

# UNA COREOPOLÍTICA POR AMASAR: LA POTENCIA ESTÉTICO POLÍTICA DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA COMPRENDIDA DESDE DOS EXPERIENCIAS ETNOGRÁFICAS

Emilia Calisto Echeveste

## NOTA SOBRE LA AUTORA

**Emilia Calisto Echeveste** 

Universidad de la República, Uruguay

Correo electrónico: ma.emilia.calisto@gmail.com

**Recibido:** 01/06/2023

**Aceptado:** 11/09/2023

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202301.005>

## RESUMEN

En el presente trabajo se da cuenta de parte de los resultados de una investigación etnográfica sobre danza contemporánea, circunscripta a lo que se llamó el circuito del extremo sur de Montevideo, Uruguay. Se presentan indagaciones y conclusiones sobre la potencia estético-política que esta danza presenta cuando es empujada hacia sus bordes disciplinares y cuando se dislocan ciertas estructuras coreográficas heredadas. Asimismo, se reflexiona brevemente sobre las posibilidades de abrir líneas de fuga desde las prácticas dancísticas hacia un campo social ampliado. Se trabajó con la metodología etnográfica y desde una perspectiva fenomenológico-antropológica y el *embodiment*. Se abordan particularmente dos experiencias en las que la investigadora participó de manera enactiva, articulando lo registrado con los conceptos de micropolítica (Deleuze y Guattari, 2004) y coreopolítica (Lepecki, 2016), entre otros. Se concluye que, cuando la danza contemporánea presenta propuestas coreográficas no policiadas, ciertas/os practicantes materializan una potencia de cambio que para otras/as simplemente permanece en una *doxa* propia del campo general de la danza.

*Palabras clave:* danza contemporánea, etnografía, *embodiment*, micropolítica, coreopolítica

## UMA COREOPOLITICA PARA SER AMASSADA: A POTENCIALIDADE ESTÉTICO-POLÍTICA DA DANÇA CONTEMPORÂNEA ESTUDADA A PARTIR DE DUAS EXPERIÊNCIAS ETNOGRÁFICAS

### RESUMO

No presente trabalho, relata-se parte dos resultados de uma investigação etnográfica sobre a dança contemporânea, circunscrita ao que veio a ser chamado de circuito do extremo sul de Montevideu, Uruguai. São apresentadas indagações e conclusões sobre o poder estético-político que esta dança apresenta quando é empurrada para suas bordas disciplinares e quando certas estruturas coreográficas herdadas são deslocadas. Da mesma forma, reflete brevemente sobre as possibilidades de abertura de linhas de fuga das práticas de dança para um campo social mais amplo. Trabalhamos com a metodologia etnográfica e especificamente a partir de uma perspectiva fenomenológica antropológica e do *embodiment*. São abordadas duas propostas coreográficas em que a investigadora participou ativamente, articulando o que foi registrado com os conceitos de micropolítica (Deleuze & Guattari, 2004) e coreopolítica (Lepecki, 2016), entre outros. Conclui-se que, quando a dança contemporânea apresenta propostas coreográficas não policiadas, certos praticantes materializam um poder de mudança que para outros simplesmente permanece em uma *doxa* do campo geral da dança.

*Palavras-chave:* dança contemporânea, etnografia, *embodiment*, micropolítica, coreopolítica



## **A CHOREOPOLITICS TO BE KNEAD: THE AESTHETIC-POLITICAL POTENTIAL OF CONTEMPORARY DANCE STUDIED FROM TWO ETHNOGRAPHICAL EXPERIENCES**

### **ABSTRACT**

Herein are presented some of the results of a larger ethnographic research carried out in the field of contemporary dance, which is circumscribed to what has been named as the southernmost circuit in Montevideo, Uruguay. Inquiries and conclusions are reviewed, particularly the ones about the aesthetic-political potential this dance has when it is pushed to its boundaries and when some inherited choreographic structures are dislocated. Besides, a brief reflection is developed on the possibility of opening ruptured lines, from dance practices to a widened field. The methodology used was ethnographic, it was approached from a phenomenological anthropological perspective and from embodiment. Specifically, the analysis focuses on two choreographic proposals, in which the researcher enactively participated, articulating the register with the concepts micropolitics (Deleuze & Guattari, 2004) and choreopolitics (Lepecki, 2016), among others. Conclusions remark that in the cases wherein contemporary dance presents non-policed choreographies, certain practitioners materialize a potential of change, which for others operate just as part of the *doxa* of the wider dance field.

*Keywords:* contemporary dance, ethnography, *embodiment*, micropolitics, choreopolitics



## UNA COREOPOLÍTICA POR AMASAR: LA POTENCIA ESTÉTICO POLÍTICA DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA COMPRENDIDA DESDE DOS EXPERIENCIAS ETNOGRÁFICAS

