultiano de que el poder no se ejerce sobre individuos entendidos como sujetos, sino que se ejerce sobre una población, es decir, sobre un grupo de seres vivos atravesados por procesos de leyes biológicas (natalidad, mortalidad, curva etaria, estado de salud, etc). El poder se ejerce sobre los individuos en tanto constituyen una población que puede ser utilizada como máquina de producir riquezas, bienes, otros individuos, etc. Por lo tanto, la vida y el cuerpo pasan a ser el objeto de poder.

y a ver lo que no se dice. Tal vez estas intuiciones permitan atravesar algún umbral heterotopológico.

### 2.3. Devenir(es) minoritario(s)

En el apartado anterior intenté registrar un modo de habitar-narrar a fin de *audio-videnciar* algunas relaciones que componen el entorno que investigo. Para eso fue necesario explicar, desde el materialismo histórico, en qué sentido el espacio habitado es social y políticamente entendido como *territorio*, es decir, superficie de la cual se extraen recursos. A partir de ello, recogí los hilos que conectan este dispositivo articulado por relaciones físicas, jurídicas, económicas y políticas, con el modo en que éstas afectan y son afectadas por las existencias singulares (en este caso, la de Magalí), teniendo en cuenta la *situación corporal* como dispositivo de conocimiento de un medio ambiente y partiendo de la idea de que habitar es también una forma de narrar.

La materia no es estúpida, no es ciega, no es mecánica, sino que tiene ritmos, tiene lenguaje, y es auto-activada y auto-organizante. Nuestros cuerpos tienen razones que necesitamos aprender, redescubrir, reinventar. Necesitamos escuchar su lenguaje como sendero a nuestra salud y sanación, así como necesitamos escuchar el lenguaje y los ritmos del mundo natural como sendero a la salud y sanación de la tierra. Dado que el poder de ser afectado y afectar, de ser movido y moverse, una capacidad que es indestructible, agotada sólo con la muerte, es constitutivo del cuerpo, hay una política inmanente residiendo en él. (Federici, 2022: 173)

Retomando los conceptos señalados en el primer apartado, pensar *entre* cuerpos implica considerar al lenguaje material, a la materia como lenguaje, pero no en un “como si” mimético. Dada su porosidad, se trata de llegar al punto de no poder diferenciar entre palabra y cuerpo, narrar y habitar; dejar que se contaminen en el *hacer*, en cada gesto. Consecuentemente, predisponer(se) a una *amodalidad perceptiva* conlleva que la *audio-videncia* opere simultáneamente como causa y efecto. Los discursos, además de funcionar como ficción, a la vez producen efectos políticos que se incorporan y contagian. Es por eso que narrar es también un modo de experimentar el medio ambiente, mas no como si éste fuera mero territorio, sino como hábitat, entendiéndolo en tanto *entre* y *ámbito* que implica unas relaciones de (des)composición que constituyen una zona de entorno, que a su vez (me) vincula con otras singularidades

en tanto partícipes de la misma vecindad, de la misma proximidad que nos vuelve copresentes. En este sentido, lo singular<sup>60</sup> resulta crucial porque da cuenta de experiencias colectivas.

¿Por qué es importante *audio-videnciar* la narración de Magalí? Su relato interpela en la medida en que convivimos en una misma zona de entorno, y dadas las condiciones de exclusión, de precariedad estructural que se vienen mencionando a lo largo de este trabajo, es necesario, para que otros modos de vida sean deseables, escuchar activamente, es decir, activar desde la escucha el gesto de *acuerparse*: hacer cuerpo con otros, tejer alianzas colectivas que incrementen la potencia vital, para liberar al cuerpo de su encierro representacional, de su confinamiento, y dejar que ocupe otros espacios. Este término, que emerge en las primeras movilizaciones del paro internacional de mujeres, denota un parar la actividad de forma activa. Ello alberga una paradoja que se fuga del sentido de la lógica clásica, de los dualismos tradicionales (que oponen *activo/pasivo*). Dicha expresión aparece la mayor parte de las veces conjugada en primera persona del plural, *acuerpar(nos)*, responsabilidad colectiva que implica un pasaje del sustantivo al verbo, que se vuelve acto. Dicho en palabras de Bardet:

No se trata de forjar un nuevo cuerpo con otros miembros mejor formados o con órganos mejor organizados e invencibles, sino de situarnos desde y entre cuerpos que afectan y son afectados, entre gestos de un hacer que son también un escuchar, que producen y son producidos. El verbo *acuerparnos* suena como un llamado fuertemente relacional que sube la apuesta a un materialismo de la relación que pueda transformar condiciones vitales. La enunciación de este verbo al infinito asume que nosotras no es un sujeto a priori, sino un tejido colectivo, un efecto efectuante del gesto de *acuerpar*: *acuerparnos*. *Acuerparnos* se escucha como una palabra, un grito, un gesto, un aullido en tensión entre el espacio ocupado cuando estamos en un lugar, una plaza, una calle, y las múltiples formas de abrazar que saben tejer el consuelo colectivo con la transmisión de una furia. Ir reconociendo la potencia de la irreductibilidad de la materia de los cuerpos juntos. (Bardet, 2017)

¿Quiénes (nos) *acuerpan* hoy para hacer más vivible el *ámbito*? ¿Sabemos quién es en realidad el nosotros que se reúne para resistir? Estos interrogantes son cruciales si buscamos, en ese gesto, efectos políticos plausibles de materializar cambios estructurales reales, que transformen el medio para volverlo más habitable. El fin de

---

<sup>60</sup> Cf. Rolnik Suely y Guattari Félix. (2013). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. (pp. 46-55). Buenos Aires: Tinta Limón.

cualquier *audio-videncia* debe ser práctico, señalar problemas y, a su vez, generar *responsabilidades*<sup>61</sup> políticas y colectivas. La pregunta por el *nosotros* que constituye al pueblo que se reúne (sea entre paredes, en la calle, en la plaza o en las redes sociales) para resistir ante alguna opresión, suele ser respondida mediante la política representativa: muchas veces el *nosotros* se identifica con un partido político, una bandera, un sector social, una religión o grupos auto-denominados independientes. En cualquiera de estos casos, pareciera que se manifiesta una voz uniforme que coliga a los individuos que se reúnen en un combate por significantes políticos, una lucha por la toma de la palabra. Pero antes de que se produzca el acto de habla declarativo, ya hay una alianza de cuerpos que se expresa por sí misma: la religación de un grupo de cuerpos organizados en cualquier espacio público *dice* a través del gesto de *acuerparse*. El acto de *expresar* no implica necesariamente hablar; puede llevarse a cabo también desde los silencios, las posturas, incluso desde la inmovilidad:

Ya habla [la reunión de cuerpos] antes de pronunciar ninguna palabra, que por el mero hecho de juntarse esa multitud de personas está ya representando una voluntad popular (...) y tiene un significado bien distinto del que transmite un sujeto unido a otros cuando expresa su voluntad a través de una afirmación verbal. El <nosotros> verbalizado en la lengua está ya representado en la misma reunión de los cuerpos, en sus gestos y movimientos. (Butler, 2015: 159)

Sin embargo, actuar en alianza no es necesariamente identificarse de forma representativa ni actuar en total conformidad. Se trata de gestionar estrategias compartidas para redefinir el sentido de lo público, incluso desde la producción de una subjetividad disensual. Es por eso que el *nosotros* se teje afirmando el disenso y la diferencia (que no significa tolerancia, porque no se trata de disolver el conflicto, sino de asumirlo), desde afectos que incrementen las potencias vitales.

Para que esa lucha pueda librarse es necesario generar condiciones materiales que permitan la reunión de los cuerpos, o, en palabras de Butler (2015, p. 163): “Ser capaces de moverse con ayuda de los soportes técnicos e infraestructurales que necesitan para juntarse con otras personas.” Dada la situación aquí expuesta, parecería que el *medio* actual coarta (sea deliberadamente o por desidia) la posibilidad de expresión de las personas con discapacidad motriz, ya que no garantiza las condiciones

---

<sup>61</sup> Retomo este término en el mismo sentido en que lo utiliza Donna Haraway en el libro *Seguir con el problema. Generar parentescos desde el Chthuluceno* (2019), para referirse a la responsabilidad de generar habilidades que contemplen la coyuntura ecológica.

materiales para que puedan salir a manifestarse públicamente: ¿cómo vehiculizar resistencia alguna si ni siquiera se puede acceder, en este contexto particular, a las calles con bastones? Si bien las reuniones públicas pueden generarse de distintas maneras (físicamente en la calle, desde alguna plataforma virtual, en movimiento, en quietud, en paro-activo), es fundamental proveer a las personas de las condiciones basales para que la expresión se garantice, ya que, por definición, los habitantes deberían contar con esa facultad antes y por encima de que un gobierno cualquiera decida “otorgarle” ciertos derechos. De hecho, es la posibilidad de religación pública la que legitima o deslegitima a un gobierno, a fin de que no exista abuso de poder. Aunque el acuerpamiento cumpla una función expresiva que va más allá de cualquier reclamo particular, si no se dan las condiciones materiales para que eso suceda se vuelve imposible la manifestación y, por lo tanto, la soberanía popular.

Luego de lo expuesto, se puede advertir que en el caso específico de la discapacidad motriz existe, de base, un problema en lo que respecta a su aparición en el espacio público-político, y que, paradójicamente, radica en esa imposibilidad de manifestarse, debido a que ni siquiera están dadas las condiciones para expresar o reclamar nada, en tanto estructuralmente no está garantizada la accesibilidad. El gobierno incumple las condiciones basales de legitimación del contrato civil. Aunque no baste con *audio-videnciar* para intervenir el *medio*, es imprescindible señalar sus fisuras y empezar a tejer lazos de regeneración capaces de movilizar fuerzas. ¿Podría la danza aportar nuevos diseños al cuerpo-colectivo?

#### **2.4. Sara y el grupo de los jueves**

El Estudio María Fux está ubicado en el centro de la Ciudad de Buenos Aires. Considerando la condición de precariedad estructural que acabo de analizar en el apartado anterior, esta ciudad sólo es accesible para ciertas corporalidades “funcionales”, y marginaliza a quienes usualmente se desplazan de manera “atípica”. También es importante destacar el tiempo y el costo del transporte como factores condicionantes a la hora de ingresar a la ciudad y transitarla. Por estas limitaciones, es evidente que no cualquiera puede llegar al Estudio. Aún así, para quienes logran hacerlo, este espacio propone otra lógica de funcionamiento interna. ¿Podría ser considerado, por

lo tanto, como una *heterotopía*?

A fin de comprender cómo se imbrica la diversidad funcional con la danza en el método María Fux, y como éste puede producir cambios en la percepción y en los vínculos que se traman en el Estudio, es fundamental transmitir la dinámica de una clase. Aunque las palabras no sean suficientes para describir lo que sucede en una práctica, haré el intento de compartir mi observación participante en un encuentro. Me interesa particularmente el grupo de los jueves a las 19hs., habitualmente coordinado por Anabel Caeiro, y, en algunas ocasiones, también por Sara Grisolía.

La clase no se orienta exclusivamente a personas que estén cursando la formación en danzaterapia o que se dediquen profesionalmente a la danza. El grupo es heterogéneo y varía de encuentro a encuentro, la gente se incorpora y se desagrega por diversos e inesperados motivos. Cabe señalar que el Estudio cuenta con ascensor y que uno de sus baños está adaptado para personas con movilidad reducida. Dentro del salón de clases hay barras laterales a las que se les ha resignificado su uso en relación a su convencional utilidad dentro del registro de las prácticas de danza clásica, ya que se presentan mayormente como recurso de suma importancia para el desplazamiento de las diversas corporalidades que asisten a estos encuentros (personas con bastones, silla de ruedas, espasticidad muscular o alguna otra condición física) que necesitan una superficie de dónde agarrarse para circular.

4 de julio del 2024. La clase es en esta oportunidad dictada por Sara Grisolía, bailarina, integrante del Estudio y de la compañía *EnCuerpo*. Ella nunca se presenta como “profesora”, ya que –como es habitual en el Estudio– quienes imparten el método funcionan como facilitadoras o, directamente, prescindiendo de la definición de un rol. De hecho, es habitual escucharla decir que “aprende del grupo”, en sintonía con lo que señala María Fux:

La palabra enseñar me preocupa, porque yo sigo sosteniendo que no enseño, sino que entrego lo que voy descubriendo a través de mis propios límites y mis posibilidades. [...] Ofrezco mi experiencia a los otros, y en ese aprendizaje observo lo que va quedando a través de la entrega. (Fux, 2007: 11)

El alumnado ese día está conformado por tres varones de entre 28 y 35 años, y diez mujeres, la más joven de 14 años, la más grande de 70. Algunas de las personas tienen discapacidades físicas de nacimiento (muy similares a las de Magalí), otras adquiridas con el paso del tiempo. No considero relevante explicitar las condiciones

físicas de los asistentes –ya que el método tampoco lo propone como determinante–, pero sí destacar estos datos a la hora de tener en cuenta cierta diversidad etaria y de género que integra dicho espacio.

Las clases regulares se presentan bajo narrativas e imágenes que permiten transitar estados. Esta vez la propuesta consistía en encontrar la lejanía desde un punto de inicio. Comenzamos en dos grupos dispuestos en forma circular, en una suerte de ronda invertida, juntando espaldas entre sí, de modo que la sensación de la piel nos permitiera estar en contacto con los otros. Sara no explicita en qué posición de la ronda ubicarnos, cada quien va tomando el lugar que crea conveniente. Es importante destacar que en el método nunca se exigen posiciones erguidas, a fin de que cada cuerpo encuentre la que más le convenga.

En silencio, las palabras de la facilitadora indican que busquemos posibles modos de proximidad y lejanía, sin perder el centro. Sus expresiones verbales son simples y concretas, enunciados que puede entender una persona de cualquier rango etario y condición, no exige un nivel de abstracción; sin embargo, lo simple puede condensar, si se quiere, múltiples sentidos. Ella no sólo dice con palabras, sino que, al mismo tiempo que habla, va mostrando con el cuerpo: su movimiento termina de completar las frases.

Además de las palabras de Sara, lentamente aparece una música sin letra, lo que provoca un paisaje sonoro que ofrece más estímulos. El tiempo del movimiento no está marcado por la música, sino por el cuerpo. No obstante, no se trata de una música “de fondo”, sino de estímulos sonoros que, pese a no condicionar el movimiento, ofrecen direcciones rítmicas que pueden ser tomadas como invitación, impulso para despertar tanto otros despliegues como quietud. La pausa también es inherente al tiempo. Asimismo, se filtran –como siempre– sonidos por los ventanales: bocinas, gritos, conversaciones. La ciudad se mueve, y eso también afecta.

Esta manera de comenzar un encuentro (sin posiciones ni movimientos imperativos, sino a partir de ciertos estímulos comunicantes, como el contacto entre pieles, el sonido, las palabras de la facilitadora, entre otros) es habitual en todas las clases del método, ya que forma parte de la dinámica propuesta por Fux:

Cuando alguien entra en el estudio por primera vez y existe un grupo no sabe dónde ponerse, no encuentra su lugar y espera que yo se lo dé, y eso es algo que no hago. Dejo que ella o él lo elija en el espacio que está poblado de gente, su espacio y su

punto, los que van a ser apropiados para él. Una vez colocada o colocado, sin presión de ningún tipo, va reconociendo las posibilidades latentes que tiene su cuerpo. Yo impulso a todo el grupo con palabras y movimientos que aclaran, y la envolvente música sirve de apoyo a la idea creadora. (Fux,1989: 39- 40)

Cada tanto, Sara re-formula la propuesta: *iniciar desde un punto*. El punto es el centro del cuerpo: ¿Qué cuerpo? ¿El mío? ¿Dónde empieza, dónde termina? ¿Es la pelvis? ¿El ombligo? ¿La ronda? ¿El cuerpo es individual o colectivo? ¿Qué entender por “cuerpo”? ¿El punto es estático o móvil? ¿Si proyecto el punto se convierte en línea? ¿Cómo son las líneas? Las preguntas resuenan internamente, pero sin respuesta. Los interrogantes movilizan la búsqueda. Desde ese punto investigamos la lejanía: cuánto proyectar, hasta dónde, en qué direcciones, qué nos mueve, cómo hacerlo. Para que haya lejanía se necesita también proximidad, y ante este reconocimiento, Sara pregunta: *¿cómo acortar la lejanía y alejar lo próximo?*

Esa investigación que en principio aparenta individual, poco a poco se va tornando, por el contacto de la piel, colectiva. Las proyecciones, contracciones y relajaciones se prolongan desde el encuentro y el contacto, los límites físicos generan posibilidades, puentes hacia un contraste que enriquece la escena grupal. Mientras algunas personas exploran el aire, otras están en el suelo. Mientras algunas trazan líneas rígidas, otras proyectan ondulaciones. Algunos movimientos son veloces, otros casi inmóviles. Pasajes de peso, ejes compartidos. Brazos, manos, piernas, pies, torsos, cabezas, rostros, componen un único cuerpo acéfalo: no hay “partes” privilegiadas ni formas definidas, sino una masa moviente que pasa por diferentes estados compartidos grupalmente.

Luego de un rato de investigación, Sara propone que un grupo observe al otro (que no es lo mismo que “descansar”, ya que se trata de una observación activa). Una de las rondas se sienta donde está, y se detiene para registrar: bitácora que se escribe corporalmente. El otro grupo muestra su investigación, y el aprendizaje se da también en la sinergia, mirando “desde afuera”. Esto se repite varias veces alternando los roles grupales de espectadores-partícipes, dinámica propia del método, tal como expresa María Fux:

Desde un comienzo hago sentir que nuestro movimiento no está nunca solo; que, cuando me muevo, hay alguien que recibe y hay alguien que nos que nos da. (...) Otra de las cosas que cuido para que haya unidad entre grupo y grupo es que, cuando uno de ellos acabó su improvisación, entregue la música, con sus manos, al otro grupo

que está sentado. Esa participación, fomentada desde pequeños, hace compartir una unidad grupal que impide la formación de la vanidad. Se acabó la idea de danzar para gustar. Danzamos para ser nosotros mismos. Para crear y para entregar a los demás. (Fux,1976: 71)

Luego, Sara propone hacer un sólo grupo en el centro del salón, y así prolongar la danza colectiva. Cada quien sabrá –así lo enuncia la facilitadora– cuándo será hora de salir al espacio y dejar que ese punto se desplace. ¿Lo sabemos? ¿Quién lo sabe? ¿Cómo? El tiempo es de los cuerpos. Entonces volvemos a empezar, repitiendo (nunca igual) la dinámica: la voz de Sara, la música, el movimiento, las pausas. Ella dice que “abramos los ojos”, pero su connotación no es literal, sino que refiere a percibir lo que sucede al mismo tiempo que danzamos, a ver con la piel. Para poder advertir las posibilidades, es necesario ser partícipes y espectadores en simultáneo.

Ninguna coreografía ni pauta anticipada, todo es improvisación. En un momento dado, uno de los cuerpos se desprende del grupo, pero sigue en vinculación desde la lejanía. Progresivamente, como una flor que se deshoja con el paso del tiempo, se van desprendiendo otros. Aun así, la danza se mantiene en contacto, ya sea visual, rítmico, audible o inaudible. Nadie danza en soledad. La propuesta inicial de Sara cobra sentido en esa escena construida colectivamente.



Imágenes 5, 6, 7 y 8: encuentro del 9 de marzo de 2024 en el Estudio María Fux. Fuente: fotografías de Lester López Izquierdo.

Habiendo llegado a esa instancia, y cuando pareciera que ya agotamos la escena, Sara nos dice que la “sostengamos” y observemos lo que sucede. Nos detenemos, así como estamos. En pausa y quietud, registramos cercanías, proximidades, y un movimiento que bulle internamente. Un nuevo diseño. En la atmósfera algo de lo vivido sigue sucediendo, aun cuando la clase termina. Un estado difuso, la intuitiva convicción de que algo cambió en el cuerpo-colectivo del Estudio María Fux.



### .3. EL ESTUDIO MARÍA FUX: UN CUERPO-COLECTIVO

Irene Aschero es la única nieta de María Fux. Es, también, la actual directora de su Estudio. Teniendo en cuenta que sostuvo económicamente este espacio (y a su abuela) durante los últimos años, considero fundamental investigar su rol en la continuidad del mismo. Es por demás relevante entender que el Estudio no es *alguien*, sino *algo*, hecho de múltiples tiempos, espacios y cuerpos. En este capítulo exploro de qué modo el Estudio María Fux funciona como un organismo viviente: al mismo tiempo que comprende singularidades contrastantes, se mueve colectivamente.