El presente artículo resume los hallazgos de un capítulo de mi tesis en antropología social, una etnografía sobre el “circuito de la danza contemporánea del extremo sur de Montevideo (capital de Uruguay)” (Calisto, 2021). Durante el trabajo de campo, registré reiteradamente discursividades que postulaban a esta danza como una práctica con incidencia de cambio, tanto en las subjetividades de quienes la practicaban, como en las relaciones sociales más amplias del mundo que habitamos. Fue habitual encontrarme con estas ideas plasmadas en términos abstractos, por ejemplo, en los programas de mano o sitios web de las piezas escénicas<sup>1</sup>. Asimismo, en conversaciones informales, esta potencia de la danza emergía también como un sentido común. Solía escuchar que bailar producía sensaciones nuevas de felicidad para quien lo practicaba o presenciaba, pero no era sencillo observar esa transformación en la praxis misma de la danza. Por tanto, uno de los objetivos principales de mi investigación fue indagar de manera inmersiva y en profundidad cuáles eran los procesos por los cuales se llegaba a tales afirmaciones, si se trataba simplemente de una doxa propia del campo o un fenómeno que la trascendía. Para ello fue fructífero configurarme como participante observante, desde una perspectiva enactiva, y recurrir a articulaciones teórico-metodológicas con la antropología fenomenológica del cuerpo. Esto me permitió superar tanto el objetivismo en el que la investigadora es sujeto de la indagación y sus interlocutoras/es meros objetos, así como desprenderme de las perspectivas más tradicionalmente racionalistas y estructuralistas en las que el registro de la percepción y la afectividad no son relevantes.

En la presente comunicación, me centro en la indagación de la danza contemporánea montevideana como una práctica con posible incidencia de cambio en las relaciones sociales más amplias que la contienen, a través de agenciamientos políticos, afectivos y encarnados<sup>2</sup> en sus agentes, y que surgen de entornos corporizadamente compartidos. Las preguntas que guiaron mis reflexiones fueron: ¿qué agenciamientos estético-políticos pueden hacer los cuerpos de la danza contemporánea cuando son empujados hacia el borde de sus definiciones disciplinares, o cuando se profundizan sus propias interrogantes constitutivas? Y, en el caso de hacerlo, ¿qué agencian?

Entiendo que las ideas de modificar el mundo que habitamos, hacerlo mejor, o más igualitario son políticas. Si bien bailarinas y practicantes no suelen nombrar a la política como tal en la cotidianidad de las clases, talleres y teatros, sí consideré necesario recurrir a algunos conceptos teóricos para poder comprender el fenómeno que era de mi interés. De esa manera, tomé la noción de micropolítica, que emergió en principio de modo colateral en el campo, en el contexto de un taller de performance<sup>3</sup>. Empleo las ideas de micropolítica, macropolítica y línea de fuga (Deleuze y Guattari, 2004) para analizar la afección política de las subjetividades en entornos corporizadamente compartidos. En segundo lugar, adopto el concepto de coreopolítica (Lepecki, 2016) para comprender propuestas coreográficas que se apartan de las tradiciones técnicas del movimiento históricamente heredadas y tradicionalmente policiadas.

- 1 Durante el año completo de trabajo de campo más intensivo que realicé, la inmensa mayoría de las piezas presentadas en este circuito tuvieron lugar en salas convencionales y sin romper la lógica de la cuarta pared.
- 2 En un trabajo previo, estudio cómo esta misma danza, mediante el adiestramiento de ciertas técnicas corporales y modos somáticos de atención, habilita modificaciones en las percepciones, subjetividades, afectos y trayectorias vitales de sus practicantes.
- 3 A continuación, se detalla brevemente la genealogía de la que la danza contemporánea montevideana es parte; si bien las piezas escénicas presentan muchos rasgos en común con la/el *performance*, en instancias de creación o entrenamiento, no se trata de una hibridación habitual.

Para contextualizar el fenómeno estudiado es necesario señalar brevemente dos cuestiones. En primer lugar, que la danza contemporánea montevideana se ubica en la genealogía ballet europeo —danza moderna— de danza posmoderna/contemporánea norteamericana. Por ello, tanto sus técnicas corporales, como sus discursos y aparatos teóricos, se alinean de un modo histórico político con el eje norte-sur de la colonialidad del saber, haciendo eco de algunos principios de estas disciplinas antecesoras (Reed, 1998; Restrepo y Rojas, 2010; Citro, 2010). Tenerlos presentes es clave para comprender el fenómeno en cuestión. En segundo lugar, es necesario señalar que en el período en el que llevé a cabo mi investigación, la danza montevideana se encontraba en un agitado proceso de institucionalización (2014-2019), especialmente en el ámbito educativo estatal del que había sido históricamente marginada, sucediéndose en un corto período de tres años hitos como la creación de una licenciatura en danza en la Universidad de la República y del Profesorado de Danza en el principal instituto de formación de profesores de la Administración Nacional de Educación Pública. En tal estado de cosas, las acciones políticas de la danza hacia la interna del campo y en una lógica de acumulación de capital educativo y simbólico para responder al proceso institucionalizador eran claras. No obstante, los gestos políticos hacia el afuera del propio campo eran menos nítidos (Calisto, 2022)<sup>4</sup>. Mi interés fue buscarlos, describirlos e intentar comprenderlos.

En los apartados que siguen, en primer lugar, detallo la metodología utilizada, con un enfoque en el *embodiment* (Csordas, 1990). En *De la doxa al cuerpo danzante*, me detengo en la perspectiva teórica que adopto sobre micropolítica y coreopolítica, así como otros conceptos laterales pero útiles para el análisis. En tercer lugar, reseño una breve genealogía situada de la hibridación danza contemporánea montevideana y *performance*. Seguidamente, en *Danza, performance y carteles* que no marchan analizo un acontecimiento etnográfico de tipo micropolítico que se produjo debido a que la *performance* amplía los límites disciplinares de la danza. En *Amasar la indeterminación* describo una experiencia de un grupo de bailarines del circuito y explico por qué entiendo su planteo coreográfico como una propuesta coreopolítica. Finalmente, en el cierre concluyo que algunas practicantes desbordan la *doxa* y el deber ser, materializando en experiencias concretas comunidades y formas de hacer otras. Estas se hallan por fuera de las lógicas heredadas de la coreografía, en propuestas que les impulsan a moverse hacia lo indeterminado.