El método María Fux se aplica en las clases, pero no empieza ni termina allí: implica a toda la administración y organización del Estudio, y al modo en que sus practicantes se vinculan por fuera del mismo. Al no establecerse pautas coreográficas, sino –tal como se podrá advertir en este y en el próximo capítulo– composiciones escenográficas, ¿cuál es la organización del espacio? ¿Cómo se diseña una escena? ¿Cómo afectan el silencio y el sonido? ¿Qué ritmos circulan? ¿Cuáles son sus límites y alcances? A fin de abordar estas preguntas, recorro tanto a testimonios como a la observación participante, material que remite a los últimos años del Estudio y que, por ende, excede y actualiza lo que María Fux relata en sus libros autobiográficos. A tal fin, reconozco que la dinámica se gesta desde la integración de tres formas de comunicación particulares: prelingüística auditiva, lingüística auditiva, paralingüística auditiva. Estas dimensiones juegan un rol clave en la comunicación sonora, produciendo sentidos no desde la literalidad, sino a partir de la metáfora. Dimensiones que no remiten a la comunicación convencional, sino a la imaginación, es decir, a los mundos posibles que incorpora el lenguaje poético de la danza. Siguiendo el legado de María Fux, la búsqueda reside en aprender a danzar los interrogantes. La facilitadora<sup>62</sup> nunca da respuestas o sentidos prefabricados, ya que la danza implica un estado de permanente investigación. En un artículo titulado “Danzar es vida” (2011), Fux dice:

---

<sup>62</sup> Quienes imparten el método María Fux (ya sea en clases, seminarios o cursos) suelen autodenominarse docentes o facilitadoras.

Es tratar, a través de la danza, de comprender las posibilidades que uno tiene escondidas. ¿Cuál es la causa de dejar interrogantes en el cuerpo? Porque el signo de interrogación siempre es una puerta abierta a la diversidad de respuestas. Aprender a bailar los interrogantes, nos involucra desde un principio en un proceso. Nos saca de la pasividad y de la idea de que las respuestas están en el afuera y que otros deben ocuparse de contestarlas por uno. No es responsabilidad del profesor proporcionarnos las respuestas; somos nosotros quienes debemos buscarlas. Aunque no siempre las encontraremos, esto no significa que no hallemos nada; al contrario, cada búsqueda nos brinda un motivo para movernos.<sup>63</sup>

Asimismo, investigo el rol del silencio, ya que ocupa similar protagonismo que el sonido: también puede ser estímulo de movimiento. Una particularidad del método María Fux es la posibilidad de independencia de la danza respecto a la música. Así como el objeto de la música es el sonido, el objeto de la literatura las palabras, el de la pintura el color o el de la fotografía la imagen, lo propio de la danza es el movimiento, lo único imprescindible. Luego, sonido, silencio, palabra o imagen pueden funcionar como estímulos creativos, pero son prescindibles.

Lo que he aprendido es que, a través del conocimiento del otro, veo que los límites siempre enmarcan posibilidades, los veo como oportunidades. Para mí no existe lo sano o lo enfermo, muchas veces recibo respuestas que exceden en mucho a la expectativa según las “posibilidades” de personas con grandes dificultades, mientras que con otros alumnos muy dotados hemos necesitado tiempos más largos para sensibilizar e introducirse en lo más profundo rincones del cuerpo. (Fux, 2004: 24)

Fux descubre la posibilidad de bailar el silencio a partir de su experiencia dando clases a personas sordas e hipoacúsicas. Las personas no oyentes tienen un conocimiento más profundo de los ritmos inaudibles, ya que éstos no implican una pausa del sonido. Están presentes, no como ausencia, sino afirmativamente. Hay para Fux un aprendizaje decisivo en la observación de las búsquedas de su alumnado. De ella desprende la puesta en escena (tanto en clases como en espectáculos conformados por algunas de sus alumnas) de cómo el silencio puede ser bailar. En este capítulo rastreo dichas experiencias (junto a alumnas y colegas) que precipitaron un giro en sus clases y en la elaboración de su método. Danza que sigue mutando entre cuerpos que la practican y re-descubren cómo diseñar posibilidades con los límites inherentes a la vida.

---

<sup>63</sup> Yaccar, M.D. (2011, 4 marzo). Danzar es la vida. María Fux estrena ¿Ahora qué? *Diario Página 12*.

### 3.1. La inmanencia: un escenario...

Diciembre de 1999. Cruzando la esquina de Talcahuano y Marcelo T. de Alvear María Fux tropieza con una chapa negra. Cae y se rompe la rótula. El accidente sucede días antes de su visita anual a Europa, viaje laboral que realiza para dar clases y recaudar ingresos para el sostenimiento de su Estudio en Buenos Aires. Su angustia sobreviene entre la noticia de que debía operarse y la desesperación de dejar los cursos que la esperaban en Europa. No obstante, el límite se presenta como posibilidad, en tanto trae aparejado cierto aprendizaje.

La operación transcurre con éxito. Fux afronta una nueva etapa, en la que la rehabilitación –y en ella, el vital reconocimiento de saberse dependiente– modifican su comprensión de los límites. Descubre ritmos olvidados, ritmos lentos, espacios silenciosos. Ya al cuarto día de ese proceso, intenta ponerse de pie, ayudada por un andador y por la barra de su Estudio:

Mi pierna estaba dura, sin ningún tipo de flexión. Y al comenzar a vivir, buscando apoyos en todo el cuerpo -no solamente en la pierna-, empecé a vislumbrar que la parte sana de toda la pierna era la que realmente iba a ayudar. Traté de hablar con mi rodilla, traté de pensar que esa parte de mi cuerpo era un personaje que me quería, pero no sabía expresarse y que intentaba, en su inmovilidad hacerme comprender que, utilizando tiempos muy lentos, iba a poder sonreír. Cada día, al ir al estudio, he creado -para todo mi cuerpo, porque no desprendo la rodilla de mi cuerpo, la siento como una unidad- nuevos encuentros o movimientos simples, en donde la flexión se hace lenta, pero cada día un poco más profunda y, en cuanto siento dolor, no me asusto, sino que pienso que ella me está hablando para decirme: ¡no te apures! (Fux, 2001: 9-11)

La materialidad implica una condición de finitud y de permanente deterioro. Si bien no hay nada estático en un cuerpo, es posible rastrear ciertas prácticas y representaciones simbólicas que permiten advertir el lugar de la experiencia en su constitución. Es importante identificar cómo, dentro de una tradición de pensamiento clásica, la experiencia ha sido teorizada, sobre todo, y particularmente, en las obras de René Descartes e Immanuel Kant, quienes comparten la idea de que la experiencia implica una relación entre sujeto cognoscente y objeto del conocimiento. Desde diferentes encuadres epistemológicos, estos autores comparten la idea de que el sujeto es a-histórico, *a priori* a la exterioridad y al mundo que experimenta: *arché*, origen de toda experiencia, fundamento primero. Descartes entiende el *cogito* (sujeto que piensa) como la condición

de todo conocimiento y experiencia. Kant, por su parte, la halla en el sujeto trascendental.<sup>64</sup> Deleuze retoma críticamente a estos filósofos para desplegar la noción de *campo trascendental*, plano que, en todo caso, es condición del sujeto. No como unidad originaria, sino plano de la multiplicidad inmanente, puro devenir, en el que se encuentra la conciencia a-subjetiva, pre-reflexiva, impersonal. En sintonía con Henri Bergson,<sup>65</sup> lo describe como una duración cualitativa de la conciencia sin *Yo* (cogito cartesiano). Es allí donde se da una experiencia sin conciencia ni sujeto, ya que lo trascendental no es el sujeto, sino la experiencia. Por ello Deleuze prefiere hablar de “subjetivación” y no de “sujeto”, en tanto ésta se constituye como efecto de los acontecimientos, relaciones, afectación mutua. La condición del conocimiento es el empirismo trascendental, expresión que el filósofo francés desarrolla principalmente en *Diferencia y repetición* (1968) y en *La inmanencia: una vida...* (1995).

¿Qué es un campo trascendental? Se distingue de la experiencia en tanto que él no remite a un objeto ni pertenece a un sujeto (representación empírica). Por esto el campo trascendental se presenta como pura corriente de conciencia a-subjetiva, conciencia pre-reflexiva impersonal, duración cualitativa de la conciencia sin yo. Parecería curioso que lo trascendental se definiera por tales presentaciones inmediatas: hablaremos de empirismo trascendental por oposición a todo lo que implica el mundo del sujeto y del objeto. Hay algo salvaje y potente en tal empirismo trascendental. (Deleuze, 2009: 35)

Para aproximarnos a la comprensión de lo que Deleuze denomina empirismo trascendental cabe, en primer lugar, diferenciar lo trascendental (en tanto condición del conocimiento) respecto de lo trascendente (lo que está, ontológicamente, en un plano más allá de lo inmanente). La trascendencia implica un encuadre que excede al plano material, a los fenómenos físicos, y en ese sentido es intangible. Deleuze entiende que lo trascendental es una condición que implica una dimensión física, tangible. La subjetividad se compone desde la sensibilidad; es un signo sensible lo que nos fuerza a pensar, movilizarnos y subjetivarnos. La paradójica fórmula “empirismo trascendental” expone a la experiencia como la dimensión trascendental del sujeto. No es que haya experiencia porque hay sujeto, sino que hay subjetividad porque hay experiencia, y es por ello que se torna imprescindible considerar los ritmos vitales que la atraviesan: no desde

---

<sup>64</sup> Cf. Deleuze [1995] (2009). “La inmanencia: una vida...” en *Ensayos sobre Biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós.

<sup>65</sup> Cf. Deleuze [1966] (1987). *El bergsonismo*. Madrid: Cátedra.

lo meramente orgánico, sino desde una expresión colectiva y conectiva, que exige siempre cierta comunicación con el medio ambiente, con todo aquello que altera la organización y da paso a la producción de nuevos modos de composición.

En este sentido, aquello que desencaja la organización de un organismo es lo que le permite vivir.<sup>66</sup> Los afectos, siempre situados, se manifiestan a través de hábitos incorporados, y es justamente por ello que cabe revisarlos. A tal fin, será indispensable conectar este estudio con la categoría de *ritmo*.

El ritmo late en la fisicalidad, es el movimiento lo que vitaliza: el ritmo sincrónico de la respiración, el latido pausado del corazón, el parpadeo intermitente de los ojos, la articulación de sonidos que se convierten en palabras, son algunos signos vitales en los seres humanos. Entender al cuerpo como una complejidad de hábitos experienciales implica explorar los modos que adoptamos a la hora de movernos cotidianamente: qué movimientos repetimos mecánicamente, cuáles deshacemos o incorporamos. En un artículo que sugestivamente titula *Para acabar con la masacre del cuerpo* (publicado en 1973 en la revista francesa *Recherches* N°12) Félix Guattari advierte que:

A fuerza de retenciones, de éxtasis, de lesiones, de neurosis, el Estado capitalista impone sus normas, fija sus modelos, imprime sus caracteres, distribuye sus roles, difunde sus programas... Por todas las vías de acceso en nuestro organismo, sumerge en lo más profundo de nuestras vísceras sus raíces de muerte, confisca nuestros órganos, desvía nuestras funciones vitales, mutila nuestros goces, somete todas las producciones *vividas* al control de su administración patibularia. Hace de cada individuo un lisiado, cortado de su cuerpo, extranjero a sus deseos.

El cuerpo es composición móvil, nodo de relaciones rítmicas. ¿Cómo detectar los ritmos que componen la experiencia? Desde una percepción *háptica* que comprometa registros heterogéneos sin circunscribirse a lo meramente orgánico. La percepción *óptica* es la que tradicionalmente nos permite ordenar y reducir cualquier entidad a un conjunto

---

<sup>66</sup> Desde las biomedicinas, esto se explica principalmente a partir del estudio de la epigenética. A partir de los avances científicos desde la teoría celular (siglo XVII) en adelante, es posible advertir la existencia de modificaciones del ADN que no cambian la secuencia de ADN, pero que pueden afectar la actividad genética. Los compuestos químicos medioambientales que se agregan a genes individuales pueden regular su actividad, produciendo cambios epigenéticos. El epigenoma comprende todos los compuestos químicos que se han agregado a la totalidad del ADN como una forma de regular la actividad (expresión) de todos los genes dentro del genoma. Los compuestos químicos del epigenoma no son parte de la secuencia del ADN, pero están en el ADN o unidos a él. Estas modificaciones epigenéticas proliferan a medida que las células se dividen y, en algunos casos, pueden heredarse de generación en generación. Las influencias del ambiente, tales como la contaminación a la que un cuerpo está expuesto o la dieta, afectan directamente al epigenoma. En ese sentido, aquello que altera una organización genética heredada, es condición vital.

organizado (con contornos bien definidos), a una clase específica con relaciones prescriptivas entre elementos. Tributarias del *ocularcentrismo*, las ciencias biomédicas han privilegiado el sentido de la vista al momento de entender al cuerpo y, consecuentemente, lo cristalizan en un imaginario de disposición jerárquica: en orden de importancia de los órganos en relación al conjunto (esquema corporal anatómico). Las biomedicinas responden a una codificación que busca simplificar y esquematizar al cuerpo. Entrenar una percepción *háptica* conlleva tener en cuenta todos los sentidos, especialmente aquellos que involucran proximidad. Allí donde la percepción es próxima, cercana, el espacio no es visual sino perceptiblemente táctil; o bien es el propio ojo quien tiene una función *háptica*. Desde este registro, el ritmo es una zona de intersección entre cuerpo y medio ambiente. No obstante –y como hemos señalado– muchos de los movimientos que realizamos están codificados por una lógica que imprime una rutina determinada, estableciendo un orden del tiempo y del espacio cotidiano.

No es posible trazar una frontera precisa entre un organismo y su ambiente, puesto que lo biológico, lo social y lo político constituyen al organismo. Aunque la biología moderna entendió al cuerpo humano como un todo organizado en tanto composición de órganos ligados por relaciones de ensamble mereológico –como si existieran cuerpos delineados por una capa orgánica, epidérmica, aparentemente superficial, límite entre su interior/exterior–, actualmente, las evidencias (especialmente desde los estudios epigenéticos) señalan que el cuerpo no se define únicamente por sus órganos, como si estos fueran distintas localidades que se conectan. Todo cuerpo se compone en relación con el medio, por lo que los márgenes que delimitan al “cuerpo” se vuelven sumamente difusos.<sup>67</sup> Pensar al movimiento más allá de los ritmos impuestos por el entorno exige explorar ámbitos en donde se juegue la improvisación. Deleuze-Guattari denominan a esta tarea hacerse un *Cuerpo sin Órganos (CsO)*.<sup>68</sup> No es una teoría, sino una práctica.

---

<sup>67</sup> Recuérdese que la visión de la biología moderna fue profundizada y problematizada en el primer capítulo de esta tesis. Sugiero tener en cuenta ese abordaje para una mayor comprensión de lo aquí expuesto.

<sup>68</sup> En la meseta sexta de *Mil mesetas* (1980) Deleuze-Guattari abren el concepto de cuerpo al pensar el *Cuerpo sin órganos (CsO)*. Explorar la tarea de hacerse un CsO consiste en deshacer la idea de cuerpo organizado desde el esquema corporal anatómico propio de las ciencias biomédicas. En esa meseta, acuden a la exhortación hecha por Artaud en 1947, en una emisión radiofónica titulada *Para acabar con el juicio de dios*, en la que le declara la guerra a los órganos: “Pues atadme si queréis, pero yo os digo que no hay nada más inútil que un órgano”. Allí, Artaud le declara la guerra no a los órganos en sentido empírico, sino a la representación simbólica que se hace del cuerpo: el organismo.

Los autores comprenden bien la necesidad de cierta cartografía: adentrarse en rutas desconocidas, trazar nuevas líneas. La inmanencia: escenario vital.

Prolongando dicha investigación, podemos advertir una búsqueda similar en el método María Fux, cuya única técnica, la improvisación, pone en el centro a la experiencia. Movimiento que permite aprender la flexibilidad para recibir los imprevistos, la novedad. Para Fux “los cambios son permanentes, y hay que ser muy flexible frente a uno y frente al otro, tratando de encontrar la forma de comunicación a través del movimiento. Cada encuentro es, permanentemente, una nueva experiencia.” (2007, pp. 67-68) Es por ello que en el método se involucran distintos registros que funcionan como estímulo de movimiento, entre los cuales se destacan:

- *La comunicación prelingüística auditiva.* Sonidos guturales, onomatopeyas, expresiones que suceden antes del acto de habla de la facilitadora. Si bien no producen significado/significante en sentido lingüístico, éstos tienen un sentido particular, ya que generan un efecto en quienes lo reciben y, por ende, en la dinámica. Por ejemplo: ha sucedido en alguna oportunidad que, al inicio de un encuentro, la facilitadora grite “¡ay!” para luego dejarse caer al piso; luego, en el despliegue de la dinámica ese grito adquiere un sentido preciso: viene a hablar de los imprevistos que acontecen y que, al tomarnos por sorpresa, generan estupor, asombro o lamento. Este tipo de sonidos no suelen presentarse como imperativos o expresiones deliberativas instrumentalizadas, sino desde lo visceral e intuitivo. Se presentan como algo más que existe en la escena, sin una intención prescriptiva.
- *La comunicación lingüística-auditiva.* La facilitadora comparte, a través de consignas desde el lenguaje hablado, ciertas palabras, frases y expresiones. También podemos encontrar información oral en algunas músicas con letra. Por ejemplo, la facilitadora puede, mediante *palabras madres*,<sup>69</sup> indicar una línea de investigación de movimiento. Una palabra madre, tal como “crecer”, dispara múltiples movimientos, pero

---

<sup>69</sup> Cf. Fux M. (1985). *Primer encuentro con la danzaterapia*. Capítulo “Las palabras madres”. Buenos Aires: Paidós.

probablemente –tanto por su significado como por la sonoridad– todos ellos estén encausados hacia la extensión del cuerpo. Crecer no es retraerse, contraerse, o empequeñecerse, sino expansión. Nunca hay una “respuesta correcta”. La consigna busca interrogar, investigar lo que aún no se sabe.

- *La comunicación paralingüística auditiva.* Aspectos no verbales de la comunicación que acompañan al lenguaje hablado, tales como el tono de voz, las pausas, las gesticulaciones. No implica el qué, sino el cómo se dice algo. Por ejemplo, la palabra madre antes mencionada (crecer), suele pronunciarse de una manera particular, proyectando la segunda vocal: “creceer”. María Fux sostiene que la sonoridad de las palabras también modifica el movimiento, no sólo en quién la pronuncia, también en quién las escucha. Sonidos, pausas, vocales, consonantes, respiraciones, marcan una cadencia, un ritmo concreto.

Asimismo, cabe destacar que en este método todo comunica: *el otro*, con quien se dialoga, no es necesariamente un ser humano. Puede tratarse de existencias animadas como plantas o animales; objetos inanimados, arquitecturas, elementos. Todo es un otro que comunica. El método busca desarrollar una escucha háptica que permita una mayor atención hacia todo lo que nos rodea. Esto implica una actitud activa y solidaria hacia ese entramado reticular que configura un escenario donde el tiempo propio y el tiempo ajeno se tocan, y es desde el encuentro con la alteridad que se produce un nuevo diseño, una manera de moverse que es también forma de vida, *ethos*. No se trata de transformar al entorno, sino de adoptar una posición atenta y respetuosa hacia toda alteridad. En ese proceso no se busca superar los límites de un escenario. Se trata de advertir las posibilidades que éstos ofrecen, la potencia de la vulnerabilidad, su fuerza creadora.

La alteridad tiene algo para decir, aunque ese mensaje no sea sonoro. El método María Fux invita a ser permeable a los ritmos audibles e inaudibles; a advertir que el silencio tiene acción, y muchas veces es una respuesta; y a explorar el lenguaje del silencio, sus matices, sus tiempos. Una percepción háptica incita no sólo a ver con la piel y tocar con los ojos, sino a escuchar hasta lo inaudible, justo ahí donde la palabra no llega.

### 3.2. El valor del silencio

Encontrar silencio se ha vuelto cada vez más difícil: en el Capitalismo Mundial Integrado<sup>70</sup>, signado por las grandes metrópolis y el auge de los medios masivos de comunicación, nos hallamos en un constante bombardeo de información audiovisual. Tal como señalara Deleuze en uno de sus últimos artículos, titulado *Posdata a la sociedad de control (1991)*, habitamos una sociedad informática en donde la administración de la vida se traduce en cifras y datos: contaminación visual y auditiva, propaga(n)da por doquier. Previamente a dicho *post scriptum*, Deleuze ya había desplegado una larga investigación a partir de lo que denominara *empirismo trascendental*, exponiendo cómo antes de la palabra audible, e incluso antes del sonido, existe un plano de inmanencia desde donde se compone un entramado de sensaciones.<sup>71</sup> Frente al aluvión informativo que avasalla la vida y produce masivamente sonidos fragmentarios, ¿qué estímulos audiovisuales recibimos? ¿Por qué resulta cada vez más difícil recibir selectivamente la información? ¿El ruido, en tanto sonido inarticulado, deja huellas en los cuerpos? ¿Qué lugar ocupa el silencio?