## METODOLOGÍA

El circuito de la danza contemporánea del extremo sur de Montevideo (capital de Uruguay) se encuentra en los barrios costeros de la ciudad que son habitados eminentemente por clases medias y abarca unos cinco kilómetros cuadrados. Para conocerlo de cerca, me configuré como alumna en una significativa institución de este circuito, su nombre es Taller Casarrodante<sup>5</sup> y se encuentra abocada a la enseñanza y cultivo de la danza. Allí asistí semanalmente a un curso anual, participé de laboratorios, formaciones breves y otras actividades puntuales; así fue como mi rol de investigadora osciló entre la tradicional observación participante de la etnografía clásica y la llamada participación observante (Mora, 2012). La opción que

4 Experiencias como los Pic Nics de la danza que se realizaron en un parque público del mismo circuito y se encontraban en relación con este proceso institucionalizador se podrían inscribir en lo que Vallejos (2021) denomina “activismo sensible”.

5 De aquí en adelante nombraré al Taller Casarrodante como “el Taller”, espacio al que le agradezco por haberme recibido y acogido cálidamente.

tomé fue acompañar a las personas del Taller en sus recorridos por diversos lugares de este circuito (Marcus, 2001); a saber, cuando me invitaban a participar o presenciar actividades de investigación artística, ensayos, estrenos, entre otros. Los espacios mencionados incluyeron a la universidad pública, las escuelas secundarias, las salas de ensayo públicas y privadas, los teatros del Estado e independientes. Mi trabajo se nutrió también de vastas notas en diario de campo, conversaciones informales, una decena de entrevistas no directivas de tipo antropológico (Guber, 2001), toma de fotografías, lectura de reseñas de obras y programas de mano, entre otros.

Con respecto a la participación observante, esta se enmarca en la etnografía enactiva (o en acción). Desde esta perspectiva, el *habitus* de un campo no solo es objeto de análisis, sino que también se busca adquirirlo en el propio cuerpo y *hexis* de quien investiga. Esto se hace posible observando, pero, sobre todo, accionando al igual que los/las/les sujetos de la investigación. Se habilita así una comprensión más profunda de las prácticas y técnicas corporales que se pretenden conocer (Mauss, 1979; Bourdieu, 1998; Wacquant, 2015). Asimismo, este abordaje metodológico es crucial para abordar fenómenos preponderantemente quinesésico-corporales, como pueden ser el boxeo, la gimnasia o la danza, entre otros (Novack, 1990; Crossley, 2004). Según la antropóloga Sklar:

El entrenamiento en el movimiento nos acostumbra a distinguir matices entre dinámicas, sintiéndolas como sensaciones quinesésicas, viéndolas en los movimientos de los otros y reconociéndolas en sus reverberaciones en las palabras. Nuestros cuerpos se vuelven laboratorios de experimentación con detalles quinesésicos. Mientras los bailarines normalmente performarían estas extrapolaciones modales cruzadas sin atención consciente, los investigadores etnográficos las alcanzamos [...] (Sklar, 2000, p. 72).

Como explicaron Islas (1995) y Csordas (2010), en la práctica de la danza se producen percepciones que quienes bailan reconocen como conocimiento corporizado o intuitivo, sin llegar a profundizar en él, inclusive, muchas veces sin poder llevarlo a un nivel de comprensión verbal más allá de una emotividad momentánea. Esta chica me lo señaló claramente: “Y era maravilloso porque en realidad pila [muchas] de veces o sea ni nos teníamos que mirar para, ni mover para saber qué era lo que la otra quería” (Calisto, 2014). Para alcanzar y comprender esa especie de elipsis que se da en la afirmación de mi entrevistada, quien investiga debe poner su propio cuerpo y experiencia al servicio de la pregunta de investigación. Difícilmente esa comunicación que las bailarinas perciben como intuitiva y afectiva puede ser aprehendida si no se conoce de primera mano; luego de ello, es posible buscar los patrones duraderos de la experiencia aprendida colectivamente (Ness, 1992, como se citó en Sklar, 2000). Esta habilitación de la reflexión sobre mi propia experiencia fue una herramienta metodológica imprescindible en los momentos en que aparentemente el campo enmudecía. Esto es algo que suele suceder al enfrentarnos a un objeto de estudio que intenta romper con la lógica dualista cartesiana mente cuerpo y razón emoción, puesto que nuestros marcos interpretativo-cognitivos previos se ven dislocados (Kesselring, 2015).