Para que el sonido produzca sentido, es necesario el contraste del silencio en tanto puente hacia una escucha activa. El silencio es un fenómeno autónomo, por lo tanto, no es idéntico a la suspensión del lenguaje audible o del sonido. No es simplemente una condición negativa, un vacío. Es más bien un todo independiente, que subsiste a través de sí mismo, formativo del ser humano. María Fux advierte, a partir de sus prácticas de movimiento con personas sordas e hipoacúsicas, el valor del silencio en la comunicación y en la composición de una escena. Descubre la necesidad de presentificar al silencio, hacerle espacio, para que los signos del cuerpo circulen y expresen un saber no

---

<sup>70</sup> Capitalismo Mundial Integrado es el término que, desde 1960, Guattari propone como alternativa a globalización, capitalismo tardío o poscapitalismo; según él, estas expresiones son demasiado genéricas y ocultan el sentido fundamentalmente económico y neoliberal del fenómeno de la mundialización que entonces se instalaba. Para Guattari (2004, p. 86) “el capitalismo es mundial e integrado porque potencialmente ha colonizado el conjunto del planeta, porque actualmente vive en simbiosis con países que históricamente parecían haber escapado de él y porque tiende a hacer que ninguna actividad humana, ningún sector de producción quede fuera de su control”.

<sup>71</sup> En una de sus primeras obras dedicada al estudio de David Hume, *Empirismo y subjetividad. Las bases filosóficas del anti-Edipo* (1953), destaca la importancia de la experiencia material y de la inmanencia; posteriormente, en textos como *Diferencia y repetición* (1968), *Spinoza y el problema de la expresión* (1968), *Lógica del sentido* (1969), *Cuatro lecciones sobre Kant* (1972), continua profundizando su estudio y sienta las bases para el proyecto que luego encarará junto a Félix Guattari en *El Anti-Edipo* (1972) y *Mil mesetas* (1980), en el que uno de los temas centrales es la cuestión del cuerpo y los modos de percepción dominante en las sociedades occidentalizadas.

decodificable en términos auditivos. Fux se refiere al silencio como una presencia, no como la mera ausencia de sonido. Cuando no existe apoyo sonoro en el movimiento, las personas “pueden viajar muy adentro del cuerpo para escucharlo con otros oídos.” (Fux, 2007: 32). Esto permite conectar al silencio con la categoría de *ritmo*, ya que en la búsqueda de éste desde el silencio (sea por el ritmo que nos da la respiración, los latidos del corazón o a través de percutir instrumentos o creando vibraciones con las cuerdas vocales), es posible ir al encuentro del ritmo interno (propioceptivo), y amplificar, posteriormente, también el registro del ritmo externo (extroceptivo). Para Fux, recuperar el sentido del movimiento a través de ritmos audibles e inaudibles permite ampliar nuestra percepción.

En el primer capítulo expuse el recorrido que la llevó a denominar –junto a un equipo interdisciplinar compuesto por Lerner y Barenblitt en 1974– a la actividad que ella realizaba en su Estudio como *danzaterapia*. De todas maneras, este concepto surge tardíamente en sus prácticas, ya que anteriormente las nombraba como *danza contemporánea* o *danza creativa*. Para ella, danza, creatividad y terapia no son tres dimensiones separadas, sino que forman parte de la misma práctica. Es una constante en su obra que las categorías con las que nombra sus prácticas surjan posteriormente a sus búsquedas en el Estudio y en escena: aparecen intuitivamente, como efecto de lo empírico, nunca como causa o decisión explícita. Esto mismo sucedió con la integración de personas discapacitadas. Es decir, no como algo que Fux se propusiera, puesto que no daba clases de danza dirigidas a personas discapacitadas, sino que simplemente daba clases de danza con la suficiente apertura como para que cualquiera pudiera integrarse. Conforme relata en su libro autobiográfico *Danza, experiencia de vida* (1976), es a partir de un encuentro casual con Leticia, una niña sorda, hija de una conocida suya, que decide investigar a fondo la posibilidad de danzar el silencio:

Fue de forma casual. Después de haber realizado un espectáculo, invitada a una reunión por la gente que había organizado el recital, me encontré con una criatura de cuatro años con unos ojos negros poblados de miedo. Me interesé por sus ojos despavoridos y entonces me dijeron que era una niña sorda. (...) “Quizás pueda ayudarla”, me dije, y este pensamiento me llevó a proponerle a sus padres que la llevaran al Estudio una vez por semana. Consideraba que, por el camino del silencio, donde yo había realizado danzas, podía quizás encontrar a esta niña de ojos negros y acaso ella podía expresarse a través de su cuerpo. (Fux, 2021: 91-92)

En ese libro relata, además de la vivencia junto a Leticia, diferentes situaciones en donde personas sordas e hipoacúsicas le enseñan, a partir de su propio proceso de aprendizaje en la danza, a comprender el silencio. En una suerte de vínculo simbiótico, Fux empieza a impartir clases que invitan a desarrollar un lenguaje de movimiento improvisado, en las que descubre, gracias a esa interacción, diversos y novedosos modos de vivenciar el silencio. Así advierte particularmente dos modos de experimentarlo: el de las personas oyentes, que nunca llegan a vivenciarlo con plenitud, ya que su memoria auditiva les impide desasirse de las resonancias internas de ritmos sonoros ya conocidos; en este caso el silencio es la excepción, la escansión entre un sonido y otro. Por otra parte, el de las personas no oyentes, que viven en permanente silencio y, por tal motivo, lo conocen con mayor profundidad. Los ritmos que habitan el silencio (tanto los propioceptivos como los extroceptivos) son más sutiles, pero están presentes en toda la materia. Las personas oyentes suelen asociar el movimiento rítmico a los sonidos (por eso, históricamente, la danza fue acompañada de la música), mientras que las no oyentes presentan un desafío más agudo: encontrar los ritmos no audibles que habitan la existencia.

Nosotros, oyentes con memoria auditiva, podemos tener espacios de encuentro con el silencio, y es allí cuando el ritmo interno se hace presente para participar con el cuerpo. Pero tenemos memoria de sonidos, de música de palabras de todo lo audible que se nos permita. (...) El trabajo de introspección que se realiza danzando, sin otro apoyo que la respiración hace que el grupo evolucione de una manera profunda, desarrollando la creatividad con su respiración como estímulo rítmico, no sonoro pudiendo mostrar sin temor, sus estados emocionales. (...) Los sordos viven en el silencio como un mundo permanente, total, en donde la memoria auditiva no existe. (Fux, 1998: 52-53)

Para aproximarnos a la comprensión de estas experiencias, es preciso investigar el archivo escrito de Fux, en donde deja asentado el devenir de sus prácticas. En su libro *La formación del danzaterapeuta, vivencias con la danzaterapia* (1989), relata algunas vivencias con María Fernanda, otra alumna no oyente que, durante cinco años, se formó en su Estudio, integrándose, en su adolescencia, a un grupo oyente. Fux se preguntaba “¿cómo contarle, danzando, el espanto de los ritmos que pueblan nuestra vida urbana, donde nos volvemos locos soportándolos y buscando un lugar que nos aísle?” (Fux, 1989, p. 18) A tal fin ideó, a partir de dichas clases, un espectáculo que estrenara en 1987 bajo el título *Diálogo con el silencio*, en el que expuso parte de ese proceso. María Fernanda

tuvo un papel protagónico en la obra. Fux buscó en diapositivas ciertas líneas diferentes en los que pudiera visualizar ritmos, para que María Fernanda los realizara (proceso semejante a aquel propio de una persona oyente que encuentra ritmos en estímulos auditivos). En escena, mientras llevan a cabo el espectáculo, Fux escucha. María Fernanda ve. Ambas sienten. No se trata de expresiones miméticas, sino creativas: cuando el oído no es un apoyo para el movimiento, la creatividad no aparece en el cuerpo por lo que se escucha. La improvisación de movimientos nace de un canal diferente en el espacio-tiempo. En ese espectáculo, el público oyente sólo percibía el sonido de la respiración, lo cual habilitaba otro tipo de escucha, menos ruidosa: una percepción háptica. En una entrevista para el diario *La Nación*, María Fernanda cuenta la experiencia:

Soy sorda pero no muda. Me encanta conversar, comunicarme con la gente. (...) María me enseñó a bailar “con vida”, a bailar cosas que hay en la vida, y aprendí el valor que tienen las pequeñas y sencillas palabras como “crecer”, “límite”, como ver mi piel y ver el espejo que hay dentro de mí. (...) Quizás vean lo que es el silencio, porque mi silencio ahora no es como el de antes. Ahora mi silencio tiene mucha vida. (Fux, 1989: 22-23)

Desde sus singulares vivencias, ambas compusieron un cuerpo colectivo, intentando conjurar, en escena, ritmos inaudibles. ¿Qué percibió el público? ¿Cómo fue recibida esa obra? En octubre de 1987, Jorge Auditore, crítico de danza del diario *La Razón*, señala lo siguiente:

Dialogando a través del secreto código que las une, María Fux y María Fernanda, bailando al mismo tiempo, maestra y discípula, se reconocen en su entrega gestual y corporal (...) Las diapositivas ordenan las ideas para desarrollar y María proyecta a la platea con fuerza prodigiosa encuentro de vibración, color, y su discípula no oyente, pero que escucha como pocas el silencio, sigue las indicaciones de María en ese intercambio de experiencias que es el común denominador de toda la obra, provocando inmediatos cambios en la dinámica del espectáculo. Los puntos en el espacio, los rayos de luz, son provocaciones que despiertan permanentemente la inventiva para crear formas con su expresión. (Fux, 1989: 23 -24)

Tanto oyentes como no oyentes pueden registrar y componer ritmos inaudibles, silenciosos. Se trata de conjurar, cual sismógrafo, esos movimientos más o menos sutiles. Los cuerpos orgánicos e inorgánicos (si es que cabe hacer tal distinción, ya que nos encontramos en una tecnosfera en donde habitan cuerpos híbridos, yuxtaposición de

materia orgánica e inorgánica)<sup>72</sup> tienen una lógica propia, expresada en movimientos rítmicos. No obstante, teniendo en cuenta la tradición occidentalocentrada que –como ya venimos señalando a lo largo de capítulos anteriores– opone razón (inmaterial) a cuerpo (material), es preciso advertir que, aunque la conciencia corporal no sea sinónimo de razón, no se opone a ella, ya que implica una inteligencia, tan valiosa como la del pensamiento y el lenguaje verbal. Los cuerpos tienen formas de manifestarse que no se articulan necesariamente con la razón (especialmente aquellas que no son verbales), sino con saberes prácticos cuyo lenguaje se expresa en el movimiento.

¿Cómo escuchar hápticamente, y prescindir de lo estrictamente audiovisual? La visión no debería implicar límites figurativos. Podría tratarse más bien de recibir la información visual como estímulo creador; explorar lo desconocido a partir de la improvisación de movimientos no miméticos; pausar el sonido, hacer silencio; encontrar, en él, ritmos vitales; componer nuevos escenarios con esos ritmos; dejar que el cuerpo resuelva, que hable sin hablar.

Podemos interpretar ritmos internos no audibles que descubrimos dentro de nosotros, y ritmos externos que vemos a nuestro alrededor, en la habitación que vivimos, mirando las paredes, las formas de los cuadros, los sonidos de la calle, de la naturaleza. (...) A través de la expresión del cuerpo y de los ritmos producidos en forma personal y grupal, se puede comprender cómo ese lenguaje no verbal muestra un mundo desconocido y valioso. El cuerpo, cuando se expresa libremente, no puede mentir. (Fux, 1998: 75-76)

---

<sup>72</sup> Habitamos en una tecnosfera, en donde es prácticamente indisoluble lo orgánico respecto a los artefactos técnicos: algunos de los planteos epistemológicos con mayor incidencia en la construcción del concepto de *artefacto/objeto técnico* son, por un lado, el de Andrew Pickering, quien propone un análisis posthumanista que pone en relieve el carácter tecnológico de diversos objetos, reconociendo el papel de los agentes no humanos (materiales) en su entramado con los agentes humanos. Y en la misma dirección Bruno Latour aboga por centrar los estudios científicos en los laboratorios como centros de producción tecnocientífica; entendiendo a la ciencia y a la tecnología como entramados contruidos de lo humano y lo no humano. Teniendo en cuenta las líneas teóricas mencionadas, no sería del todo clara la definición o determinación entre lo que es un objeto técnico y lo que no lo es, puesto que las fronteras aparecen desdibujadas. En similar sintonía, Gilbert Simondon nos habla de dicho fenómeno, y reconoce que los objetos técnicos se modifican con el paso del tiempo (cambian, mutan, se transforman), por ende, sólo se podrían definir por el fin práctico al cual responden. El uso reúne estructuras y funcionamientos heterogéneos bajo géneros y especies que extraen su significación de la relación entre ese funcionamiento y las acciones del ser humano. La unidad del objeto técnico, su especificidad, son caracteres de consistencia y de convergencia. Actualmente, lo inorgánico funciona como prótesis reparadora y/o expansiva de lo orgánico, nos encontramos permanentemente contruidos por sustancias inorgánicas (como, por ejemplo, el silicio). Para una ampliación sugiero consultar su obra *El modo de existencia de los objetos técnicos* [1958] (2008). Buenos Aires: Prometeo Libros.

Ella menciona que “el cuerpo, cuando se expresa libremente, no puede mentir”, de lo cual podría interpretarse una posible asociación entre la noción de “cuerpo” y “sinceridad”. No obstante, considero decisivo pensar su expresión más allá de lo que asevera, y hacerle preguntas: ¿el cuerpo “revela” o “descubre” algo? ¿Expresa “la verdad”? ¿De qué, de quiénes? ¿La búsqueda de su método es “desenmascarar” algo que está oculto? ¿Busca explicar los traumas personales? ¿O más bien funciona como herramienta de exploración y aceptación colectiva?

Fux insiste en la importancia de reconocer al cuerpo como dispositivo de conocimiento. Volver a conocer, hacer consciente, no equivale a interpretar. Los sonidos y, especialmente, el lenguaje verbal, son factibles de ser interpretados, como lo es también el lenguaje gestual. Pero esa no es la intención de su danza terapia: mientras que la psiquiatría y la psicología (entre otras disciplinas) interpretan clínicamente signos, la danza terapia funciona, mediante un lenguaje poético, como herramienta de investigación y aceptación del diverso escenario en el cual vivimos, de la biodiversidad que co-creamos.

Esta investigación pone en evidencia el carácter polisémico de la palabra “danza terapia”, la cual suele ocasionar equívocos, y ello precisamente porque una terapia en términos clínicos tiende a buscar una cura. Sin embargo, María Fux no tomó al cuerpo como objeto de estudio, ni se centró en la discapacidad diagnosticada clínicamente. Más allá de la diversidad de su alumnado, nunca encontró necesario diferenciar entre condiciones corporales, porque su estudio se centra en la construcción de escenas, con toda la diversidad que en ellas habitan. Su búsqueda es artística, no terapéutica: no pretende expresar emociones subconscientes. Intenta desautomatizar la percepción y, en esa búsqueda, comunicar. Este ímpetu la distancia de disciplinas como la DMT y la expresión corporal<sup>73</sup> (ambas recepcionadas en Argentina en la década de los 60’).



Imagen 9: María Fux en una plaza de la Ciudad de Buenos Aires.  
Fuente: Estudio María Fux.

---

<sup>73</sup> Cf. Stokoe, Patricia (1987). *Expresión corporal. Arte, salud y educación*. Buenos Aires: Hvmánitas/Instituto de Ciencias Sociales Aplicadas.

En el método María Fux la búsqueda es social, política. No es un detalle menor la localización de su Estudio, ubicado sobre Avenida Callao, a tres cuadras de Plaza Congreso, epicentro para la expresión popular, sitio recurrente de movilizaciones y convocatorias. A su vez, punto neurálgico de Balvanera, barrio profundamente dominado por las consecuencias propias de todo proceso de gentrificación. Es en este suelo que se enraíza la danza de María Fux.

### **3.3. La ciudad como paisaje sonoro**

Habiendo expuesto el valor del silencio en el método de María Fux y en las vivencias de su alumnado, es posible identificar que todo lenguaje (audible e inaudible) se expresa situadamente: en un medio-ambiente, organismo vivo y reticular. Un individuo no es un cuerpo, sino una forma de vida, y una forma de vida siempre está afectada por múltiples relaciones. Los entornos producen efectos y afectos particulares: cuerpos, subjetividades, individuos, colectivos, sociedades, relaciones de fuerzas. Entornos compuestos no solamente por otros homínidos, también por ríos, mares, montañas, llanuras, vegetación, animales no humanos, bacterias, virus, entre otros macro y microorganismos. La materia no es pasiva o inerte, y es por ello que no cabe referir a cuerpos-individuos, sino a interacciones colectivas, sinergias entre diferentes sustancias orgánicas e inorgánicas.

En las grandes metrópolis como Buenos Aires, existe un paisaje sonoro particular, determinado por la arquitectura: gran parte del espacio geográfico está urbanizado, cuadriculado en el trazado de rígidas líneas segmentarias<sup>74</sup> (calles y avenidas, veredas, sendas peatonales, ciclovías, barrios centrales, barrios periféricos, espacios domésticos, ámbitos laborales, espacios de encierro, espacios de salubridad, espacios para espectáculos y entretenimientos, etc.) que separan, delimitan y direccionan la circulación de la población. Similar referencia puede realizarse respecto al tránsito digital, también gestionado segmentariamente: líneas eléctricas, fibras ópticas, tendidos que vehiculizan la comunicación –siempre intervenida por el mercado y las instituciones, garantes del

---

<sup>74</sup> Utilizo el término “segmentario” en el mismo sentido que lo utilizan Deleuze-Guattari [1980] (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Capítulo “Micropolítica y segmentaridad”. Valencia: Pretextos.

intercambio audiovisual. Ningún espacio neutro. Un lugar para cada actividad, un sitio para cada desplazamiento. Tendencia a cuadrricular que se replica, a su vez, en las experiencias temporales, en cierto ordenamiento cronológico: movimientos diagramados a lo largo de 24 horas, multiplicado por siete días de la semana, por cuatro o cinco semanas en un mes, por doce meses anuales; movimientos capturados en la lógica del capital, temporalizados previsiblemente dentro de espacios específicos (actividades familiares dentro del espacio doméstico, actividades laborales en el trabajo, educación en ámbitos académicos, actividades sanitarias en hospitales, organización de actividades lúdicas en tiempo-espacios de esparcimiento), siempre medidos por ritmos impuestos, por un sistema de encasillamiento prefabricado. La racionalidad instrumental marca el ritmo de la vida poblacional, produciendo así cuerpos predecibles, calculables, dóciles.

Este permanente proceso de urbanización conlleva una gentrificación del espacio: tendencia a grandes edificaciones, aumento del costo habitacional, desplazamientos hacia barrios periféricos, construcción de centros comerciales y tiendas pertenecientes a grandes cadenas multinacionales. Estos fenómenos ocasionan indefectiblemente toda una serie compleja de cambios significativos en la conformación de la población: es claro cómo a partir de determinadas políticas públicas se asienta y profundiza la inequitativa distribución de la precariedad, políticas tributarias al desarrollo del mercado inmobiliario en desmedro de la calidad de vida ciudadana, responsables de una crisis y una emergencia habitacional sin precedentes. El desborde arquitectónico produce fugas, ritmos audibles e inaudibles que expresan una situación de descomposición del tejido social.

En este espacio-tiempo se sitúa el Estudio María Fux, actualmente dirigido por su nieta Irene Aschero, atravesado por un paisaje visual y sonoro que se filtra por las ventanas, e interpela las danzas. En el Estudio, la premisa sigue siendo (tal como señalara Fux a lo largo de toda su trayectoria) que el escenario no se reduce al teatro. El escenario *es* la vida. La dimensión social del cuerpo-colectivo puede expresarse y transformarse mediante el lenguaje poético de la danza. La danzaterapia no es un mero entretenimiento, sino que, muy por el contrario, posee una función social determinante: la experiencia de improvisar y componer movimientos deviene desautomatización de la percepción, puente para la exploración de movimientos desconocidos. Experiencia que, a su vez, habilita una composición espacio-temporal distinta a la habitual (entendiendo por habitual lo adquirido en la reiteración de ciertos gestos a lo largo del tiempo, ya sea deliberada o por convenciones obligatorias). El tiempo deja de experimentarse extensivamente, en su

versión cronológica, para ser percibido hápticamente, de modo intensivo, durable, no cuantificable. Lo mismo sucede con el espacio: no es posible mensurar o establecer un límite preciso cuando se danza en contacto con el entorno, entre cuerpos, en el medio.

Creé una forma de ir al cuerpo de manera distinta a la acostumbrada. Trabajo con la intuición creativa a través de las posibilidades que me da la música, la pintura, la plástica, la palabra y el silencio. Lo que hice y sigo haciendo es tratar de conocer cuál es el sentido de mi propia vida con respecto a lo que amo, que es el poder dar a través de la danza, para ir a un encuentro mejor con el otro.<sup>75</sup>

¿Quién es “el otro” al que Fux refiere? Aquel que permite el cambio, la posibilidad, la comunicación. En este sentido, la propuesta de Fux es notoriamente expansiva. Muchas de sus experiencias evidencian que no se trata solamente de ir al encuentro con el otro en su Estudio, sino también más allá de ese ámbito específico. En el registro de su nutrido recorrido pueden reconocerse lugares como el Borda, el Hospital Ferrer, y la Associazione Opera Francescana, entre otros; apariciones minuciosamente descritas tanto en sus libros como en diversos artículos periodísticos. Podemos encontrar un ejemplo significativo de ello precisamente en su libro *Primer encuentro con la danzaterapia* (1985), en el que relata una experiencia en el Hospital Ferrer con enfermos poliomelíticos, confinados en pulmotores o en sillas de ruedas en forma permanente. Considerando que muchos la podrían ver sólo mediante un sistema de espejos que tenían cerca de la cabeza (dada la imposibilidad de movilizarla), la bailarina preparó un espectáculo especialmente para el grupo. La danza surgió entre su movimiento y el canto de los jóvenes, sinergia que desplegó un paisaje de coligación entre el sonido de las voces y el movimiento de su cuerpo. No hubo aplausos, sino cantos y miradas atentas. Esa noche, ya en su casa –cuenta María– soñó que era ella quien estaba conectada a un pulmотор, quien sentía la dureza del metal y la rigidez de sus extremidades. Lo curioso es que a los jóvenes les sucedió algo similar: soñaron que sus extremidades se movían danzantes.

Apenas llegó la mañana llamé a la psiquiatra y la psicóloga del hospital, y ellas me contaron que, esa misma noche, los enfermos del Hospital Ferrer que vieron mis danzas soñaron que sus cuerpos se movían y danzaban. Habíamos hecho una transferencia de vida y en mi espíritu quedó flotando una pregunta: “¿Hasta qué punto la visualización del movimiento consigue la comunicación corporal y puede trascender las posibilidades sensibles, aun en casos límites como los del Hospital

---

<sup>75</sup> Fragmento de la entrevista del 2009, 20 de noviembre. María Fux y Diálogo con Imágenes. Su despedida del escenario. *Página 12*.

Ferrer?” Ese grupo de aparente inmovilidad total, tiene zonas de potencial movilidad. (Fux, 1985: 80)

En otro de sus libros, titulado *La formación del danzaterapeuta. Vivencias con la danzaterapia* (1989), Fux relata su experiencia en el Congreso Mundial del Niño Aislado, en donde realizó un trabajo de dos horas en un encuentro que involucró a un grupo heterogéneo: tanto personas con algún diagnóstico de discapacidad física y/o mental (espásticas, sordas, con síndrome de Down, epilépticas) consideradas “pacientes”, como a gran parte del personal de salud. De esa manera, propuso una dinámica en la que no existieran barreras ni jerarquías: si la danza es comunicación, la escena se compone colectivamente. En ese contexto histórico la apuesta resultó sumamente disruptiva, tanto para el ámbito de la medicina (en el que habitualmente se propicia una distancia entre profesional de la salud/paciente), como para el de la danza académica (para el cual sólo son bailarines quienes tienen un determinado tipo de cuerpo y de técnica). La organización espacial de las instituciones (como el hospital o la escuela) propone –ya desde su arquitectura panóptica– una determinada diferenciación de roles (por ejemplo, mientras que los médicos tienen acceso a todos los lugares del hospital, los pacientes sólo pueden acceder a espacios específicos, y bajo la supervisión de un médico) y actividades (en este caso, el médico puede diagnosticar, intervenir y/o curar; el paciente sólo puede recibir prescripciones y acatarlas). Habida cuenta de esto, Fux intenta desordenar dicha especialidad y, en ese arrojo, subvertir las asimetrías relacionales. Esta particular vivencia resignifica la importancia del otro en su método:

La experiencia fue extraordinaria ya que cada uno de los que danzaban se acercaba al grupo que estaba mirando y los hacían danzar, y emocionaba ver cómo profesores, psicólogos, médicos, asistentes sociales y foniatras eran estimulados por gente diferente. De esa manera, en una conjunción en la que no existían barreras, finalizó mi demostración sobre la importancia de la danzaterapia en relación con el otro y su participación. (...) El congreso estaba danzando. (Fux, 1989: 29)

La danzaterapia aporta herramientas decisivas para el encuentro con el otro. El desafío radica en encontrar, a través del ejercicio recursivo, otros desplazamientos, y en investigar posibles devenires –exploración que sea a la vez una interpelación–. Componer afectos móviles, rítmicos, materiales más sensibles. Para Fux la continuidad de su proyecto es inescindible de cierto estado de permanente búsqueda: permanecer no implica estabilidad, sino vehiculizar cambios. El espacio se transforma en el trazado de

nuevos diseños corporales. Es por ello que al Estudio María Fux le es inherente una búsqueda que excede lo meramente arquitectónico, que permite ampliar el registro de los ritmos audibles e inaudibles, una escucha necesaria hacia todo lo que nos rodea. Además de su geopolítica, es necesario reconocer en este método una historia en constante construcción, que no termina con la muerte de María, que continúa y se extiende en sus practicantes. Historia erigida tanto desde lo social como desde lo familiar. En este reconocimiento, la figura de Irene Aschero, nieta de María Fux, emerge decisiva.

### **3.4. Irene: la continuidad del cambio**

A lo largo de este escrito he puesto en consideración —en reiteradas oportunidades— una decisión ciertamente compleja: si ceñirme solamente a entrevistas, libros e historiografía, o también involucrar mi propia experiencia, potencialmente valiosa en pos de realizar una investigación consistente. Tal como advierto en el primer capítulo —partiendo de la hipótesis interpretativa de esta tesis—, habitar es también una forma de narrar. Se trata de una exploración corpográfica: el análisis me lleva no sólo a la permeabilidad del cuerpo-colectivo que describo, sino también a advertir que la mera observación ya produce una operación, un efecto. Es demasiado tarde para hablar desde un supuesto “afuera” objetivo (análisis sólo posible en tanto ideal regulativo): a esta altura del recorrido, me encuentro hondamente involucrada. Las palabras son vivencias: hace ya algunos años asisto regularmente al espacio dirigido por Irene Archero, para cursar la Formación en danzaterapia que, a su vez, dirige Anabel Caeiro. Asimismo, formo parte de la Compañía *EnCuerpo*. La información que presento está significativamente atravesada por esa experiencia singular (pero no relativa, ya que mi mirada es sociologizante), situación de borde en tanto referencia concreta entre un abordaje de archivo que remite al pasado histórico del Estudio y un abordaje contemporáneo, que habla de su actual funcionamiento; perspectiva legítima que forma parte de la trama de relaciones y resonancias del Estudio María Fux.

Abril de 2022. La primera vez que veo a Irene no sé quién es, solamente tengo algunas referencias sobre ella a partir de lo leído en los libros de María Fux. La encuentro en la recepción del Estudio. Percibo a una mujer arrolladora, estridente, y a su vez muy

cálida en el trato hacia todas las personas. Estética de *femme fatale*: pelo caoba, vestida íntegramente de negro, su piel blanca cubierta de tatuajes, mirada penetrante. Se presenta, y en el saludo siento una mística particular, cierto halo misterioso. Una presencia escénica, como la de su abuela, pero en una versión menos bucólica, más visceral. La escucho conversar con alguien sobre sus clases de canto, que dicta allí mismo.

Con el correr de los meses, seguí asistiendo al Estudio, acercándome cada día un poco más, especialmente a través del aprendizaje, a entender de qué se trata el método María Fux. En ese inicial recorrido, también se va nutriendo mi acercamiento a Irene, no tanto producto de un trato personal, sino precisamente debido a que ella habita ese espacio. Además de trabajar, también vive allí. A partir de la pandemia de COVID, decide mudarse –junto a su hija Melina Calvo Aschero– al Estudio (que es también la casa de María) para cuidar a su abuela, ya físicamente muy frágil. María pasa sus días entre la habitación y la cocina. Sus acompañantes más íntimos consideran innecesaria su exposición en el salón de las clases.

En algunas conversaciones, las docentes del Estudio cuentan que esa mudanza fue compleja, dado que el espacio tenía deudas e intereses que se habían ido acumulado con el tiempo. Téngase nuevamente presente la localización del Estudio, ubicado en el microcentro de la ciudad. Esto implica niveles de costo de vida muy altos, como por ejemplo aquel que respecta al presupuesto que demandan las expensas del departamento. Los ingresos mensuales han estado en muchísimas oportunidades por debajo de los gastos básicos y fijos del espacio. No obstante, a sabiendas de la importancia que el lugar tiene para su abuela y para muchas otras personas que conforman el cuerpo-colectivo del Estudio, y, también, considerando que María le cedió los derechos de su nombre junto con la confianza de que en algún momento su nieta protegiera su herencia, Irene decide dejar sus pagos en Provincia, vender su casa, saldar las deudas y así mantener el funcionamiento del Estudio en Capital, crucial refugio en distintos momentos de su vida.

A sus siete años, Irene comienza a tomar clases de danza con su abuela. A los doce, ya estudia canto con su madre.<sup>76</sup> La influencia artística familiar es decisiva en su devenir

---

<sup>76</sup> En 1941, a sus 19 años, María Fux se casa con Juan Francisco Aschero, con quien comparte experiencias dentro del grupo Orión. Dicho grupo conformado por diferentes artistas surge en 1939, tras la búsqueda de experimentar desde el arte surrealista. Juan no fue el único marido de María, pero sí con quien tuvo su único hijo: en 1945 nace Sergio Aschero. A temprana edad éste se interesa por la música, y en su juventud compone canciones que serán parte del repertorio de su madre. En su adultez Sergio estudia y se dedica profesionalmente a la Musicología, inventando un método de Numerofonía (sistema de

profesional, en la transformación de una pasión en una forma de vida. A sus 27 años, Irene escribe estas líneas en una carta a María:

Desde muy pequeña, bajo el hechizo de Bach o la fuerza de Piazzola, María transformaba unas cintas en colores o las rústicas sillas del estudio en elementos rituales y mágicos que se fundían con mi cuerpo, trasportándolo a un mundo maravilloso donde la libertad y la creación eran los únicos de ese espacio y ese tiempo inolvidable. Allí, rodeada de otras niñas, aparentemente tan diferentes y realmente tan iguales a mí, aprendí a conocer los límites y la riqueza de un lenguaje que lentamente me cambiaba y llenaba mi ser de todas las imágenes que María me transmitía. (Fux, 1998: 64)

Su abuela le dedica varios fragmentos de sus libros. El vínculo afectivo es muy intenso, sin dudas sostén de una confianza notable. Puede hallarse una prueba por demás significativa de ello en el hecho de que María le cediera la protección de su espacio, incluso cuando todavía se encontraba dirigiéndolo. Cuando María, cerca de cumplir 100 años comienza a transitar su mayor estado de deterioro físico, la presencia y el compromiso de Irene se tornan cada vez más importantes. Sostén tanto económico como administrativo, salvaguarda no sólo a su abuela sino también la continuidad de su legado.

Sin embargo, su gestión del Estudio marca un antes y un después. Las lógicas de funcionamiento del espacio varían respecto a aquellas propias de la dirección de su abuela, y ello debido, sobre todo, a una situación por demás evidente y asumida: María Fux es una figura consagrada públicamente, personaje ilustre, admirada en todo el mundo. Así, indefectiblemente, su presencia supo implicar cierta centralidad en la particularidad de su gestión. En relación a esto, cabe destacar que además de dar clases regulares y seminarios, también se encargaba de lo burocrático, y de todo lo que conlleva mantener un espacio tal en funcionamiento y vigencia. En los tiempos en que ella dirigía, el reconocimiento público le posibilitó tanto presentar espectáculos en teatros, hospitales, plazas públicas, como dar seminarios en colegios, universidades y centros de salud, entre otras instituciones. Esto permitió que el Estudio tuviera un ingreso más o menos constante.

Cuando María deja de dar clases y empieza a ser reemplazada en la impartición de su método por algunas de sus discípulas, la demanda merma, ya no está garantizada.

---

escritura musical basada en el color, los números y las figuras) que será significativo para generaciones posteriores. También conoce a la cantante Ángeles Ruibal, quien será la madre de su hija: Irene Aschero.

Irene toma la dirección del espacio, inaugurando una nueva lógica, no centrada en la preponderancia de una persona –la figura de María–, sino de índole más colaborativo e interdisciplinar. El espacio se bifurca en dos registros: por un lado, el “Multiespacio María Fux”, en donde se dictan clases de diversas actividades artísticas (como acrobacia en telas, percusión, canto), entrenamiento físico y, ocasionalmente, la producción de eventos culturales. Por otro, el “Estudio María Fux”, que ofrece:

- Una formación en Danzaterapia método María Fux (certificada oficialmente) dirigida por Anabel Caeiro, cuyo plan de estudios consiste en tres años de clases prácticas y teóricas, más un cuarto año (opcional) de prácticas supervisadas. El plan implica cursar un mínimo de 120 horas de seminarios intensivos, 135 horas de clases regulares presenciales y 15 horas de teoría.
- Clases regulares abiertas a todo público (inclusive a quienes no estén haciendo la formación) disponibles durante todo el año.
- Encuentro de “Composición escenográfica” y talleres organizados por la compañía *EnCuerpo*.

La dirección de Irene Aschero y Anabel Caeiro dan al Estudio una nueva estructura, una nueva organización al espacio-tiempo del proceso de aprendizaje del método, la cual a su vez tiene cierta flexibilidad, a fin de que no sean las personas las que tengan que adaptarse al método, sino a la inversa. Esa flexibilidad radica primordialmente en que los módulos/clases a cursar no son correlativos. Es posible incorporarse a ellos en cualquier momento del año. No hay –y quizás sea esta una de las iniciativas más importantes– ni audiciones ni criterios físicos o etarios para ingresar.

Es posible advertir que este cambio conlleva, a su vez, una trama de relaciones intrafamiliares de poder que implican una genealogía marcada por una ascendencia en donde la figura materna tiene un rol central: María es hija de inmigrantes rusos judíos, sus abuelos maternos son quienes migraron a Argentina escapando de un pogrom en Odessa (Ucrania) con 11 hijos, siendo su madre la hermana menor. María le atribuye a su madre un protagonismo clave en su devenir artístico, ya que fue la primera en apoyarla en su decisión de dedicarse a la danza, en un contexto en el que ese tipo de prácticas no

estaban socialmente legitimadas, especialmente por los sectores populares. Fue precisamente su madre quien elaboró sus primeros atuendos para presentarse en espectáculos, y quién la acompañó y celebró en cada una de sus funciones, incluso cuando su padre no estuviera en completa conformidad. También destaca que la discapacidad física de su madre (su renguera) le permitió, a modo de ejemplo, entender que los límites no son necesariamente obstáculos, sino posibilidades. En varias de sus obras María arma en la escenografía un camerino, en el cual ubica una mesita con un porta retratos con la foto de su madre, elemento por demás significativo, que exhibe la fuerte presencia que tuvo no solo en su vida, sino también en su obra.

El lugar de importancia que María le atribuye a su madre es similar al lugar que Irene le atribuye a su abuela. Ambas homenajean, en varios de sus espectáculos, a mujeres influyentes de la familia. El afecto que Irene tiene por su abuela es recíproco, tal como expresara María tanto en sus libros como en su vida cotidiana. Ante estos reconocimientos, sobrevienen algunos interrogantes: ¿qué implica ser “heredera” de María Fux? ¿Qué es lo que se hereda siendo su nieta? ¿Por qué le cede este derecho a ella y no a otros familiares? ¿Por qué se reduce a lo familiar y no lo destina a su alumnado? ¿Qué conflictos de intereses pudo acarrear este traspaso del Estudio? ¿Cómo coexiste, en su funcionamiento, la pretensión de una cierta horizontalidad relacional con la verticalidad de su herencia?

Este espacio está habitado también por tensiones y paradojas. Si bien las respuestas pueden tener múltiples interpretaciones, me interesa elevar el análisis hacia las condiciones: lo que hace que Irene pueda ser enunciada y legible como “heredera de María Fux” es la explícita autorización de su abuela. Puede leerse en esta genealogía familiar una jerarquía vincular, en la que la herencia viene dada desde una figura femenina (madre, abuela, nieta), de lo cual podría desprenderse un ordenamiento matriarcal, en donde lo que ha sido considerado más valioso para esta familia (el arte) en las distintas generaciones, fue protegido primordial y deliberadamente por sus mujeres.

Por otra parte, es llamativo el modo en que son socialmente percibidas las alumnas directas de María Fux: como “discípulas”. Si bien no todas se asumen de esta manera, y se trata más bien de una referencia impuesta principalmente por los medios de comunicación, las representaciones simbólicas se construyen porque existen tramas de sentido que las avalan. La relación *maestra-discípula* también expone una estructura jerárquica y asimétrica, representación simbólica que se imbrica en un ejercicio del poder

estrictamente vertical, y que perduró a lo largo de muchos años. La nueva gestión intenta desmitificar y desarticular esas representaciones. Bajo la dirección de Irene y Anabel, las expresiones *maestra-discípula* son cuestionadas y caídas en desuso. Acompañando los cambios socio-culturales, ¿las antiguas lógicas de poder serán reemplazadas por nuevas formas?<sup>77</sup> Si bien los modos en que se nombra dan cuenta de ciertos saberes (con)sagrados, las relaciones de poder suelen circular informalmente, lo que complejiza la tarea de estudiar sus mecanismos. Por ello –tal como venimos señalando– es relevante estudiar no sólo “lo que se dice”, sino también las prácticas que producen regímenes de enunciación y de visibilidad.

Volvamos al día en que me encontré por primera vez con Irene. Unos minutos más tarde, comienza la clase. Conozco a mi profesora, Anabel Caeiro. Ella suele dar las clases del turno tarde, mientras que las de la mañana habitualmente las dictan Sonia López y/o Sara Grisolí. Fiel a la tradición de María, no me pregunta más que mi nombre: ni historia clínica, ni experiencia previa en danza, ni formación académica, nada de lo que suele preguntarse en algunos espacios de danza.

La primera impresión es de extrañamiento: entrar a su clase es como entrar a un viaje, cuya única manera de transitar es confiando en ella y en el grupo que me recibe. Anabel Caeiro no es María Fux, pero transmite su método, que, a su vez, es parte de su vida desde su primera infancia. Pese a esto, no es autorreferencial, y si apela a experiencias personales lo hace muy ocasionalmente. Se centra en la dinámica de grupo, ofreciendo, mediante diferentes estímulos de movimiento, una danza que se forja entre cuerpos conocidos y desconocidos.

Enseguida sobreviene la pregunta: ¿qué nos mueve? ¿Por dónde empezar? Anabel dice que le preguntemos al cuerpo, que ahí está la respuesta, y que *éste* no sabe mentir. Lentamente, en silencio, aparece una danza. La mirada de María Fux presente en las paredes, en cuadros que evocan la riqueza de su historia. Su mirada –las miradas– nos recuerdan que en el método somos partícipes y espectadoras en simultáneo. Que no hay adentro ni afuera absoluto, sino continuo movimiento de pliegue y despliegue.

---

<sup>77</sup> A fin de ahondar en esto, sugiero la lectura del artículo “Posdata a la sociedad de control” (1991) de Gilles Deleuze, que avizora en la sociedad nuevos dispositivos de control y, por ende, otras relaciones de poder distintas de las prácticas disciplinares.

#### .4. SEXO-GÉNERO EN TORNO A LA DANZATERAPIA

Como se ha mencionado en el primer capítulo, la sociología del cuerpo estudia el vasto campo de las prácticas físicas y simbólicas que componen lo que habitualmente se denomina “cuerpo”. Su objeto de estudio es difuso, ya que no existen contornos definidos que delimiten al cuerpo, nodo de múltiples relaciones físicas, sociales, políticas y económicas. Toda representación del cuerpo resulta reduccionista puesto que, en rigor, la condición basal de existir encarnadamente es el movimiento: cambio permanente entrelazado al entorno, mutación de las relaciones espacio-temporales que componen y descomponen. En tanto “el objeto” es complejo, desde esta disciplina la especificidad se establece a través del método. La sociológica de (y *entre*) cuerpos implica una metódica investigación y relevamiento de datos del hecho de existir encarnadamente, estudio que cruza transversalmente otros campos epistemológicos, entre los cuales se pueden advertir los estudios de género. No es posible indagar la categoría *cuerpo humano* sin tener en cuenta los roles *femenino/masculino* socialmente asignados.

A continuación, intentaré rastrear cómo se imbrica la generización de los cuerpos en ciertas prácticas de investigación de movimiento, específicamente en la danza terapia de María Fux. Tanto su trayectoria y experiencia artística, como el Estudio María Fux, pueden aportar importantes herramientas al campo de la sociología y de las ciencias sociales en general, con el objetivo de ampliar la comprensión respecto a las prácticas físicas y simbólicas en torno al cuerpo.

En principio, cabe recordar lo señalado en la introducción respecto a qué se entiende por “danza terapia”, y la influencia que tuvieron Lerner y Braemblitt en María Fux a la hora de identificar sus prácticas con ese término. Como ha sido referido, si bien de ciertas investigaciones pudo deducirse que lo que ella hacía era danza terapia, nunca fue absoluta en la definición de su práctica. Amén de que usualmente opte por el empleo de ese término, en varias entrevistas prefiere definirla como Danza Creativa. Reivindico estos esfuerzos de Fux por no anclar su método a áreas específicas, tales como la

psicología o la psiquiatría, en pos del rechazo a conceder que una investigación pueda definir y limitar su lenguaje.