Personalmente, llegué a investigar la danza contemporánea por ser parte de mi propio proyecto de vida, al igual que la antropología. Entre el cierre del trabajo de campo y la finalización de la escritura de la tesis, transcurrieron un par de años en los que opté por alejarme



(después de practicar ininterrumpidamente por más de diez años). Este lapso que entiendo no solo como temporal, sino como etnográfico-cognitivo, me fue útil para tomar perspectiva con respecto a mi involucramiento afectivo con el campo. Asumí que “estar allí” no solo era “en”, sino también “por” la danza (Mora, 2012, p. 27). Para poder tomar esa implicancia de manera crítica y útil para el proceso investigativo, traté de conservar siempre una alerta en relación con la ética del deseo, introduciendo “la obligación de la sospecha, la desconfianza de una supuesta coincidencia no problemática con nosotros mismos, con nuestra conciencia” (Segato, 2004, p. 19). Al contrario de lo que se puede suponer desde una perspectiva positivista, la reflexión antropológica afectivo-encarnada es un recurso importante para alcanzar el necesario extrañamiento que toda investigación antropológica requiere. Poder establecer un diálogo hermenéutico con nuestra percepción, propiocepción y afectividad puede echar luz sobre flujos afectivos que a veces nos resultan herméticos en clave objetivista. Asimismo, es necesario reflexionar sobre nuestra propia situacionalidad política en el campo; en mi caso, como investigadora de la danza que produce un dispositivo textual sobre y para ella, pero desde el campo académico (Calisto, 2023).

## DE LA DOXA AL CUERPO DANZANTE

En su sitio web, una bailarina uruguaya de gran trayectoria en el país y en el exterior —con quien pude interactuar en mi investigación— reseña lo siguiente: “Mi interés por el movimiento, los cuerpos, las personas, la creación, la danza, el ser y su capacidad para transformar y habitar mundos es quizá la razón por la que estoy aquí y no en otro lugar” (Belbussi, s.f.). Esta cita fue escogida porque plasma de manera breve lo que pude leer durante mi trabajo de campo en reseñas de diversas obras que se fueron estrenando, otras que se encontraban en proceso, así como en textos relacionados a laboratorios y talleres. Desde mi subjetividad danzante, puedo empatizar con este tipo de aseveraciones. No obstante, como ya se señaló en la introducción, ni el cambio social ni lo político eran temas de conversación en la cotidianidad de mi campo de estudio; tampoco resultaban temas de abordaje directo en las entrevistas. Así fue como, desde mi rol de investigadora, me aboqué a indagar acerca de la génesis de estas nociones. Me pregunté cuál era el camino sensible-reflexivo por el cual las practicantes de danza contemporánea afirmaban que su arte poseía esa potencia transformadora y, por tanto, estético política.

En primer lugar, comprendo a la danza contemporánea montevideana actual en la intersección de varios campos, uno de ellos el del arte contemporáneo<sup>6</sup>; y al arte no solo como un sistema de comunicación simbólica, sino también como un sistema de acciones intencionadas con capacidad de transformación (Gell, 1998), es decir, con espacio para la agencia. En cuanto a la estética, más que un orden de designación de lo bello, se trata de “un modo de articulación entre maneras de hacer, las formas de visibilidad de esas maneras de hacer y los modos de pensabilidad de sus relaciones” (Rancière, 2014, p. 15). En segundo lugar, concibo lo político como corporal e incorporado, como especies de teorías corporeizadas de las relaciones sociales, por las cuales los cuerpos performan identidades individuales y colectivas (generizadas, de clase, comunitarias, entre otras). En ese performar, las reproducen, resisten o modifican,

6 No es posible extenderme aquí al respecto, pero esto tiene dos dimensiones: una histórica, en relación con la danza posmoderna estadounidense y su vínculo con las artes plásticas; la otra coyuntural, relacionada con el ingreso de la Licenciatura en danza, con marcado perfil contemporáneo y de investigación a la recientemente creada Facultad de Artes, ex Escuela Universitaria de Bellas Artes.

incluso suelen darse todas esas posibilidades en simultáneo (Leigh Foster, 1995; Cohen Bull, 1997). Las dimensiones material, cognitiva y sensible de los cuerpos son fundamentales para comprender la historicidad de la *hexis* corporal y del *habitus*, puesto que son el cruce nodal y sincrónico entre lo que solemos entender de modo separado como la mente y la corporeidad de los agentes (Bourdieu, 1998; Lambeck, 2010).

En un contexto de economía capitalista de los afectos y de reificación de las identidades, la micropolítica implica posibilidades de resistencia, reacción y libertad de experimentación. Es procesual y se la puede encontrar a partir de “[...] los agenciamientos que la constituyen, en la invención de modos de referencia, de modos de praxis. Invención que permita elucidar un campo de subjetivación y, al mismo tiempo, intervenir efectivamente en ese campo, tanto en su interior como en sus relaciones con el exterior” (Guattari y Rolnik, 2006, p. 44). La micropolítica se puede agenciar en las líneas de fuga, que son acciones de reinversión momentánea inmanentes al campo social. *Lato sensu*, según Deleuze y Guattari (2010), estas líneas pueden descontextualizar semánticamente y territorializar un flujo deseante de manera creativa. De todos modos, no son *per se* reterritorializantes, ni intrínsecamente transformadoras. Pueden continuar en flujos constructivos, pero también pueden reincorporarse a segmentos y significaciones fijas —o incluso totalizantes— de la estructura.

En relación específica con la danza, Lepecki (2006) plantea que tanto “la coreografía y la filosofía comparten [el] mismo interrogante político, ontológico, fisiológico y ético fundamental que Deleuze recupera de Spinoza y de Nietzsche: ¿Qué puede hacer un cuerpo?” (pp. 20-21). Nos invita así a pensar las relaciones entre la política, los cuerpos, las subjetividades, el movimiento y su potencia en pliegue. A la propuesta de coreopolítica —como un camino hacia una cinética de lo político— la describe como la “redistribución y reinversión de cuerpos, afectos y sentidos mediante los cuales uno puede aprender cómo moverse políticamente, cómo inventar, activar, buscar o experimentar con un movimiento cuyo único sentido (significado y dirección) es el ejercicio experimental de la libertad” (Lepecki, 2016, párrafo 29).