Recordemos que en el Estudio María Fux –ahora bajo la dirección de su nieta Irene– se ofrecen tanto clases regulares como la formación profesional en danzaterapia, dictada por sus discípulas. ¿Cómo se diagraman, actualmente, las relaciones dentro del Estudio? ¿Qué roles se establecen a partir de éstas? ¿El género es un factor relevante en la dinámica? ¿Se configuran jerarquías? Para abordar dichas preguntas, propongo tres ejes fundamentales:

- Identificar y recuperar el debate teórico que las ciencias sociales, particularmente desde una perspectiva de género, han dado en torno a la valencia diferencial de los sexos, para lo cual recurriré principalmente a las siguientes fuentes: *¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?* (1979) de Sherry Ortner, *Mujer, cultura y sociedad: una visión teórica* (1979) de Michelle Zimbalist Rosaldo, *Cuerpos que importan* (1993) de Judith Butler e *Ir más allá de la piel* (2020) de Silvia Federici, materiales que condensan la discusión y considero relevantes a modo de caja de herramientas.
- Analizar el lugar que ocupa actualmente la danza en el campo del arte, pensar cómo se intercepta con cuestiones de género a través de vínculos y roles asociados a los bailarines en danza moderna y contemporánea. Rastrear, a través de ciertos materiales testimoniales de María Fux, aportes teóricos y prácticos para advertir posibles recodificaciones de la valencia diferencial de los sexos en el contexto en el cual ella se inscribe, así como también reconocer otros modos de relacionarse y de simbolizar el género que su danzaterapia pueda ofrecer.
- Sumar al análisis de archivo de Fux, una entrevista que le realicé en el 2022 a Anabel Caeiro,<sup>78</sup> docente desde el 2001 del Estudio María Fux y discípula. Caeiro se formó durante 30 años en continuidad en el Estudio,

---

<sup>78</sup> Acoté el análisis a un fragmento que remite a un audio de una entrevista de 45 minutos. En este caso no fue necesario utilizar un pseudónimo para resguardar la identidad de la entrevistada, dado que ella prefirió hacer público su testimonio.

hasta que en 1998 Fux la designó como asistente personal de sus clases y asistente de dirección de sus espectáculos. Considero que mi informante aporta datos significativos por haber compartido gran parte de su trayectoria artística y de su vida junto a María Fux, y su discurso da cuenta de los modos en que se despliega actualmente la danzaterapia en el Estudio.

#### **4.1. La valencia diferencial de los sexos**

En Occidente y en las sociedades occidentalizadas se ha establecido una diferenciada valencia de los sexos, históricamente construida mediante representaciones simbólicas dicotómicas que no se reducen únicamente al binomio *masculino/femenino*, sino que también se manifiestan en las concepciones opositivas *naturaleza/cultura*, *cuerpo/alma*, *pasivo/activo*, polos signados por una relación asimétrica. La valencia diferencial de los sexos no se expresa únicamente en la danza, implica asimismo un modo de relacionarse que tiene una historia y una situación geopolítica amplia. Para comprender la especificidad del imaginario jerarquizante de los sexos en la danza, es indispensable situar este análisis en una línea de investigación compuesta por una extensa tradición, cuyo estudio involucra no solamente a la sociología del cuerpo, sino también a otras disciplinas transversales, tales como la historia, la antropología y la filosofía.

Un texto que despliega críticamente ese ordenamiento es el artículo *¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?* de Sherry Ortner, que, desde un encuadre de antropología cultural, elabora la siguiente hipótesis interpretativa: en casi todas las sociedades –especialmente las occidentales– se ha identificado a “la mujer” con la naturaleza, en oposición a la cultura. Situación que se refleja en los roles sociales, políticos y económicos, en los que pareciera que lo femenino está ligado a las funciones reproductivas y a las tareas de cuidado, mientras que lo masculino se manifestaría en aquello que excede a la mera supervivencia, simbolizando lo más elevado espiritual y culturalmente.

La mujer ha sido identificada con algo que todas las culturas desvalorizan, algo que todas las culturas entienden que pertenece a un orden de existencia inferior a la

suya. Al parecer sólo hay una cosa que corresponda a esta descripción, y es la «naturaleza» en su sentido más general. (...) la «cultura», genéricamente hablando, está empeñada en el proceso de generar y mantener sistemas de formas significativas (símbolos, artefactos, etc.) mediante los cuales la humanidad trasciende las condiciones de la existencia natural, las doblega a sus propósitos y las controla de acuerdo a sus intereses. Así, podemos igualar aproximadamente la cultura con la noción de conciencia humana o con los productos de la conciencia humana (es decir, con los sistemas de pensamiento y la tecnología) mediante los cuales la humanidad intenta asegurarse su control sobre la naturaleza. (Ortner, 1979: 114)

Analizar las relaciones que se construyen mediante dichas dimensiones permite advertir que, a través del tiempo, se les ha asignado a los cuerpos legibles como “mujeres” un “status de segunda clase”, identificadas como existencias inferiores, e implicando ello la universalización de la subordinación femenina. Aunque no existen fundamentos biológicos determinantes que puedan sostener estas concepciones, hay suficientes motivos para que “la mujer” sea representada de esta forma: los aspectos sociales y psicológicos de su contexto colaboran con que sea percibida como próxima a la naturaleza, y, a su vez, con la institucionalización de esta condición.<sup>79</sup>

En similar sintonía, el texto *Mujer, cultura y sociedad: una visión teórica*, de Michelle Zimbalist Rosaldo, expone cómo las mujeres han sido confinadas al ámbito doméstico. En relación con hombres de similar rango etario y status social, carecen de una autoridad universalmente reconocida y estimada. La autora señala aspectos de la psicología y de la organización social y cultural que dan cuenta de la oposición *doméstico/público*. Asimismo, considera que hay pocas razones para creer que existieron sociedades primitivas matriarcales en las que las mujeres tuvieran un predominio semejante al que actualmente ejercen los hombres. Sostiene su hipótesis a partir de diferentes herramientas conceptuales (principalmente de Mead) y datos empíricos (por ejemplo, la situación de los Arapesh de Nueva Guinea, los grupos aborígenes australianos, los Tchambuli, las mujeres de la tribu merina de Madagascar, las comunidades-ghetto judías de la Europa oriental, entre otras referencias relativas a estudios de campo).<sup>80</sup> Su análisis se erige, junto al de Ortner, como antecedente decisivo

---

<sup>79</sup> A fin de estudiar los alcances de estas afirmaciones, sugiero leer el texto de Ortner, Sherry B., “¿es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?” que se encuentra dentro del libro compilado por Harris Olivia y Kate Young (1979). *Antropología y feminismo*. (pp. 116-126). Barcelona: Editorial Anagrama.

<sup>80</sup> Cf. Harris Olivia y Kate Young (1979). *Antropología y feminismo*. (pp. 153-178). Barcelona: Editorial Anagrama.

en vista a ubicar en la agenda política problemáticas que históricamente fueron relegadas al ámbito doméstico.

Para hacer *audiovisible*<sup>81</sup> la red del poder que urde corporeidades, es fundamental rastrear la genealogía de este sistema de jerarquías estructurado en la diferencia de los sexos. En esa historia, un discurso sumamente influyente fue el de Aristóteles, filósofo griego de la antigüedad clásica, quien inaugura una tradición dualista y dicotómica de la naturaleza anclada en el par opositivo *femenino/masculino*, y los roles en la sexualidad reproductiva, a saber: lo femenino estaría vinculado a una suerte de materialidad pasiva, mientras que lo masculino vehiculiza, activamente, la razón y la espiritualidad. Esta explicación esencialista universaliza características físicas, asociándolas a asimetrías sociales (por ejemplo, la menstruación en los cuerpos con útero como excrecencia de lo que “no está terminado”, síntoma de inferioridad; o el semen como flujo transmisor del soplo vital, y por ende cualidad superior).<sup>82</sup> Así, las diferencias físicas y las características anatómicas que fueron socialmente legibles como femeninas (como el hecho de poseer útero) no tienen *per se* ni *a priori* una valencia: son las relaciones históricas las que imbrican a los cuerpos en una trama de significados legibles en términos jerárquicos. Las representaciones sobre el cuerpo son construidas a partir de discursos relativamente estables, asentados por una red de poder que los legitima y los ubica en “su lugar”. Esas representaciones socio-culturales se inscriben en distintas dinámicas y espacios de socialización.

#### **4.2. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»**

Tal como señalo en el apartado anterior, la metafísica tuvo un rol central en la construcción discursiva heredada por Occidente. “El cuerpo” fue entendido por dicha narrativa como sustrato, concepto universal sobre el cual se pueden predicar accidentes,

---

<sup>81</sup> Recuérdese que tomo el término *audio-videncia* desde la lectura que Deleuze hace sobre Foucault en el primer tomo del curso sobre Foucault (publicado en Buenos Aires y traducido al español por Editorial Cactus, bajo el título *El saber*), especialmente en la clase de octubre de 1985, titulada “Ver y hablar. Arqueología, archivo y saber”.

<sup>82</sup> Para una ampliación de dicha teoría respecto a la reproducción de los mamíferos, en particular del ser humano, sugiero confrontar con Aristóteles (1994). *La reproducción de los animales*. Libro I. Madrid: Gredos.

en lugar de entenderse como un flujo de experiencias sensibles. Por ello “el cuerpo” no está exento de presupuestos, engendrado por una tradición que lo convirtió en soporte de una visión ontológica del mundo. La experiencia corporal cotidiana se encuentra *a priori* informada y normalizada por el imaginario social, del cual la valencia diferencial de los sexos es uno de sus efectos.

A su vez, el discurso biomédico ha recibido y apropiado esta tradición bajo “nuevas” categorías positivistas: el cuerpo pensado por la ciencia como sustrato es traducido como “esquema corporal anatómico”.<sup>83</sup> Lo que antiguamente (con Aristóteles) fue concebido como “forma” o “alma”, en la modernidad es llamado esquema corporal anatómico. Así, la anatomía entiende al cuerpo como un todo organizado en tanto composición de órganos ligados por relaciones de ensamble mereológico, regido por leyes bioquímicas necesarias. Concepción del cuerpo reduccionista, ya que no tiene en cuenta todo aquello que excede a la organización de la materia, al mismo tiempo que simplifica las relaciones a ciertas leyes físico-químicas. Al atribuirle funciones específicas a los órganos, éstos tienen un destino determinista y unifuncional. El cuerpo, así pensado, es una forma limitante, molde en donde debe encajar la materia.

El esquema corporal anatómico cristaliza y naturaliza un estereotipo de cuerpo construido discursivamente, ya que, “el cuerpo” es, ante todo, un modo singular de enunciación, e implica una puesta en escena y una estrategia secreta de gestión de la experiencia. La representación del cuerpo como un conjunto de órganos con funciones específicas inmutables no permite advertir que la vida se expresa materialmente en la interacción con un medio que produce variaciones a través del movimiento, y, por ende, del tiempo. ¿Cómo se vincula la cuestión de la materialidad del cuerpo con la performatividad del género? ¿Qué lugar ocupa la categoría del “sexo” en esta relación? ¿Por qué importa revisar no sólo su valencia diferencial, sino también el modo en que es asumido?

Ya expusimos cómo la diferencia sexual se invoca habitualmente como una cuestión de diferencias materiales, y cómo éstas están marcadas por prácticas discursivas. La materialidad es el efecto constitutivo del poder, investidura del discurso que produce “cuerpos sexuados”. Al decir de Butler, el “sexo” cumple una función normativa: ideal regulativo cuya fuerza se expresa produciendo y demarcando (circunscribiendo,

---

<sup>83</sup> Tal como hemos abordado en profundidad en el capítulo 1.

diferenciando) corporalidades. De modo que el sexo se impone, obligatoriamente, en la reiteración a través del tiempo. ¿Qué quiere decir esto? Para que haya cierta legibilidad social se establece necesariamente una demarcación de sexo (por ejemplo, en una partida de nacimiento, en un documento nacional de identidad, en una historia clínica o en cualquier constancia institucional que certifique la pertenencia de un sujeto de derecho). No es una condición estática, sino un proceso mediante el cual la normatividad reguladora lo materializa en virtud de la reiteración forzada.

Por ello no debe confundirse la *performatividad* con la *performance*, ya que mientras la segunda radica en una puesta en escena deliberada y voluntaria, la primera implica una obligatoriedad impuesta, una referencia necesaria en tanto la formación de un sujeto exige una identificación con el sexo. Asimismo, la performatividad no es un “acto” singular, porque siempre es la reiteración de un conjunto de normas asociadas a convenciones de las que es una repetición. Este acto no es primariamente teatral. Su “teatralidad” se produce en la medida en que permanezca disimulada su historicidad, aparentando así cierta naturalidad.

Las normas reguladoras del “sexo” obran de una manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos y, más específicamente, para materializar el sexo del cuerpo, para materializar la diferencia sexual en aras de consolidar el imperativo heterosexual. (Butler, 2012: 18)

El sexo no es un dato natural, pero tampoco una mera construcción discursiva.<sup>84</sup> Implica una situación geopolítica, una posición constituida materialmente por las redes del poder. Esto permite comprender la construcción del sexo ya no como un dato corporal dado sobre el cual se impone artificialmente la construcción del género, sino como una norma cultural que gobierna la materialización de los cuerpos. En esta dirección, Butler considera la categoría “mujer” como un término imprescindible a fin de rastrear la topografía de dicha construcción. Además de que su “valencia diferencial” sea constituida por una relación de fuerzas materializada históricamente, el sexo implica una posición codificada por la heterosexualidad obligatoria, autorizada y legitimada por un dispositivo médico y jurídico.

---

<sup>84</sup> Cf. Butler, Judith [1993] (2012). “Introducción” en *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del <sexo>*. Buenos Aires: Paidós.

Instalar el principio de inteligibilidad en el desarrollo mismo de un cuerpo es precisamente la estrategia de una teleología natural que explica el desarrollo de la mujer mediante el argumento lógico de la biología. Sobre esta base se ha sostenido que las mujeres deben cumplir ciertas funciones sociales y no otras. (Butler, 2012: 61-62)

Una historia del cuerpo puede reconstruirse al describir las distintas formas de represión que las sociedades occidentalizadas han activado al establecer una matriz de inteligibilidad *falocentrica*. ¿Puede, esa historia, (d)escribirse, también, en tanto campo de resistencia? ¿Cómo des-automatizar la percepción, grillada por dicho proceso de normalización? ¿Es posible fugar de ese imperativo binario y opositivo?

Butler expone cómo la codificación de sexo-género no se reduce a una cuestión discursiva, sino que conlleva prácticas propias de la heterosexualidad como régimen político, y establece un vínculo directo entre identidad y deseo. Por ello, no es posible separar radicalmente las formas de sexualidad de los efectos de las normas, puesto que, pese a no tener una relación estructural determinada, es posible advertir dinámicas en donde se yuxtaponen. Las oposiciones binarias se formulan en virtud de la exclusión de un campo de posibilidades desbaratadoras, subversivas y polivalentes. De todas formas, cabe advertir que el poder no controla íntegramente sus efectos, y así como un cuerpo se delinea performativamente, también puede deshacerse y rehacerse en cualquier momento.

### **4.3. Cuerpos ¿generizados? en la danza académica**

Tras haber señalado críticamente las principales líneas argumentales sobre las representaciones del cuerpo y la valencia diferencial de los sexos, desarrolladas tanto desde las ciencias sociales como desde el movimiento feminista, cabe indagar cómo se implican estos debates con las artes del movimiento. ¿Se recodifica dicha valencia también en esta área? ¿Qué puede aportar la danza, en tanto práctica corporal, a esas investigaciones teóricas?

En el texto *Elogio del cuerpo que baila* (2022)<sup>85</sup>, Federici advierte que “del baile aprendemos que la materia no es estúpida, no es ciega, no es mecánica, sino que tiene sus ritmos, tiene su lenguaje, y es auto-activada y auto-organizada. (...) Nuestros cuerpos

---

<sup>85</sup> Que se encuentra dentro de su libro *Ir más allá de la piel* [2020] (2022). Buenos Aires: Tinta Limón.

tienen razones que necesitamos aprender, redescubrir, reinventar.” (p. 138) Allí no aclara de qué “estilo de baile” aprendemos eso que advierte, ni tampoco precisa si se refiere a las danzas rituales, a alguna danza popular o a las danzas académicas (clásica, moderna, contemporánea).<sup>86</sup> No obstante, en ese artículo –escrito tras contemplar una danza de la coreógrafa Daria Fain que trataba del surgimiento de la conciencia y el lenguaje– expone que la materia tiene una lógica, aunque no sea la del razonamiento abstracto, hipotético-deductivo. Da cuenta de cómo los organismos biológicos están en simbiosis con sustancias diversas, nodos de relaciones. Tejidos conjuntivos que provocan movimientos, a veces tan internos que no llegan a percibirse. La materia que constituye al cuerpo de los mamíferos está atravesada por un sistema nervioso que aporta sensibilidad interna, propioceptiva: músculos, articulaciones, tendones y aparato vestibular pueden ser estimulados y registrar movimientos internos como presión sanguínea, contracción del oxígeno y de dióxido de carbono, temperatura corporal, equilibrio, estiramiento de músculos, tendones y ligamentos, sensaciones como la sed, el hambre, la vejiga llena o las ganas de excretar. A su vez, si advertimos que, dada su constitución relacional, el cuerpo no tiene contornos definidos (es decir, que su límite no es la piel), se impone la siguiente paradoja: afuera y adentro del cuerpo son criterios reduccionistas, relativos a la perspectiva. No existen afuera y adentro absolutos. La vida no está en los órganos, sino en lo que pasa entre ellos, y solo puede ser concebida en constante interacción con el medio ambiente: la Tierra es, en sí misma, un gran organismo vivo.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Entiéndase por danzas rituales aquellas que surgieron en diferentes comunidades en momentos de religación y celebración, sin la necesidad de instituciones o sistematizaciones metódicas mediando el ritual. Las danzas rituales suelen estar vinculadas a experiencias numinosas. Por otra parte, las danzas populares o tradicionales son aquellas que expresan la identidad de un pueblo, forman parte de la expresión del espíritu de una cultura. Las danzas académicas, aunque puedan tomar elementos de las anteriores, procede de la danza clásica situada en la época de las cortes, la cual fue promovida por primera vez por el rey Luis XIV, apodado “el rey sol”, tras haberse presentado públicamente danzando una pieza en donde él representaba el sol, en torno a lo que todo giraba. Fue llevada a la escena con el Ballet clásico. De allí, posteriormente, provienen -por ruptura y con muchas divergencias- danzas académicas modernas y contemporáneas.

<sup>87</sup> Desde las ciencias biomédicas, por definición, un organismo es aquello constituido por una organización determinada; pero cuando hablamos del cuerpo en tanto organismo, debemos considerar que su vitalidad no radica en su organización, sino justamente lo contrario: cuando pensamos el cuerpo en sentido biológico lo hacemos en referencia a un conjunto de órganos que a su vez son un conjunto de células. Sin embargo, desde la teoría celular en adelante, sabemos que las células se reproducen por división, y ello implica que todo lo que existe es materia autoreplicante, que adquiere formas específicas por la selección natural. No hay reproducción de la organización, sino desvío de ella. Cada organismo -especie biológica- es una desviación, un sesgo particular de la materia autoreplicante previa, en un ecosistema dado respecto de la materia autoreplicante general. En rigor, no existe sino la materia autoreplicante. En la

Tanto la extrocepción como la propiocepción permiten trazar relaciones y comprender el funcionamiento de los cuerpos en un sentido amplio, los cuales no están constituidos como una mónada, sino que se mueven en armonía con el cosmos. ¿En qué consisten las escuchas extro y propioceptiva? ¿Implican tejer alianzas con otras especies, plantas, mares, ríos, y sustancias que conforman al entorno?<sup>88</sup> En medio de una crisis medioambiental cada vez más aguda, sostenida por las lógicas de un extractivismo que transforma toda energía vital en fuerza de trabajo, será primordial desarticular la organización del cuerpo establecida por las representaciones simbólicas heredadas, para explorar y componer una nueva corporeidad, más sensible, en contacto con otras existencias. Contra la construcción de un cuerpo inerte, materia pasiva, máquina de producción y reproducción de fuerza de trabajo,<sup>89</sup> Federici intuye, en la danza, la posibilidad de hacerse una *corporeidad-sismógrafo* atenta a una percepción que vaya más allá de la piel. Pero, ¿qué es “la danza”? ¿Cuál es el lugar que hoy ocupa social y políticamente? ¿Cuál es el campo del arte en general<sup>90</sup> y de esta actividad artística en particular? ¿Cómo es posible que prácticas que promueven la desautomatización de la percepción, al mismo tiempo puedan acoplarse a la lógica del rendimiento laboral? ¿Es lo mismo vivir *con* la danza que vivir *de* la danza?

Vayamos a su genealogía. En tanto partiré considerando la tradicional concepción que reconoce a la danza como un arte, es fundamental rastrear la procedencia de la palabra “arte” y sus sentidos: si bien existen en el latín las formas *ars*, *artis*, de las que se desprende justamente el sustantivo arte, propongo retroceder todavía más en el tiempo

---

selección natural hay diferenciación por acumulación de variaciones hereditarias. Por lo tanto, lo vital no radica en la correspondencia con una organización sino, por el contrario, en las variaciones o desviaciones.  
<sup>88</sup> Para profundizar estas preguntas y advertir la implicancia entre ciertas teorías feministas y cuestiones ecológicas, sugiero confrontar con el epílogo “Por una reinención de las prácticas comunitarias” en el libro de Silvia Federici, *Calibán y la Bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria* [2004] (2010). Buenos Aires: Tinta Limón.

<sup>89</sup> *Ibidem*. Capítulo “El Gran Calibán: la lucha contra el cuerpo rebelde”.

<sup>90</sup> Refiero a la noción de campo en el sentido en que la emplea Bourdieu (1997) en *Razones prácticas. Sobre la teoría política de la acción*: “¿Por qué me parece necesario y legítimo introducir en el vocabulario de la sociología las nociones de espacio social y de campo del poder? En primer lugar, para romper con la tendencia a pensar el mundo social de forma sustancialista. (...) Esta estructura no es inmutable, y la topología que describe un estado de las posiciones sociales permite fundamentar un análisis dinámico de la conservación y de la transformación de la estructura de distribución de las propiedades actuantes y, con ello, del espacio social. Eso es lo que pretendo transmitir cuando describo el espacio social global como un campo, es decir a la vez como un campo de fuerzas, cuya necesidad se impone a los agentes que se han adentrado en él, y como un campo de luchas dentro del cual los agentes se enfrentan, con medios y fines diferenciados según su posición en la estructura del campo de fuerzas, contribuyendo de este modo a conservar o a transformar su estructura.” (pp. 47-49)

hasta toparnos con la lengua griega, ya que el sentido de la palabra proviene de la raíz *téchnē*. ¿Por qué siendo fonética y gramaticalmente tan diferente, en el mundo latino el término griego *téchnē* se tradujo como *ars*? En su sentido etimológico, *téchnē* implica una habilidad adquirida, y como tal, se contraponen tanto a las facultades otorgadas por “la naturaleza” como al conocimiento riguroso de la realidad (por ejemplo, la matemática, dado su rigor y exactitud, es considerada una ciencia, mientras que elaborar una pieza teatral, un arte). En la antigüedad, particularmente en el mundo helénico, el arte incluía una diversidad de actividades, desde oficios como la carpintería, la orfebrería y la cocina, hasta actividades más lúdicas como el teatro, la música, la danza o la poesía. El arte no estaba estrechamente orientado a la creación estética, sino más bien al desarrollo de habilidades y técnicas.

Con el paso del tiempo, en occidente y, luego, en las sociedades occidentalizadas, comenzaron a distinguirse las disciplinas abstractas –con cierto rigor epistemológico (ciencias)– de las disciplinas inexactas –más bien asociadas al conocimiento sensible, cualitativo (artes)–.<sup>91</sup> Dualismo que demarcó el carácter del arte, desligándolo de ciertas técnicas y, a su vez, vinculándolo especialmente al conocimiento estético. Actualmente existen discusiones muy variadas respecto a qué entendemos por “arte”, esto debido, sobre todo, a la aparición de nuevas áreas, técnicas, actividades (como la fotografía, el cine, el diseño industrial, la publicidad, la creación de contenido audiovisual, entre otras)<sup>92</sup> disputando –o compartiendo– el terreno del “arte” con disciplinas históricas (como literatura, danza, música, arquitectura, pintura, escultura; las llamadas “Bellas Artes”<sup>93</sup>). Disputar ese terreno implicaría, al mismo tiempo, poner en conflicto su sentido social y político: ¿cualquier habilidad técnica es un arte? ¿Qué habilidades son creativas? ¿Puede ser el arte fuente de placer estético y, al mismo tiempo, puente para la disrupción? Más allá de las disímiles interpretaciones que puedan darse a partir de esos interrogantes (sobre todo teniendo en cuenta la diversidad de propuestas artísticas), es evidente que el arte también ha advenido trabajo asalariado. Incluso las artes escénicas (tal es el caso de

---

<sup>91</sup> Cf. Vernant Jean-Pierre. [1965] (2013) *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Capítulos “El trabajo y el pensamiento técnico” y “Del mito a la razón”. Barcelona: Ariel.

<sup>92</sup> Cf. Benjamin [1939] (2011). *La obra de arte en la era de su reproductividad técnica*. Apartados VI, VII y VIII. Buenos Aires: El cuenco del Plata.

<sup>93</sup> Recién en el siglo XVIII, en Francia, se acuña el término *Beaux Arts* (Bellas Artes); propongo considerar, a fin de ahondar en el sentido de esta expresión, el “Manifiesto de las siete artes”, del periodista y crítico de cine Ricciotto Canudo, obra de principios del siglo XX, en la que aparece concebido por primera vez el cine como séptimo arte, tras la arquitectura, la escultura, la pintura, la música, la danza y la literatura.

algunas danzas académicas) han sido asimiladas por el mercado laboral y de consumo en el marco del Capitalismo Mundial Integrado. El teatro –tanto el “popular” como el “independiente”– se afianza como dispositivo de producción, compra y venta de mercancías culturales. La obra de arte es producida por una técnica de burocracia bajo el imperativo de la maximización económica. Tiempo marcado por una tendencia implacable: la reducción del arte –casi en su totalidad– a trabajo precarizado; lógica que avasalla todo registro. El trabajo confisca los cuerpos, convierte la energía vital en recurso explotable.

A la luz del texto de Federici y teniendo en cuenta el complejo panorama del campo de las artes del movimiento, principalmente de las danzas escénicas, veamos dónde se sitúa María Fux. ¿Cuál es su lenguaje de movimiento? Si bien posee una formación académica, especialmente en danza moderna –y, habida cuenta de que en su primer libro *Danza, experiencia de vida* narra la importancia de los años de su juventud en los cuales viajó a Estados Unidos para formarse con Martha Graham, como también el hecho de haber leído el texto *Mi vida* (1927), de Isadora Duncan<sup>94</sup> (sucesos fundamentales en su concepción de la danza)– nunca se identificó completamente con un estilo. Cabe tener en cuenta que, en distintos períodos de su vida –antes y durante la elaboración de su propio método– dictó clases a las que, por momentos, y transitoriamente, eligiera denominar *danza moderna*, y, en otras ocasiones, *danza contemporánea*. Cuando en la entrevista “La danza como medio de terapia y comunicación”, publicada en la revista *La mujer, el hogar y el niño*, le preguntan por su estilo, por el registro en que ella se inscribe, responde:

Yo no danzo cosas aprendidas intelectualmente, sino lo que vivo, lo que me circunda, lo que me conmueve: la guerra, la violencia, el odio, la injusticia, el hambre, la ancianidad desvalida, la locura, la gente en crisis. Tomo temas de lo clásico, de lo primitivo, o del llanto de un chico. ¿Eso suma un estilo? ...Yo le pregunto a usted: ¿a un artista contemporáneo le importa definir el estilo si está respondiendo a cánones que están en movimiento dentro de su yo? Yo danzo la vida, y si eso significa un estilo, es un estilo de vida.

---

<sup>94</sup> Isadora Duncan (San Francisco, 1878 - Niza, 1927), bailarina y coreógrafa estadounidense, considerada una de las pioneras de la danza moderna. A los diez años abandonó la escuela para dedicarse a su pasión y a los diecisiete se dirigió a Nueva York, donde se incorporó a la compañía de Agustin Daly. Desde entonces, dedicó su vida por completo al desarrollo de la danza desde temáticas clásicas, muchas veces relacionadas con la muerte o el dolor, en contrapunto con los asuntos de la danza clásica de ese tiempo, que giraba en torno a héroes, duendes y seres sobre naturales.

Aunque existen estilos de danza muy precisos, Fux decide no enmarcarse en ninguno, y no define un patrón de movimiento (de hecho, la única técnica que podríamos identificar en su método de danzaterapia –que comparte con otras disciplinas– es la improvisación). Lleva la danza como un *estilo de vida*, ya que para ella la trama es más grande: un lenguaje a explorar en el que el vocabulario corporal se enriquece con cada vivencia. La danza como sistema abierto de símbolos y señales que permiten conocer y componer mensajes desde la fisicalidad. En otra entrevista titulada “María Fux, bailarina sin doctrinas” (Revista Platea, 1960) le preguntan por sus influencias académicas:

Entrevistador: ¿Ha sentido usted la influencia de algunos de los grandes nombres de la danza moderna o crea dentro de un estilo propio?

Fux: Creo haber descubierto mi modalidad personal a través de muchos años de estudios e investigaciones. La influencia de una auténtica artista como Martha Graham, que además es una gran pedagoga, puede ser muy provechosa para los jóvenes; pero debo aclararle que personalmente no me satisface el tipo de trabajo que se practica en Estados Unidos. Me inclino más hacia el movimiento alemán, aunque no soy expresionista. Necesito subrayar que no quiero colocarme en "ismo" alguno: simplemente hago danza.

Entrevistador: Cuando usted crea una danza, ¿se siente condicionada o sujeta por las teorías intelectualistas de los creadores del movimiento moderno, como por ejemplo Rudolf Von Laban?

Fux: No. Nunca me ato a métodos o teorías demasiado fijos. Cada obra es para mí un momento, una etapa de mi evolución personal y continuamente voy descubriendo nuevas formas.

A partir de una numerosa cantidad de fuentes podemos advertir cómo Fux insiste en considerar a la danza (o al menos su modo de practicarla) no como un estilo o un conjunto de pasos aprendidos intelectualmente, sino como un modo de habitar la vida y dejarse permear por el entorno. Esta consideración la desmarca de la rigidez de la danza clásica, de la cual deviene, a su vez, la danza moderna; no sólo en cuanto a sus métodos, sino también respecto al modo en que los cuerpos danzantes establecen vínculos y roles. A saber: el ballet clásico surge durante el periodo del rey francés Luis XIV, y desde entonces, los roles definidos mediante las narrativas puestas en escena y la estética de los bailarines no han sido significativamente alteradas. En la versión escénica de la danza clásica el placer estético prima sobre cualquier posible interrupción en relación al público o a dejarse interpelar por lo que está más allá del escenario, preponderancia que impone

la necesidad de cierto virtuosismo en las formas corporales. Asimismo, esta versión refuerza roles de género que exponen la valencia diferencial de los sexos: la bailarina se presenta como alguien a ser protegida por el bailarín, las historias de los ballets clásicos suelen promover una imagen de mujer frágil que necesita ser rescatada por el varón. Estas referencias permiten identificar una recodificación de roles binarios y jerárquicos.

Dado este abordaje a la posición de Fux y su danza, que no es ni pretende ser académica e intenta fugar de las clásicas representaciones simbólicas asociadas a dichas prácticas, en el siguiente apartado analizaré el discurso de una informante clave del Estudio: Anabel Caeiro. Teniendo en cuenta que las danzas académicas –y cualquier otra práctica reiterada en el tiempo– modulan cuerpos (en un sentido estrictamente fisiológico y anatómico) y producen representaciones simbólicas asociadas a los mismos (en muchas ocasiones generizadas y de valencia desigual), intentaré advertir qué cuerpos (des)hace la danzaterapia en este espacio.

#### **4.4. Anabel: cómo hacer *cuerpos* con danzaterapia**

En pos de contextualizar la entrevista realizada a Anabel Caeiro, discípula de María Fux, asistente de dirección en sus espectáculos y docente del Estudio, es importante recordar mi acercamiento a este espacio. El interés por la vida y obra de María Fux me aproximó a su producción teórica y práctica a través de distintos seminarios y cursos. Fruto de ese recorrido surge en mí la necesidad de acudir a su Estudio, y comenzar con las clases de danzaterapia.

Entender el método etnográfico desde una perspectiva sociologizante implica no sólo al objeto de estudio, sino también a quien analiza, en tanto existente encarnado. Desde esa yuxtaposición de experiencias en *el medio* se perfila la investigación. Además del trabajo de archivo sobre los escritos y registros audiovisuales de María Fux, mi relevamiento de datos en campo es cualitativo. Recuérdese que no apelo a estadísticas, cifras o datos cuantitativos, sino a la densidad de los discursos y experiencias de las personas que habitan el Estudio. Aunque mis referentes son muy diversos en cuanto a edad, género, orientación sexual y status socio-cultural, comparten el hecho de establecer interacciones sociales y cambios psicofísicos desde dicho espacio. Desafío de la sociología del cuerpo: no estudiar “cuerpos”, sino lo que sucede *entre* ellos. Dado que “el

cuerpo” es el efecto de prácticas físicas, sociales, políticas y jurídicas reiteradas en el tiempo, se impone abordarlas. En los anteriores apartados de este capítulo se ha expuesto cómo se configura estructuralmente el “sexo” y su valencia diferencial. En este apartado se pensará específicamente en torno a la danzaterapia: ¿se recodifica una ontología dualista? ¿Surge algún punto de fuga? ¿Cómo *hacer* cuerpos con danzaterapia?

La entrevista a Caeiro tiene una duración de 45 minutos, de los cuales aquí expongo algunos fragmentos transcritos que considero significativos para comprender: cómo se dan ciertas interacciones; si el género es un factor relevante en ellas; y si existe alguna simbología de género asociada a las prácticas en danzaterapia. Al preguntarle por la situación actual del Estudio, recurrentemente retoma el pasado histórico del espacio que es, a su vez, su historia personal, ya que lo habita desde su primera infancia, cuando comenzó a tomar clases con Fux. Cuando le consulto acerca de las identidades que transitan el espacio, y si nota predominio de alguna identidad de género en particular, responde lo siguiente:

“yo comencé a los seis años en el Estudio y siempre fuimos mujeres. Sin embargo, cuando empecé a dar clases, mis grupos han tenido más carga masculina, así que eso es muy relativo. He tenido grupos de niños donde había más varones que nenas, por ejemplo. Tiene que ver con el acercamiento al movimiento que quieran dar las familias. Obviamente hay una idea -pero que ya se está movilizandobastante- en donde se cree que la danza es particularmente para mujeres o que puede generar algún pensamiento diferente en un varón. Esos son prejuicios que se están, ya hace tiempo, trabajando. Lo que tiene de interesante el método es que al ser un movimiento que es desde el lugar de la improvisación y de la creatividad de cada ser humano, los padres no tienen tanto miedo porque se trabaja con diversidad musical, la identidad del propio movimiento, la búsqueda del propio lenguaje.” (Entrevista personal, 4 de diciembre de 2022).

Se pueden advertir en su discurso marcas que denotan su singular situación, es decir, cuándo comienza a vivenciar dicho espacio y qué cambios ha percibido a lo largo del tiempo. Uno de ellos tiene que ver con el rol: primero como alumna, luego como docente. Inicia sus estudios aproximadamente en el año 1987. Durante ese tiempo, que es el de su infancia y juventud, nota predominio femenino. ¿Qué entiende por “mujeres” o “nenas”? ¿Refiere a características físicas o identitarias? ¿Qué quiere decir con “generar algún pensamiento diferente en un varón”? En sus expresiones no pareciera problematizar estas cuestiones, más bien hay en ellas un binarismo naturalizado, normalizado. Aun así, esto no implica necesariamente que su modo de referir se traduzca o aparezca en las prácticas en danza (cuyo lenguaje es el movimiento).

Téngase presente que cuando Caeiro inicia su estudio Fux ya utilizaba la palabra “danzaterapia” en sus libros, y, aunque había ganado cierta legitimación social –puesto que ya había sido reconocida en varios premios internacionales y había dado seminarios en prestigiosas universidades– su validez aparece dada primordialmente por los espectáculos unipersonales, y no por las dinámicas colectivas. Todavía no existía, en Argentina, un público habituado a la improvisación como técnica en danza. Recordemos que el método, pese a aplicarse en distintos formatos y poblaciones, nace de la propia experiencia de María en el escenario. De hecho, en sus libros autobiográficos abunda evidencia que da cuenta del desconcierto de diferentes públicos que “no entienden” lo que ella hace cuando improvisa en escena. Esto se vuelve aún más notorio cuando presenta dinámicas de clase en las que quienes participan manifiestan algunas incomodidades y rigideces asociadas a preconceptos en torno al cuerpo, la danza y el género.<sup>95</sup> De la información testimonial, tanto de Fux como de Caeiro, se sigue que probablemente el escenario social no acompañaba las propuestas del método María Fux: entre ellas, la ausencia de roles masculinos/femeninos en bailarines, es decir, la desgenerización de los cuerpos danzantes. No obstante, con el paso del tiempo, tras convertirse en docente, Caeiro nota un cambio radical: dice que a sus clases “asisten más varones que mujeres”. Si el método sigue siendo el mismo (más allá de quién lo imparta), ¿qué fue lo que cambió? Atribuye esta situación al contexto socio-cultural de las familias. Más adelante, en la misma respuesta, continúa diciendo:

“María plantea en su primer libro “Danza, experiencia de vida” que cuando al niño varón se lo aleja de su sensibilidad, hacemos que no pueda entrar en su mundo interno. La danza nos da acceso a ese mundo, despojar a un niño de esa posibilidad implica que no pueda crecer con aspectos de su vida. María escribe ese libro en 1976, habla de la importancia de que los varones estén en contacto con la danza, con el movimiento, porque los hace mejores personas en la medida que van creciendo. Creo que hoy, después de tantos años, escuchamos a la ESI [educación sexual integral], de alguna forma, defendiendo el derecho de las infancias; y el movimiento es un derecho en cualquier niño y niña, tenemos que intentar que tengan acceso a la danza, al movimiento que es genuino. No estamos hablando de las danzas únicamente académicas, sino del encuentro con el propio cuerpo y con la creatividad.” (Entrevista personal, 4 de diciembre de 2022).

---

<sup>95</sup> A fin de ahondar en esta observación, sugiero confrontar su libro *Danza, experiencia de vida* [1976] (2021). Capítulo “Las clases a través de las edades”. Buenos Aires: Irene Aschero.

Nuevamente podemos encontrar en su discurso la influencia y el legado de Fux, particularmente en la referencia al primer libro de María, y al momento histórico en que lo escribe, en contrapunto a aquello que refleja su “hoy”, en el que “después de tantos años escuchamos a la ESI, de alguna forma, defendiendo el derecho de las infancias”. Esta afirmación evidencia el carácter social y político de su posición: la danza no como mera técnica incorporada, sino como derecho inherente, medio de comunicación e investigación del propio lenguaje corporal. Se pueden advertir en esta mención diferentes condiciones históricas respecto a Fux, en las que los derechos de las infancias, mujeres y disidencias forman parte de los debates y de la agenda política de la región. Más allá de las decisiones particulares de cada familia y, considerando que la localización del Estudio (Ciudad Autónoma de Buenos Aires) presenta una realidad muy diversa respecto a otras provincias de Argentina, Caeiro percibe un cambio colectivo de apertura hacia la danza,<sup>96</sup> movimiento que, no habiéndose digitado aún, ya se encontraba latente en los escritos de Fux:

¿Qué pasaría si un chico de siete u ocho años dijera a su padre que quiere ser bailarín? Seguramente provocaría un descalabro familiar y la absurda idea de que la danza es una necesidad femenina, haría que el chico se sintiera desequilibrado frente a una necesidad que le corresponde como ser humano. Vayamos a la historia y veamos la importancia que han tenido las danzas tribales, en las cuales el hombre era el iniciador. Él realizaba, a través de su cuerpo, el encuentro con la divinidad y las iniciaciones en la adolescencia. Nos damos cuenta hasta qué punto nuestra pseudo-civilización ha hecho que nuestros niños varones sean inhibidos por una

---

<sup>96</sup> Más allá de las percepciones de mi informante, encuentro evidente la vulnerabilidad a la que se exponen quienes se dedican a la danza, labor que, en Argentina ni siquiera está reconocida formalmente como trabajo. Situación que la abandona a una desprotección legal: de hecho, las consecuencias del aislamiento social pusieron en evidencia la precariedad histórica del sector. El cierre por tiempo indeterminado de los espacios de trabajo durante la pandemia de COVID y, por consiguiente, el cese de las actividades, provocaron prácticamente su desaparición. En ese contexto, no hubo ayuda por parte del Estado Nacional, motivo por el cual, frente al vacío legal, se gestó una organización: el “Frente de emergencia de la danza”. A fin de coligar fuerzas y reclamos, tales como la implementación de políticas públicas de emergencia que ayuden a amortiguar los efectos que generó cumplir con el aislamiento, este grupo compuesto por colectivos, salas, estudios, asociaciones y compañías conformaron, en medio de la devastadora situación de crisis sanitaria y económica causada por la pandemia, un frente común desde donde activar resistencias para la danza. En el 2021 en Argentina, se presentó un proyecto de *Ley nacional de danza* que, entre otras cosas, señala: “Entendemos el carácter fundamental de la existencia de las compañías estables creadas, de los festivales y de líneas de fomento existentes en otros organismos no específicos. Sin embargo, todas estas instancias resultan insuficientes para el desarrollo integral hacia la profesionalización de la danza toda ya que no terminan de constituir una política estratégica. No obstante, la danza circula, existe y se desarrolla impulsada y sostenida principalmente por sus propios trabajadores y trabajadoras. La actividad de estos/as últimos/as, contemplados/as en la Ley 24.269/93, que aprueba en nuestro país la “Recomendación relativa a la condición de artista”, no debería quedar ya fuera de las legislaciones existentes que promueven y protegen otras disciplinas de la cultura nacional”.

educación decadente, que va sobre todo en contra de su cuerpo y de su sensibilidad.  
(Fux, 2021: 88-89)

En este fragmento aparece una distinción entre las “danzas tribales” y el simbolismo de la danza moderna y contemporánea. Las “danzas tribales” son aquellas prácticas ancestrales que no están necesariamente mediadas por instituciones ni por un corpus académico. Forman parte de una religación que, generalmente, se da en la búsqueda de una experiencia numinosa. Históricamente, dichas ceremonias interrumpen la rutina de los cuerpos para dar lugar al acontecimiento. Tiempo místico, distinto del cronológico. Interrupción de la temporalidad encadenada, instante pleno. Todas las liturgias tienen ritmo, es decir, vivencias rítmicas hápticas, dinámicas que suelen exceder órdenes socialmente establecidos. Incluso en sociedades en las que existe una valencia desigual de los sexos manifiesta en las representaciones simbólicas que identifican a lo masculino/femenino con ciertas actividades, esferas de la vida, cualidades o con una estética particular, suele suceder que en los rituales estas representaciones se subvierten para dar paso a la experiencia extática. Si el devenir divino es expresado como el fundamento de la consumación de una danza sagrada, es el ritmo que ésta pulsa el elemento originario que emerge en la experiencia de un cuerpo vuelto carne que vibra. Hasta la modernidad, las danzas ritualistas son un signo diferenciador de cada cultura. Con la inauguración de esta nueva era histórica empiezan a surgir paulatinamente danzas populares y danzas académicas.