## PERFORMANCE, UNA PRIMA REVOLTOSA

Parafraseando la idea de que danza moderna y danza contemporánea son “primas hermanas” (Muñoz y Pérez, 2009), se podría decir que la/el *performance* es prima segunda. Esta es una familiar filogenéticamente más lejana y bastante más revoltosa. Entiendo a la *performance* como un área artística transdisciplinar o indisciplinada; por momentos, des-generada<sup>7</sup>; en ocasiones, conceptual y teórica; y, de manera habitual, explícitamente política. Los estudios de *performance* entienden esta dimensión comprometida desde la praxis, “más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica” (Taylor, 2011, p. 8). El cuerpo es el origen o una especie de materia prima, pero nunca se trata de un cuerpo únicamente biológico, natural, o individual, sino que es comprendido como el resultante de fuerzas, prácticas y devenires sociales. Por lo tanto, el arte del o de la *performance* se comprende a sí mismo/a con una inherente potencialidad de incidencia social (Taylor, 2011).

7 El uso de este término *des-generada* conjuga el alejamiento de las prácticas performáticas artísticas del encorsetamiento de los estilos y las maneras, así como también a través de la discusión —que aquí no es posible abordar— sobre si es “la *performance*” o “el *performance*”, una posible *desgenerización* más amplia. Al permitirnos jugar con lo femenino y masculino, se vislumbra lo permeable y flexible y la conexión con los temas sociales que se encuentra este arte.



No buscamos respuestas; simplemente hacemos preguntas impertinentes. En este sentido, para usar una vieja metáfora, nuestro trabajo podría consistir en abrir la caja de Pandora de nuestros tiempos, justo en medio de la galería, el teatro, la calle, o frente a la cámara de video, y dejar que surjan los demonios y dancen [...] (Gómez-Peña, 2011, p. 499).

Taylor nos dice también que en la *performance* es fundamental un “estar ahí” que se configura como la producción/reproducción de una memoria corporal siempre en vivo (Taylor, 2011). En el caso de la danza contemporánea uruguaya, según la artista e investigadora Silveira, las piezas de esta vertiente de la danza obligan al espectador justamente también a “estar ahí”, lo que genera una incompletitud que incomoda y vuelve el foco de la atención hacia la presencia. Así “la pregunta sobre la presencia pronto se traduce en una pregunta sobre la existencia y ese es quizás el asidero y el objetivo de gran parte de la producción de danza contemporánea actual: mostrar al ser en proceso, la existencia como un devenir continuo [...]” (Silveira, 2008, p. 30). Podemos preguntarnos entonces si en la danza existe esa memoria corporal en vivo a la que se refiere Taylor y qué es lo que trae consigo.

Para ello, es necesario retrotraernos a la década de los sesenta del siglo XX, en el contexto del Movimiento Contracultural de los EUA. Allí emergió el *Manifiesto del No* (Rainer, 1965, como se citó en Pérez, 2007). Para esa época, Rainer, con su manifiesto, ya había instado a bailarinas y bailarines a dejar atrás la repetición que el virtuosismo requería. De algún modo, invitó a problematizar y afectar las memorias corporales de la danza. Desafió a quienes se dedicaban a ella a otorgar un lugar más significativo a la presencia e intentar no seducir a espectadores mediante las clásicas y reiterativas “tretas del intérprete” (Rainer, 1965, como se citó en Pérez, 2007, p. 178). Esta misma coreógrafa propuso también limpiar las posturas y minimizar los movimientos con lo que llamó *task-like movement*. El mostrar a la danza como tareas (*tasks*) como un trabajo minimizaría el peso de una heredada aura romántica y modificaría también los sentidos, los significados y las afecciones imbricados en el movimiento y las corporalidades.

Treinta años más tarde, en otro contexto socio histórico de mayor intensificación capitalista y aceleracionismo estético (Shaviri, 2017), Lepecki redobló la apuesta para la danza contemporánea, el artista y antropólogo planteó que “la relación de la danza con el movimiento se esta[ba] agotando” (2006, p. 14) y propuso abandonar el paradigma del cuerpo moderno que se halla subsumido en un derroche quinesésico (Sloterdijk, 2006) invisibilizado por un extremo disciplinamiento social (Foucault, 2002). Así animó a la coreografía a “adentrarse en otros campos artísticos” como la/el *performance* (Lepecki, 2006).

A continuación, reseñaré un cruce un tanto singular entre danza contemporánea y *performance* que cristalizó durante mi trabajo de campo. Gracias a él pude conocer de cerca qué sucede cuando el derroche quinesésico de una danza heredera de la Modernidad se ve empujado hacia sus bordes disciplinares. Pude comprender qué le sucede a la danza cuando se intensifica lo procesual y el “estar ahí”, y qué efectos político estético subjetivantes puede esto agenciar en los cuerpos de la danza.

## DANZA, PERFORMANCE Y CARTELES QUE NO MARCHAN

En el marco de mi participación observante en el taller, asistí a una breve formación en *performance* con una docente extranjera. En ella hicimos varios ejercicios, desde correr lo más rápidamente posible desde una esquina del salón hacia la otra, donde nos aguardaban todas las demás personas paradas, debiendo entregarnos al riesgo o dolor del inminente choque, hasta realizar una intervención en un centro comercial muy concurrido de la ciudad, sin haber obtenido ningún permiso y enfrentándonos a la perplejidad o censura de los guardias de seguridad. Durante los días en los que se desarrolló esta formación, la mayoría de las consignas fueron constantemente animadas desde la palabra hablada de la docente, en un tono muy desafiante. Otra de las actividades propuestas consistió en enfrentarnos parados de a dos y sostenernos la mirada mutua durante unos 20 minutos. Ese mismo día se nos solicitó generar una pequeña pieza, y una compañera —notoriamente afectada por el ejercicio— eligió salir a la calle y circular por la acera mirando a los ojos y, a quien pasara, ella llevaba pegado en su ropa el cartel que se puede ver en la figura 1.

Algún transeúnte que pasaba esa tarde por la puerta del taller se detuvo o enlenteció su marcha, leyó el cartel, la miró y sonrió. Luego de esa acción, hicimos una pausa, nos reunimos y surgió un intercambio entre las asistentes que registré así en mi diario de campo:

Rosa pregunta cómo llevar estas acciones a la vida más cotidiana, cuando no podemos andar con carteles pegados en la ropa. Empiezo a comentar que para mí aunque no nos peguemos carteles, nuestro diario vivir es político. Inmediatamente, otra compañera me interrumpe un poco enojada y dice que no entiende eso de “lo político”. Seguidamente afirma que, a ella, por ejemplo, la *Marcha del Silencio* no le provoca nada (Calisto, 15 de mayo de 2015).

La Marcha del Silencio es la concentración en el espacio público que anualmente une más personas en Uruguay en reclamo de justicia por los detenidos desaparecidos en dictadura. En ella se portan carteles o velas mientras la multitud se desplaza silenciosamente durante unas 15 cuadras. El paralelismo que esta última compañera estableció de nuestra modesta práctica con dicha Marcha me dejó sin palabras y perdí capacidad de reacción.

[...] Enseguida otra compañera —que es profesora de filosofía— tomó la palabra y explicó que en la actualidad la lucha o los cambios con los que podemos contribuir son en modalidad micropolítica, desde las pequeñas acciones individuales en los espacios comunes, sin pertenecer a ningún movimiento. (Calisto, 15 de mayo de 2015)

En su exposición esta docente hizo eco de las ideas de Deleuze y Guattari (2004). Según estos filósofos, macropolítica y micropolítica coexisten. La primera conduce a la existencia de grandes aparatos políticos y estatales que no aseguran la libertad. Por el contrario, nos harían correr el riesgo de reproducir de manera acrítica, idealista y esencialista —como si fuesen propios— modelos de subjetividad que en realidad serían impuestos. De esta manera, se obtura el potencial deseante de las subjetividades y se limitan los flujos de cambio en los procesos colectivos. La micropolítica, en cambio, se juega en las relaciones sociales más próximas, más del “estar allí”. Puede darse en copresencia material o a través de alguna





**Figura 1. Revolución es mirarse a los ojos**



*Nota.* Elaboración propia, Montevideo, 15 de mayo de 2015.

mediación tecnológica, pero debe afectarnos, debe haber proximidad o incomodidad, se da compartiendo el *estar* y el *hacer* del deseo del otro. Deleuze y Guattari (2004) entienden también que partiendo de allí es que se construyen, reconstruyen o cambian las subjetividades, que estas podrán —y deberán— ser parte de frentes macropolíticos. Sin embargo, el adoptar una conciencia micropolítica de las subjetividades deseantes es condición excluyente de un cambio que realmente modifica la estructura represiva y desigual del capitalismo (Guattari y Rolnik, 2006).

Volver al cartel, que en principio fue un objeto de una acción performática (que ni siquiera era una “acción acabada”, sino una breve prueba o ensayo), nos terminó conduciendo a una discusión que ahora comprendo como un acontecimiento micropolítico, en el que se pusieron en tensión diferentes subjetividades. Una compañera con ideas y vivencias diferentes a las de la mayoría de las demás y con un ánimo (o deseo) opositor; una profesora de filosofía; las “preguntas impertinentes” de la *performance* devenidas en las constantes provocaciones de la docente; lo que la Marcha del Silencio (que se realizaría en un par de días) evocaba en mí y otras compañeras. Este encuentro o cruce de subjetividades, emociones y deseos habilitó un cierto devenir y no otro. Entiendo que allí se condensó el potencial de incomodar de la danza contemporánea, esta vez ya no en un plano escénico, sino en su dimensión de práctica social. El encuentro con la *performance* produjo una incomodidad, que nos modificó de manera modesta pero novedosa a algunas de nosotras. Éramos una decena de personas con mucho en común: todas mujeres, de mediana edad, pertenecientes a la clase media, con alguna trayectoria profesional, y solo una tenía algún rasgo afrodescendiente; pero también teníamos diferentes posturas político-ideológicas, formaciones teóricas, estilos comunicativos y deseos. Este pequeño acontecimiento micropolítico afectó nuestras subjetividades: preguntándose cómo cambiar algunas prácticas cotidianas, como en el caso de Rosa; aceptando nuevos argumentos, como la compañera que inicialmente se enojó y dijo no entender; encontrando un espacio público fuera de la escuela en el que legitimar su postura teórico-política, como

le sucedió a la profesora de filosofía; o, como en mi caso, obligándome a preguntarme qué resortes afectivos y conceptuales no me permitieron reaccionar rápidamente ante la crítica a una marcha por los derechos humanos de la que suelo participar todos los años.