Es importante destacar que Fux recurrió a músicas que no eran habitualmente utilizadas por la danza institucionalizada: al provenir de una familia empobrecida, su acceso a los discos era limitado. Las danzas y músicas populares, tales como el folklore, el tango, y las músicas de la cultura judía, eran lo más cercano y accesible para ella. Así como en su obra se vuelve difuso el estilo de danza y el musical, algo similar sucede en relación al género: no cuestiona cómo se producen las diferencias, pero sí intenta aplanar jerarquías. No porque haya una búsqueda de igualdad, sino porque encuentra que son las diferencias las que hacen proliferar la danza. Fux atribuye a la educación formal el haber alejado a los varones (o a la representación de la masculinidad) de la posibilidad de esta experiencia que la danza moviliza. De ello se sigue que su método propone retomar elementos primigenios –que suelen aparecer en danzas rituales– para, desde allí, encontrar un lenguaje de movimiento que no sea aprendido mediante procesos de socialización y disciplinamiento del cuerpo, sino a través del impulso y la lógica

inmanente a la materialidad de la carne viva. Tras haberle preguntado por la existencia de roles generizados en el método, Caeiro responde:

“lo masculino y lo femenino están en cualquier ser humano, María lo plantea como entidades que están adentro del cuerpo de cualquier persona, no está vinculado necesariamente al género. A veces se desarrollan actividades en donde están trabajadas dinámicas más masculinas y en otras dinámicas más femeninas, pero particularmente no tenemos un “rollo” con eso, vamos a lo que tiene que ver con lo orgánico, no hacemos tanta diferencia. No trabajamos lo binario, pero no trabajamos lo binario con nada: lo que desarrollamos es el contraste que nos permite encontrar una nueva forma, o sea: si vos me estás dando un contraste es porque sos diferente a mí, y tu diferencia me alimenta, y viceversa. Somos iguales desde el punto de vista de que somos de la misma especie, pero somos diferentes y tenemos algo para dar. No nos preguntamos si eso que estamos dando viene del género o no, simplemente lo recibimos.” (Entrevista personal, 4 de diciembre de 2022).

Es posible notar en estas líneas ciertos rasgos esencialistas, ya que sigue apelando a los mismos términos dicotómicos, particularmente con la referencia al binomio masculino/femenino, en tanto partes que conviven, sin oposición ni jerarquías, en el ser humano. Pese a esto, las refiere como dimensiones que no están vinculadas al género, de lo cual se sigue que cualquier corporalidad podría expresarse independientemente de los roles legitimados social y jurídicamente en Argentina (varón/mujer cis, varón/mujer trans, no binario).<sup>97</sup> La informante hace hincapié en que la danzaterapia no trabaja lo binario desde ningún aspecto específico, y que en todo caso las diferencias funcionan como contrastes que enriquecen a la danza colectiva. ¿Esto implica una mera naturalización, incapaz de cuestionar los binarismos? ¿Por qué, si no “trabaja lo binario” apela a dinámicas “masculinas” y “femeninas”? ¿Estas expresiones recodifican un simbolismo de género, pese a no ser reconocidas de esta manera? ¿Qué entiende por “contraste” y “diferencia”? ¿En qué sentido “la diferencia alimenta”?

Como ya he mencionado, si bien Fux obtuvo legitimación pública principalmente a través de sus espectáculos unipersonales, en la actualidad el Estudio está orientado hacia un abordaje colectivo y acéfalo, y funciona como espacio de cohesión social, productor

---

<sup>97</sup> Durante muchos años en el DNI argentino esos indicadores se reducían a M (masculino) y F (femenino). En 2021 fue incluida la posibilidad de marcar con una X a las personas que no se identifican con ninguno de esos términos opositivos, en referencia a un género no binario. Esta tipificación instaura un conflicto, ya que existe una diversidad de personas que no se identifica con ninguna de esas categorías, y que, de hecho, entienden que ese nuevo “término paraguas” subsume a todas las singularidades, y por lo tanto no respeta íntegramente la Ley Nacional de Identidad de Género (LIG).

de instrumentos para la interacción entre diversas poblaciones. Asimismo, aunque quienes tienen más experiencia en el método (como Caeiro) ocupen roles de coordinación que superficialmente podríamos identificar como jerárquicos, al profundizar en ellos puede advertirse que funcionan como medio para un fin pedagógico. La formación en el método no es análoga a los clásicos roles asimétricos docente/alumno, sino que se despliega de un modo mucho más horizontal: no hay instancias de evaluación tradicional (ni práctica ni teórica), calificación numérica, ni audiciones excluyentes. A su vez, Anabel Caeiro dirige actualmente la compañía *EnCuerpo*, la cual elabora espectáculos escénicos desde el método María Fux. Aunque el elenco está conformado por mujeres y varones cis, cabe destacar la diversidad funcional y etaria del conjunto, referencia no menor en el marco de la industria de la danza, que cada vez exige mayor rendimiento físico en un sentido estandarizado y estereotipado según la representación del cuerpo dominante.

Aunque en los discursos de Fux y Caeiro advertimos algunas expresiones dualistas respecto al género (por ejemplo, en referencias como “lo masculino/femenino que habita en nosotros”) que dan cuenta de ciertos sesgos binarios, en las prácticas pareciera no tener una influencia directa. El camino que trazó María Fux y que se continúa en su Estudio implica una búsqueda historizada, desde donde se reconoce y legitima la categoría “mujer” al momento de situar a la creadora del método (con todo lo que implica ese reconocimiento en el campo del arte del último siglo de Argentina), así como también la feminización de las danzas académicas, representación socio-cultural que progresivamente se va erosionando. Pese a los resabios discursivos que advertimos y problematizamos, y que, como expresa Caeiro “no se pregunta si eso que estamos dando viene del género o no”, en las prácticas de danzaterapia se intenta valorizar las diferencias como pulso vital, y no como fundamento de una jerarquía. Tal vez esa consideración, ese pequeño gesto de Fux, que se expresa principalmente en sus prácticas (pese a los sesgos epocales que podemos detectar desde lo discursivo) y que su método contagia, propicie puentes hacia otras maneras de *hacer cuerpos con danza y más allá de las palabras*.

## CONCLUSIONES

En una entrevista realizada por León Gieco en 2010<sup>98</sup>, María Fux se pregunta: “¿Qué es la danza contemporánea? ¿Qué es la música contemporánea? ¿Qué es la danza de nuestros días? ¿Qué significa ser de acuerdo a lo que uno vive? Movilizar a la gente en la actualidad.” A lo largo de estas páginas intenté reflejar cómo, a través de la composición de nuevos escenarios vitales, Fux deviene puente para la movilización de muchísimas personas. Además de la María biográfica, lo que especialmente me ha interesado fue esa obra que sobrevive a su propia muerte, herencia que tiene continuidad en su Estudio: ¿Cómo funciona? ¿Por qué es sociológicamente relevante?

Investigar y compartir el recorrido de mi trabajo de campo conllevó una gran responsabilidad, principalmente porque se centró en un espacio vivo: el Estudio María Fux. Arquitectura sostenida desde la interdependencia entre María, sus discípulas, familiares y el alumnado. Procuré sumergirme con el merecido respeto hacia los sujetos involucrados, propiciando una escucha atenta y sensible hacia las personas, textos, fotos, videos, clases y seminarios, sin intención de objetivar la información recogida. Por ello, en estas páginas no hubo pretensión alguna de sistematizar teóricamente o encontrar un marco conceptual que justifique prácticas de movimiento, sino que –en una búsqueda menos ambiciosa pero más concreta– se trató de exhibir una *corpografía*.

Asimismo, tal como menciono en reiteradas ocasiones, considero de suma importancia reconocer que no es posible hablar desde un “afuera” o un “adentro” absolutos, ya que la experiencia que transito es de *borde*: gran parte del material referido pertenece a un archivo histórico que está en libros, entrevistas, artículos periodísticos y registros audiovisuales que constituyen el pasado y la genealogía del método María Fux, que es también su propia historia de vida y la del Estudio; la otra parte remite a un presente, material en construcción, y –como todo lo que está vivo– en permanente mutación. La historiografía suele apelar a una cronología: tiempo extensivo y lineal que

---

<sup>98</sup> A partir de una presentación en el Salón Blanco de la Casa de Gobierno, en donde León Gieco se presenta junto a un grupo de artistas con discapacidades, nace el proyecto *Mundo Alas*, que se televisa en diferentes capítulos: allí el grupo antedicho viaja de gira por Argentina, dialogando con referentes de las distintas regiones, entre los cuales se encuentra María Fux.

puede leerse como una sucesión causal de eventos. El enfoque de esta tesis no está orientado a hacer una historia del Estudio María Fux, sino a observarlo contemporáneamente. El tiempo del *ahora* es intensivo, procede por sacudidas, acontecimientos, fracturas, discontinuidades. Son pasado y futuro los que insisten en un presente que no tiene extensión. Presente colmado de ruinas: recolectarlas implicó una tarea crucial para reconstruir su genealogía. En *¿Qué es lo contemporáneo?* (2008), Giorgio Agamben menciona algunas características del pensar contemporáneo:

La contemporaneidad es, entonces, una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia; más precisamente, es aquella relación con el tiempo que adhiere a él a través de un desfasaje y un anacronismo. Aquellos que coinciden demasiado plenamente con la época, que encajan en cada punto perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por ello, no logran verla, no pueden tener fija la mirada sobre ella. (Agamben, 2008: 2)

Hay un *tempo contemporáneo* que excede a la historiografía. Su reconocimiento conlleva cierta intempestividad, da así la posibilidad de fijar la mirada en la propia época, no para apreciar sólo luces, sino también sombras: percibir al presente como arcaico, intentar reconocer eso que llamamos “pasado” en el presente, a través de sus ruinas. Un presente indeterminado que pone en relación consigo cada instante pasado o prefigurado. Por ello el orden de los capítulos no tiene una linealidad temporal. En todo caso, fueron los tópicos del presente los que me han ido llevando hacia determinadas memorias, imprescindibles a fin de comprender el funcionamiento del Estudio.

Lo personal es político. El camino que me condujo hacia el Estudio María Fux es uno entre muchos. Lo que comenzó como una fascinación, poco a poco –desde una mirada sociológica–, devino en observación crítica, operación necesaria para advertir un entramado de relaciones complejo y paradójico, constituido también por ciertos ejercicios del poder. Al ponerle palabras advertí que había algo en común con otros recorridos, como aquel propio del transitar por el dispositivo biomédico y encontrar, allí, una comprensión reduccionista del cuerpo, atada a la representación simbólica de un esquema corporal mecanicista y normativo. En tanto mi experiencia particular con la biomedicina no es necesariamente un parámetro sino mera evidencia anecdótica, juzgué preciso ahondar y entrevistar a quienes tienen una relación más cotidiana con dicho dispositivo: médicas (como Juana) y pacientes (como Magalí) que frecuentan regularmente instituciones clínicas en Ciudad Autónoma de Buenos Aires. La intención no estuvo

ligada a acreditar saberes mediante un registro estadístico, sino a hacer un estudio heterotopológico (en clave foucaultiana) que permitiera elevar el análisis hacia las condiciones que producen regímenes de enunciación y visibilidad. Tras realizar una cantidad significativa de entrevistas, decidí seleccionar y compartir (en los capítulos 1 y 2) aquellas que propiciaran un despliegue de datos reveladores de la existencia de ciertos discursos y categorías biomédicas que inciden tanto en la historia clínica como también –y primordialmente– en la producción de cuerpos y subjetividades. El modo en que el discurso biomédico hace legible a los cuerpos (bajo los binomios normal/patológico, capacitado/discapitado, funcional/disfuncional) no sólo configura una representación simbólica del “cuerpo humano” que opera como ideal regulativo. A su vez, condiciona la percepción propia y ajena, y por ende las prácticas para las que se está disponible. Tener un diagnóstico puede ser muy útil en términos clínicos y jurídicos, pero dicha cristalización cargada de connotaciones socio-culturales suele ser un factor determinante en la participación de ciertos espacios y prácticas de movimiento, como las que suceden en el ámbito de la danza.

A partir del abordaje realizado en el capítulo 3, advertí que en la década de los 70’, en Argentina, la aparición del modelo social de la discapacidad produjo significativos cambios en la órbita de la medicina. Asimismo, con la recepción del psicoanálisis freudolacaniano y la influencia de las críticas que aparecen tras la publicación de *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (1972) de Deleuze-Guattari, se propiciaron algunos estudios interdisciplinarios que tramaron vínculos entre ciencias “duras” y “blandas”, así como también entre arte y ciencia. Una de las pistas fundamentales en la elaboración de esta tesis, movilizada primordialmente por la observación que hacen el psiquiatra Gregorio Baremlitt y la profesora Lía Lerner sobre las clases de 1974 en el Estudio María Fux, radica en cómo se comienza a describir lo que sucede en esos encuentros como “danzaterapia”. Ello acerca estas prácticas a otros dominios más allá de la danza, como el de la salud y el de la educación, punto de inflexión en la gestación del “método María Fux”. Aunque ella ya hubiera transitado un largo recorrido como bailarina y docente, esta investigación logra asentar los elementos constitutivos de su método (la relación con el límite, el rol de los sonidos y del silencio, la función de las “palabras madres”, las imágenes, la alteridad). Registros que María comienza a delinear y teorizar en los libros que publica a partir de esos años, entre los cuales se destacan *Danza, experiencia de vida* (1976), *Primer encuentro con la danzaterapia* (1985), *Danzaterapia, fragmentos de vida*

(1998) y *La formación del danzaterapeuta* (1998). Por este motivo, el método es inseparable de la coyuntura histórica de su creadora, y está vigente a través de las clases y la formación en danzaterapia dirigida por Anabel Caeiro, junto a la dirección institucional de su nieta Irene Aschero.

No obstante, así como la palabra “danzaterapia” tendió puentes hacia otras disciplinas e hizo accesible el estudio de la danza a poblaciones que hasta entonces no eran tenidas en cuenta desde los registros académicos, también produjo equívocos: la palabra “terapia” parecía asumir la búsqueda de un tratamiento o interpretación clínica de estados psíquicos o físicos. Lo cierto es que (tal como María y las discípulas entrevistadas señalan) el método está muy lejos de aportar herramientas para la “sanación”. Su función es creativa y social, busca componer escenarios colectivos, prepara modos de vincularse para que algo suceda, pero jamás interpreta ni atribuye un significado a eso que pasa. Esto no quita que cualquier disciplina artística pueda ser, también, terapéutica (tal como atestiguan algunas de las alumnas, entre las que se encuentran Leticia y María Fernanda).<sup>99</sup>

Lo que uno hace no ocurre solamente en el estudio de danza, sino en relación con todo lo que nos rodea, nuestra forma de ver lo social y de ver también el dolor. Lo que busco siempre es una unidad, como el eslogan, tal vez ya trillado pero vigente, que afirma que mente y cuerpo son una unidad. (Fux, 2004: 40)

En esa misma dirección, dado que el fin de la danza en este método es la comunicación, en el Estudio las dinámicas se centran en la relación con la alteridad, funcionamiento que la distancia de otros métodos (como la DMT y la expresión corporal) que tienden a partir de la interioridad, las emociones o la propiocepción. Tal como expuse en los capítulos 3 y 4, el método María Fux explora la intersección entre los ritmos “externos” e “internos”, implica estar alerta a la novedad que pueda ofrecer “el otro” (entendiendo que “el otro” puede ser un ser humano, pero también otro animal, una planta, la tierra, un objeto, una imagen, un sonido o un ritmo inaudible). Esto conlleva que quienes lo practican son partícipes y espectadores en simultáneo. Pese a esta búsqueda social que tanto María como sus discípulas explicitan, encontré, tanto en entrevistas como

---

<sup>99</sup> Recuérdese que en el subcapítulo “El valor del silencio” dentro del capítulo 3, ahondamos en las experiencias de Leticia y María Fernanda, y cómo la danzaterapia modificó no sólo la consideración de su discapacidad, sino sus vidas en tanto artistas, participando incluso en espectáculos dirigidos por María Fux.

en la observación participante, cierta tendencia a hablar del método en forma autorreferencial, es decir, remitiendo a lo que “a mí me pasó”, en lugar de poner el foco en la interacción grupal. Algunos informantes se refieren al método como si se tratase de una práctica catártica o auto-exploratoria. Considero sumamente interesante advertir que la propuesta del Estudio puede producir efectos distintos a los buscados, incluso cuando las facilitadoras adviertan que no se trata de “dejar que las emociones nos tomen”, sino de cambiar en interacción con otros para ir al encuentro de lo que no se sabe.

A partir de conversaciones con María Fux –y con su aprobación–, Anabel Caeiro comienza a utilizar la expresión “composición escenográfica” a fin de enfatizar el carácter escenográfico del método. A lo largo de diferentes capítulos de esta tesis puede advertirse una referencia por demás significativa: la única técnica del método es la improvisación, motivo por lo cual el movimiento más que de pautas coreográficas surge de estímulos que nacen de las escenas. En el método María Fux, el tiempo no se transita cuantitativamente (visión espacial del tiempo) sino cualitativamente (como duración no mensurable). A su vez, la escena no se reduce al escenario del teatro. Puede ser una clase, una plaza, un hospital, una cárcel, una escuela, una habitación, una ciudad, una pantalla o cualquier espacio en el que se esté danzando. Se trata de componer la escena introduciendo diseños móviles, en directa relación con la situación social y política. Tal como exploro en el capítulo 3, la localización del Estudio (a tres cuadras del Congreso de la Nación, epicentro de diversas manifestaciones) establece permanentes diálogos con el paisaje sonoro de la ciudad.<sup>100</sup>

¿De qué se trata, entonces, la composición escenográfica? Aunque el movimiento nunca se repite, ello no quiere decir que sea puramente espontáneo; depende siempre de una situación singular: un escenario que precipita devenires (el capítulo 3 desarrolla esto a partir del agenciamiento con la noción “empirismo trascendental” de Gilles Deleuze). En todo caso la búsqueda se da a partir de la preparación de climas, atmósferas, estados, zonas de entorno, junto al entrenamiento de la atención, proceso denominado “composición escenográfica”. Si bien en ámbitos teatrales ya se utilizaba este término, Anabel Caeiro le otorga una connotación diferente: a partir de la experiencia que implicó ser asistente de los espectáculos de María a lo largo de muchísimos años, y pudiendo, en ese recorrido, observar el proceso creativo de sus obras, comprende la composición

---

<sup>100</sup> Cf. Subcapítulo “La ciudad como paisaje sonoro” dentro del capítulo 3 de esta tesis.

escenográfica como parte fundamental del método, que luego traslada a la práctica especialmente como directora de la compañía *EnCuerpo*, junto a Lester López Izquierdo como productor. La composición escenográfica, en tanto deriva y actualización del método María Fux, es un hallazgo sustancial. Cabe destacar, en profunda sintonía con lo que sostiene Anabel, que dicha noción no está concluida, sigue abierta y en proceso de investigación. Esto suscita un reconocimiento clave: es posible desplazar y ponderar la búsqueda de la danza hacia un terreno geopolíticamente situado, ligando todo movimiento al suelo que se habita, estableciendo así una narrativa plausible de introducir preguntas y de implicar una selectividad respecto a cómo se quiere/puede habitar. Tal como despliego en el capítulo 4, esto marca una gran diferencia respecto a ciertas danzas académicas que, prescindiendo de toda coyuntura, componen desde lo coreográfico, lo que torna a cada movimiento predecible, prescrito, mecánico y disociado del espacio que excede al teatro.<sup>101</sup>

Otra característica destacable radica en que, pese a advertir en los discursos de las entrevistadas expresiones binarias (como la apelación a “dinámicas masculinas” y “dinámicas femeninas”), en las prácticas del Estudio María Fux se establecen relaciones polimorfas que desdibujan ciertas identidades opositivas (como, por ejemplo, sano/enfermo, capacitado/discapacitado, varón/mujer, activo/pasivo) que configuran roles dominantes o subalternos, y que, en otros lugares, los sujetos involucrados suelen asumir. El hecho de que no haya roles en danzaterapia, y, por ende, que las propuestas sean comunitarias (considerando que todo contraste enriquece la composición), difumina los marcos normativos que suelen darse en otros registros. Esto no implica que el Estudio provoque necesariamente cambios en otros espacios, pero aquí, donde se ancla mi investigación, se dan estos corrimientos tanto en su alumnado (no hay segmentación por edad, género, funcionalidad o nivel) como desde lo institucional (ya que las jerarquías se desvanecen al momento en que desde la directora hasta la secretaria se suman a las clases a bailar).