En cuanto al cartel y su deriva, días después de que la formación hubiese terminado, reaparecieron. En su reingreso a la escena de mi trabajo de campo, lo encontré pegado en la puerta de la heladera<sup>8</sup> del comedor del taller; había sido intervenido de una manera bastante significativa. Alguien decidió agregar unos signos de interrogación y se había transformado en una pregunta. Ahora decía: ¿REVOLUCIÓN ES MIRARSE A LOS OJOS? Como todo objeto construido en una relación social, la vida de este cartel no fue efímera. Evidentemente, como nadie tomó la decisión de llevárselo, destruirlo, o desecharlo, su “biografía cultural” *lato sensu* se prolongó (Kopytoff, 1991). Según Gell, los objetos artísticos no son simples emergentes de las relaciones sociales, sino que también poseen agencia; los objetos se funden con personas en virtud de la existencia de relaciones sociales entre las personas y las cosas, y entre las personas y las personas vía las cosas (1998, p. 12). En este caso, las relaciones, los significados y las tensiones puestos en juego en la *performance* y a partir de ella se agenciaron y reconstruyeron en este objeto. Asimismo, él fue el medio en el que esas tensiones se resignificaron vía otras relaciones sociales. El cartel, con su frase ahora convertida en pregunta, permaneció unos días en la puerta de la heladera a la vista de las personas que circulaban por el taller. Pude presenciar muchas de sus reacciones. Algunas personas ni siquiera repararon en el cartel, pero otras leyeron la pregunta y la comentaron, algunas se sintieron movilizadas, intercambiaron ideas al respecto, discutieron, e inclusive —transcurridos unos días más— volvieron a intervenirlo con respuestas de *Sí* y *NO*.

El pequeño cartel fue producto de una práctica performática que es constitutivamente corporal. La compañera que lo produjo lo incluyó en un ensayo en el que lo central era llevarlo pegado en su cuerpo por la calle y mirar a los ojos a quienes pasaban. Asimismo, ella llegó a ese “producto” artístico performático luego de haber pasado por el ejercicio de mirar a los ojos por larguísimo rato a otra compañera. Con este ejercicio, miró con sus ojos —parte de su anatomía—, pero también lo hizo “mirando corporizadamente”, no simplemente viendo (Csordas, 2010). Su cuerpo y el artefacto cartel generaron algo que es difícil de diferenciar analíticamente, ambos produjeron el microacontecimiento en un hacer en conjunción. Desde la teoría corpomedia, cuerpos, artefactos e imágenes son inseparables. Se entiende que las imágenes interfieren (afectan) la constitución de la subjetividad movilizandole diferentes posibilidades del cuerpo de reaccionar (afectar). Más que los artefactos en sí, se destacan los modos de cómo uso esas imágenes, lo que puedo hacer, inventar y proponer con ellas (Berté, 2015, p. 11). La imagen de la mirada, el cartel, las miradas sobre el cartel y sus palabras ingresaron en un flujo significativo y corpóreo que excedió las instancias pedagógicas/artísticas de los días de la formación.

Que se enuncie el término “revolución” y se confronten ideas políticas tan significativas como las que se intercambiaron con respecto a la Marcha del Silencio no es algo habitual en el ámbito de las escuelas de danza de Uruguay y no lo fue durante todo mi año de trabajo de campo. Volviendo a la distribución de lo sensible como estético-política del arte, entiendo que estas posibilidades de encuentro, desencuentro, discusión y reflexión que se den es un

8 La heladera o nevera se encuentra en el comedor del taller, este es el espacio de encuentro y circulación por excelencia de la institución. Se encuentra contiguo al pequeño hall de ingreso, es visible desde diferentes lugares y las/los alumnas/os suelen sentarse allí a comer algo o tomar agua o un té entre clase y clase.

potencial de la danza contemporánea que otras disciplinas (o vertientes como la danza moderna), las cuales exigen un código estético-práctico y una metodología mucho más cerrada, no poseen. Que en la danza contemporánea se entiendan como válidas las hibridaciones con otras disciplinas abre oportunidades que redundan no solo en lo escénico, sino también en todo su alcance como campo de interacción social. En este caso, gracias a lo hecho *en* y acontecido por la formación en *performance*, esa estético política se agenció en nuestros cuerpos. Se vieron afectados y se generó la tensa conversación entre algunas de las que estábamos allí, el diálogo no arribó en el momento a grandes conclusiones; no obstante, nos expuso a todas a realidades, ideologías políticas y concepciones de la escena *otras*, diferentes de las nuestras, y nos afectó causándonos enojo, desconcierto, mutismo, o rebeldía en nuestros cuerpos. Esta pieza o ensayo “del cartel” logró, a través de una cadena significativa compleja, interpelarnos. Más aún, logró interpelar a quienes se cruzaron después con la afirmación y la transformaron en una pregunta y sus subsiguientes respuestas, lo que constituyó una línea de fuga hacia el campo mayor de la danza contemporánea montevideana.

Si bien son espectacularmente modestos, este tipo de productos escénicos tienen la capacidad de exceder la simbólica cuarta pared de los escenarios y las cuatro paredes materiales de las salas montevideanas. El “pequeño acontecimiento del cartel” —tal como lo llamé— entendido como micropolítico no se situó estrictamente en el “[...] nivel de la representación, sino en el nivel de la producción de subjetividad [...] modos de expresión que pasan no sólo por el lenguaje, sino también por niveles semióticos heterogéneos” (Guattari y Rolnik, 2006, p. 42).