Tanto las clases como la formación son aranceladas, factor económico relevante a la hora de considerar su accesibilidad. El Estudio –que no recibe ningún tipo de financiamiento externo–<sup>102</sup> necesita ingresos para cubrir los gastos fijos (expensas, ABL,

---

<sup>101</sup> Cf. Subcapítulo “Anabel: cómo (des)hacer cuerpos con danzaterapia” dentro del capítulo 4 de esta tesis.

<sup>102</sup> Cf. Subcapítulo “Irene: la continuidad del cambio” dentro del capítulo 3 y el capítulo 4 completo.

luz, internet) y los sueldos de las docentes y del personal administrativo. No obstante, a fin de que lo económico no sea un factor condicionante y excluyente, se ofrecen becas parciales y totales, y su otorgamiento no está vinculado a la acreditación de saberes o méritos, como así tampoco a la verificación de que quien la pida no esté en condiciones de abonar; basta con solicitarla para que el Estudio responda a esa necesidad. Incluso, en algunas ocasiones, es el Estudio quien indaga en la situación personal y se preocupa por el alumno que deja de asistir regularmente. Pese a esto, cabe considerar (aunque no se trate de un punto central en esta tesis), que las personas de sectores populares, que suelen vivir en zonas distantes del centro de la ciudad, tienen como factor condicionante el tiempo de viaje y el costo del transporte, y, sumado a esto, si poseen alguna discapacidad física la circulación en la ciudad no garantiza su accesibilidad. Esto evidencia cierta magnitud del esfuerzo que puede llegar a implicar asistir al Estudio, situación que ocasionalmente provoca deserción.

Otro aspecto que merece atención es que la danzaterapia vehiculiza cierta democratización de la danza, aunque no se proclame como disciplina “integradora” o “inclusiva”, o destinada a personas con discapacidad. Aun así, en las clases podemos observar cuerpos muy diversos, algunos de los cuales cuentan con discapacidades físicas y/o mentales. Tal como aparece desarrollado en el capítulo 3, cabe tener presente que, en su procedencia, María no buscó deliberadamente hacer accesible sus clases de danza, sino que fue a la inversa: las personas con discapacidad comenzaron a asistir a sus clases, y le ensañaron a ella (según relata en sus libros autobiográficos y en algunas entrevistas) cómo, por ejemplo, una persona sorda puede expresar con el movimiento los ritmos inaudibles,<sup>103</sup> o cómo puede bailar un usuario de silla de ruedas, situación que describe con especificidad a partir de su experiencia en el hospital Ferrer.<sup>104</sup> Las personas no se adaptan al método María Fux, sino que el método se adapta a ellas conforme van llegando.

Esta experiencia me aseguró que aún aquellos seres que están en la máxima inmovilidad y limitación se mueven por dentro. Pero nuestros miedos, la sociedad que nos oprime nos quita la posibilidad de sentir ese contacto con la música que es cuerpo, como la palabra. La palabra es cuerpo cuando uno se mueve. (Fux, 1998: 93)

---

<sup>103</sup> Cf. Subcapítulo “El valor del silencio” dentro del capítulo 3 de esta tesis.

<sup>104</sup> Cf. Subcapítulo “La ciudad como paisaje sonoro” dentro del capítulo 3 de esta tesis.

¿En dónde radica la consistencia de este método, asumiendo que no siempre todo es visible, claro y distinto? Pudimos advertir que el Estudio María Fux, en tanto espacio abierto a las prácticas de improvisación y producción de cuerpos-colectivos, produce fugas que agrietan los modos de legibilidad clásicos, operación que no asimila sus efectos, sino que, por el contrario, busca precipitar devenires minoritarios, expresiones que no tienen “nombres” o “formas” pre-establecidas: la danza como misterio, como lenguaje poético no decodificable.

En tanto que *toda palabra omite la única parte única de aquello que quiere decir*, el método María Fux no traduce, no interpreta, no corrige, no enseña, no tiene sistema de notación. Sin embargo, está *entre* cuerpos de todas las edades, sectores sociales, géneros y condiciones físicas. No pretende una tolerancia de la diferencia, sino que la desea. En este sentido, no cae en la trampa del visibilizacionismo (al decir de Foucault, quien señala a esa “trampa de la visibilidad” cuando la plena luz y la mirada de un vigilante captan mejor que la sombra).<sup>105</sup> En todo caso, traza líneas de opacidad inherentes a las materias y sus modos de composición, afectaciones mutuas, conspiración de los cuerpos danzantes.

Cuando alguien entra en el estudio por primera vez y existe un grupo no sabe dónde ponerse, no encuentra su lugar y espera que yo se lo dé, y eso es algo que no hago. Dejo que ella o él lo elija en el espacio que está poblado de gente, su espacio y su punto, los que van a ser apropiados para él. Una vez colocada o colocado, sin presión de ningún tipo, va reconociendo las posibilidades latentes. (Fux, 1989: 39 - 40)

En relación a esto, hallé en el Estudio una particular desgenerización de los cuerpos, que marca –al menos en Argentina– un cambio de paradigma respecto a las danzas académicas vigentes al momento en que Fux desarrollaba su método. Tal como presenté en este escrito, en sus comienzos ella se forma principalmente en danza clásica y moderna (con Ekatheriana Galanta y Martha Graham), en donde algunos roles de género todavía estaban muy asentados.<sup>106</sup> Tanto en las clases de María como en sus espectáculos, las relaciones entre cuerpos no están determinadas por normas o jerarquías particulares. Suceden a partir del encuentro improvisado, lo cual hace que nada se repita, y se abra un mundo de posibilidades en un contexto en el que todavía no se utilizaba la improvisación como técnica de danza. La influencia de la lectura que María hace de *Mi vida* (1927) de

---

<sup>105</sup> Cf. Bardet, Marie (2021). “Oscuminando. Miedos que arden y <derecho a la opacidad>.” *Diferencia(s). Revista de teoría social contemporánea*, 13, 43-52.

<sup>106</sup> Cf. Subcapítulo “Cuerpos ¿generizados? en la danza académica” dentro del capítulo 4 de esta tesis.

Isadora Ducan, así como también su observación de prácticas de improvisación en otras partes del mundo, marcan el desarrollo de su método y el devenir de la danza contemporánea en Argentina.

Desde el Estudio, sus discípulas insisten en la necesidad de generar una distancia prudente respecto al alumnado al momento de impartir el método, a fin de que no se confunda la práctica colectiva con las individualidades. Aunque podemos identificar ciertos imaginarios sociales y representaciones idealizadas en torno a la figura de María Fux (especialmente en comentaristas, artículos periodísticos, cortometrajes), que la ubican como una referencia idílica, su recorrido está notoriamente forjado desde la sencillez, sostenido primordialmente en el reconocimiento de las limitaciones, puente sustancial para una constante re-formulación del método con el correr de los años. Siguiendo su legado, las discípulas consideran que quienes producen efectos nunca son “las personas” en sentido individual, sino los grupos, y ello en notoria sintonía con lo que María expresa en varios de sus libros:

Tengo muchísimo cuidado de que el grupo no tenga conmigo, fuera del encuentro del estudio, una forma individual o privada de contacto. Del mismo modo, luego de cada clase desaparezco, ya que no admito el pegoteo ni la vanidad. Así como entrego absolutamente todo, descarto toda posibilidad de sobreprotección. Es una entrega, pero con límites: guardo las distancias necesarias y me acerco en el momento oportuno sin estar distante ni encima. (Fux, 2004: 41)

Encuentro paradójico intentar otorgar un cierre a estas líneas, precisamente al abordar un proceso en el que nada “concluye”, en el que todo se re-inicia. El trabajo de campo de esta tesis culminó en junio del 2024, pero el Estudio María Fux sigue funcionando y seguramente siga trazando nuevas líneas y direcciones. Los alcances del método María Fux no tienen fronteras. Cuando comencé a escribir estas páginas María tenía 96 años. Su fallecimiento implicó un nuevo comienzo: ninguna de mis interlocutoras siente que murió, porque su Estudio (su casa) vive, está en permanente movimiento. Casa que es también hogar de Irene, y –pese a la relación de tensión que advertimos tras la recepción de su “herencia”– es quien permite que sus puertas sigan abiertas para quienes quieran transitarla.

Uno de los aprendizajes más importantes que me deja esta experiencia es que “el cuerpo” sabe lo que *yo* no sé, referente siempre equívoco, que se sustrae y por eso es algo que no se dice, *se hace*. Si bien es difícil confiar en lo que no sabemos, un acto de arrojo

–un mínimo gesto– puede introducir diseños que todavía no somos capaces de imaginar. Puede permitirnos habitar-narrar otras posibilidades en este mundo. Las dinámicas de grupo son las que nos sostienen en ese arrojó: la interdependencia es condición vital. No se trata de modificar ni de trascender los límites, sino de encontrar posibilidades en ellos. La danza puede abrir entre-tiempos, zonas de opacidad, alianzas inesperadas e inciertas, que a veces duran sólo un momento, pero también se prolongan más allá de un encuentro (y de una vida), porque la inmanencia es un escenario poblado de múltiples y movedizas existencias.

## Referencias bibliográficas

ARENAS ARCE, Belén (2017, 8 de abril). La historia como gesto. Texto para: *María sobre María* de Lucía Llopis. *Cuadernos de Danza*. [<https://cuadernosdedanza.com.ar/index.php/danzacontemporaneaencartelera/203/mariafux>]

ARISTÓTELES (1994). *La reproducción de los animales*. Madrid: Gredos.

ARENDT, Hannah (1997). *¿Qué es la política?*. Barcelona: Paidós.

AUSTIN, John [1962] (1982). *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós.

AGAMBEN, Giorgio [1978] (2007). “Tiempo e Historia. Crítica del Instante y del Continuo” en *Infancia e Historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

\_\_\_\_\_. *Che cos'è il contemporaneo?* (2008). [<https://etsamdoctorado.files.wordpress.com/2012/12/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>]

BAJTÍN, Mijaíl [1979] (2012). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.

BARDET Marie, TAMPINI Marina y ZUAIN Josefina [2022]. *Improvisación en danza. Traducciones y distorsiones*. Buenos Aires: Mecenazgo.

BARDET, Marie [2008] (2012). *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus.

\_\_\_\_\_ (2017). *Saberes gestuales. Epistemologías, estéticas y políticas de un < cuerpo danzante >*, en Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason 60.

\_\_\_\_\_ (2017). “Mover, engranar, trazar”. *Revista Barda*, 3(5), 63-75.

\_\_\_\_\_ (2021). “Oscuminando. Miedos que arden y < derecho a la opacidad >.” *Diferencia(s)*. *Revista de teoría social contemporánea*, 13, 43-52.

BAREMBLITT, Gregorio (1998). *Introdução à Esquizoanálise*. Belo Horizonte: Instituto Félix Guattari.

\_\_\_\_\_ (2004). *Psicoanálisis y esquizoanálisis*. Buenos Aires: Asociación Madres de Plaza de Mayo.

\_\_\_\_\_ (1998). *Saber, poder, quehacer y deseo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

BATAILLE, Georges [1967] (1987). *La parte maldita. Precedida de La noción de gasto*. Barcelona: Icaria.

BERNAD, Michel “De la corporeidad como anticuerpo” extracto de la conferencia

presentada en 1990 en el coloquio internacional de la UQAM en Montreal, y publicado en la obra colectiva *Le corps rassemblé* (1991). Universidad de Quebec en Montreal, Ediciones Agence d'Are.

BENJAMIN, Walter [1939] (2011). *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Buenos Aires: El cuenco del Plata.

BENVENISTE, Émile [1966] (1991). *Problemas de Lingüística General*. Buenos Aires: Siglo XXI.

BERNARD, Michel [1976] (1980). *El cuerpo*. Buenos Aires: Paidós.

BLACKING, Johan (1977). *The Anthropology of the Body*. London: Academic Press.

BUTLER, Judith [1990] (2007). *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós.

\_\_\_\_\_ [1993] (2012) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del <sexo>*. Buenos Aires: Paidós.

BRUSCHTEIN, Luis. (2002, 27 de mayo). Hoy decir me duele es decir nos duele. María Fux, Ciudadana Ilustre de Buenos Aires. *Diario Página 12*. [<https://www.pagina12.com.ar/diario/especiales/18-5585-2002-05-27.html>]

BOURDIEU, Pierre [1994] (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría política de la acción*. Barcelona: Anagrama.

\_\_\_\_\_ [1968] (1971). *Sociología del Arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.

\_\_\_\_\_ [2015] (2017). *Cuerpos aliados y luchas políticas: hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós.

\_\_\_\_\_ [1990] (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

CANSECO, Alberto (2017). *Eroticidades precarias. La ontología corporal de Judith Butler*. Córdoba: Editorial Asentamiento Ferneseh.

\_\_\_\_\_ (2021). *Marica temblorosa. Sexo, discapacidad e interdependencia*. Córdoba: Editorial Asentamiento Ferneseh.

CADÚS, Eugenia (2018). "Las condiciones laborales de los/as bailarines/as durante la primera mitad del siglo XX". *Telonde fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, 14(27), 232 - 244.

CASTELLI, Luisina (2022). *Corpografías rengas. Movimiento y alteridad corporal en el Río de la Plata*. Tesis de doctorado. Universidad Nacional de San Martín.

CITRO, Silvia (2012). *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Biblos.

\_\_\_\_\_ (2011.). *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos.

\_\_\_\_\_ (2009). *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica* (2009). Buenos Aires: Biblos.

DANTO, C. Arthur [1996] (2019). *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós.

DELEUZE Gilles y GUATTARI Félix [1980] (2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

DELEUZE Gilles [1993] (2006). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.

\_\_\_\_\_ [1988] (2008). *El pliegue, Leibniz y el Barroco*. Buenos Aires: Paidós.

\_\_\_\_\_ (2013). *El saber* [clases de 1985]. Buenos Aires: Cactus.

\_\_\_\_\_ [1990] (2004). *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos.

ERCOLANO, Clarisa. (2011, 3 de junio). Diez preguntas a María Fux. *Diario Página 12*. [<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-6544-2011-06-03.html>]

FEDERICI, Silvia [2015] (2018). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta limón.

\_\_\_\_\_ [2020] (2022). *Ir más allá de la piel. Repensar, rehacer y reivindicar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo*. Buenos Aires: Tinta Limón.

\_\_\_\_\_ [2012] (2017). *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Buenos Aires: Tinta limón.

FILINICH, María Inés [1998] (2012). *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba.

FOUCAULT, Michel [1969] (1985). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ [1977] (2009) *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires: Caronte.

FUX, María (1960). “María Fux bailarina sin doctrinas”, entrevista por Hoffmann. *Revista Platea*.

\_\_\_\_\_ (2004). *¿Qué es la danzaterapia?:preguntas que tienen respuesta*. Buenos Aires: Lumen.

\_\_\_\_\_ [1976] (2021). *Danza, experiencia de vida*. Buenos Aires: Irene Aschero.

\_\_\_\_\_ (1998). *Danzaterapia, fragmentos de vida*. Buenos Aires: Lumen.

\_\_\_\_\_ (1998). *La formación del danzaterapeuta*. Buenos Aires: Gedisa.

\_\_\_\_\_ (1985). *Primer encuentro con la danzaterapia*. Buenos Aires: Paidós.

\_\_\_\_\_ (2007). *Ser Danzaterapeuta Hoy*. Buenos Aires: Lumen.

\_\_\_\_\_ (2001). *Después de la caída... ¡Continúo con la Danzaterapia!* Buenos Aires: Lumen.

GARALOCES María Paz y ZUAIN Josefina (2021). *Modos de investigación que crean obras*. Buenos Aires: 2(da) en papel Editora.

GERGOLETO, Iván (2014). *Dancing with María*, película documental, producida por Igor Prinčič (Transmedia), co-producida por David Rubio (Imaginada Films) y Miha Černek (Staragara).

GOFFMAN, Erving [1963] (2006). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.

\_\_\_\_\_ [1975] (2006). *Frame analysis. Los marcos de la experiencia*. Madrid: Siglo XXI, Centro de Investigaciones Sociológicas.

GUATTARI, Félix (2004). *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Madrid: Traficantes de Sueños.

GRIGNON Claude Y PASSERON Jean-Claude [1989] (1991). *Lo culto y lo popular, miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.

HARAWAY, Donna [1984] (2018). *Manifiesto Ciborg: tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Buenos Aires: Letra Sudaca.

\_\_\_\_\_ (2019). *Seguir con el problema. Generar parentescos desde el Chthuluceno*. Buenos Aires: Consonni.

HARRIS Olivia y YOUNG Kate (1979). *Antropología y feminismo*. Barcelona: Anagrama.

HEDVA, Johana [2016] (2020). *Teoría de la mujer enferma*. Buenos Aires: Zineditorial.

HÉRITIER, Françoise [2002] (2007). *Masculino/femenino: Disolver la jerarquía II*. Buenos Aires: FCE.

IFANTIDIS, Trilce (2017, 9 de abril). *Cómo hacer obra con la obra*. Cuadernos de Danza. Recuperado de [\[https://cuadernosdedanza.com.ar/index.php/danzacontemporaneaencartelera/204/maria-sobre-maria\]](https://cuadernosdedanza.com.ar/index.php/danzacontemporaneaencartelera/204/maria-sobre-maria)

KUNST, Bojana (2011). "Dance and Work" en Gabriele Klein, Sandra Noeth: *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*. Bielefeld: Editorial Transcript.

LE BRETON, David [1992] (2011). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

LÉVI-STRAUSS, Claude [1968] (1995). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.

LONZI, Carla [1975] (2017). *Escupamos sobre Hegel*. Buenos Aires: Tinta Limón.

MAINGUENEAU, Dominique [2003]. "¿Situaciones de enunciación o "situaciones de comunicación?" revista digital Discurso.org Año 2, N°5.

MAUSS, Marcel [1936] (1979). *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos.

MINGNOLO, Walter (2014). *Género y descolonialidad*. Buenos Aires: Del signo.

MÓNACO, Sofía (2017). "Ritmos hierofánicos" en Araujo, Alejandro (compilador), *Tiempo y cuerpo*. Buenos Aires: Del Signo.

ORTNER, Sherry (1979). “¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?” en Harris Olivia y Kate Young. *Antropología y feminismo*. Barcelona: Anagrama.

OSSONA, Paulina (2003). *Destinos de un destino. La danza moderna argentina por sus protagonistas*. Buenos Aires: Thalassa Ediciones.

PRECIADO, Paul [2008] (2014). *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*. Buenos Aires: Paidós.

RECA, Maralia (2005). *Qué es danza/movimiento terapia*. Buenos Aires: Lumen.

ROBLE MENDOZA, Alba Luz (2019). “El ballet clásico desde una mirada de género”, artículo publicado en la revista *Alternativas psicología*, número 42.

ROLNIK, Suely y GUATTARI, Félix (2013). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.

ROSALDO, Michelle (1979). “Mujer, cultura y sociedad: una visión teórica” Harris Olivia y Kate Young (compiladoras) en *Antropología y feminismo*. Barcelona: Anagrama.

SANTORO, Sonia. (2003, 11 de abril). Señora danza. *Diario Pagina 12*. [<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-585-2003-04-11.html>]

SEGATO, Rita (2007). *La nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de Identidad*. Buenos Aires: Prometeo.

STOKOE, Patricia (1987). *Expresión corporal. Arte, salud y educación*. Buenos Aires: Hvmánitas/Instituto de Ciencias Sociales Aplicadas.

TROSMAN, Carlos (2013). *Corpografías. Una mirada corporal del mundo*. Buenos Aires: Topía.

VERNANT, Jean-Pierre [1965] (2013). *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Planeta.

VEXENAT, María José (2011). *Danzaterapia. Vida y transformación*. Buenos Aires: Dunken.

WITTIG, Monique [1992] (2016). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Buenos Aires: Egales.

YACCAR, María Daniela (2011, 4 de marzo). Danzar es la vida. María Fux estrena ¿Ahora qué?. *Diario Página 12*. [<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/13-20939-2011-03-04.html>]