## AMASAR LA INDETERMINACIÓN

Durante mi trabajo de campo, participé de los encuentros del proyecto Lamasa, integrado por varios artistas que frecuentaban el taller. Esta propuesta se venía llevando adelante desde 2013 en la calle u otros espacios públicos, como ferias vecinales. Se trata de un grupo de unas diez personas, que ha ido variando con el tiempo y no se considera un elenco, que asiste a las acciones cuando se puede. La intervención consiste en ocupar un espacio moviéndose todos bastante juntos, a veces haciendo sonidos indescifrables, pero todo a partir de consignas muy simples que alguien va diciendo o iniciando con el movimiento. Llevan las cabezas cubiertas por unas coloridas bolsas de tela, cuya finalidad es borrar las identidades individuales. En las intervenciones callejeras se permite sumarse a quien lo desee, cubriéndose el rostro o no. A estas acciones que a veces son planificadas, a veces si están las “capuchas” a mano son más espontáneas, sus practicantes le llaman “amasar”. Se invitan entre ellos y a los demás a amasar. En concordancia con el borramiento de los rostros y nombres, el colectivo tampoco se presenta bajo la dirección de nadie. La idea de presencia o de “estar ahí” en *Lamasa* coincide con la ya reseñada en el apartado sobre *performance*. Y, con respecto a lo político, *Lamasa* se presenta así:

Somos una masa de individuos donde la diferencia entre nosotros se diluye en pos de un presente común, trabajamos a partir de buscar un estado de la presencia alterado. Construimos una densidad a partir de una proxemia íntima, un contacto indiscriminado en pos de la unidad general, contacto de los cuerpos físicos, mentales, afectivos, que asumen los misterios. En *Lamasa* los límites se diluyen, aparece un organismo en el que los integrantes se tocan, sin importar “el quién y el



cómo” particular, está en continuo movimiento y transformación, las decisiones son asumidas desde una inteligencia que emerge del accionar colectivo en un tiempo y espacio particular. Lamasa nos permite entregarnos a un fluir grupal que está por encima del individual y juntos llegar a la inestabilidad de las pulsiones (Garat et al., 2015, p. 172).

Estuve participando de los encuentros de investigación semanales —tal como el colectivo los llama— durante algunos meses de 2015. Me encontré con un grupo de bailarinas y bailarines de danza contemporánea, algunos aficionados y un par de docentes y estudiantes de filosofía. Si bien varios de esos encuentros se terminaron con charlas sobre lo vivido, las dos o tres horas eran casi todas dedicadas a actividades físicas sin dialogar, o a veces con consignas de habla muy concretas. Siempre comenzábamos corriendo en círculo en el salón durante una hora. Después del primer o segundo día que fui registré en mi diario lo siguiente:

Corrimos una hora en círculo, y después otra hora hablando, pero como un soliloquio, y terminamos hablando como en lenguas. Al finalizar el encuentro quise comentar la similitud que hallaba entre lo vivido y la propuesta de antropología fenomenológica de los cuerpos que propone Thomas Csordas, pero no me fue sencillo hablar. Ya lo ha-



▲ *Figura 2. Lamasa en la Avenida 18 de Julio*

*Nota.* Lamasa, Ama 18 de julio [Fotografía]. <https://federicafolco.com/obras/lamasa/>

bía dicho antes otra participante: “cuesta ordenar las ideas después de Lamasa”. Sin embargo, sentí también que después de eso nos empezamos a comunicar entre nosotros de otra manera. Cinco o diez minutos antes de terminar, se dio como otra comunión, creo que se anularon o suprimieron ciertas estructuras, aún no lo tengo claro. Inclusive en ese rato entró al salón quien controlaba los horarios del instituto que nos alojaba a avisarnos algo, llegó a decir algunas palabras, pero ninguno de nosotros —que estábamos corriendo—le prestó atención y se fue. [...] En mi caso, en esa larga corrida, mirar para abajo, con los ojos casi cerrados como en el budismo, fue lo que me ayudó a abstraerme. Después de eso sentí que la mimesis venía de otro lado. No sé de dónde, pero sentí lo mántrico que ellos han mencionado (“mántrico” es para mí un término nativo de Lamasa) (Calisto, 2 de julio de 2015).

Esta consigna de correr tanto tiempo en círculo es una práctica completamente ajena al entrenamiento de la danza contemporánea montevideana. Más aún correr hablando; por lo tanto, lleva a sensaciones de cansancio, mareo u otras que son novedosas a nivel propioceptivo. Para poder continuar corriendo, o para hacerlo de modo más cómodo, se van probando de manera más o menos consciente técnicas corporales (como entrecerrar los ojos). La atención y la percepción se vuelcan a esas sensaciones que nos toman por sorpresa. Por ello, no pudimos prestar atención a quien entró al salón a avisarnos algo. Asimismo, aunque no estuviésemos corriendo, el foco de la atención y percepción ya habían sido previamente dislocados; por ello, en la ronda final, nos costó expresar nuestras ideas. Volver a instalar la atención en la modalidad que requiere un intercambio lingüístico dialógico habitual llevaría un lapso que aún no había transcurrido.

Tanto en el discurso que el grupo de Lamasa promulga, como en su práctica concreta, hay una tendencia hacia lo prerreflexivo (Novack, 1990), preobjetivo (Csordas, 2010) o antepredicativo (Merleau-Ponty, 1993). Entiendo que el diluir o lograr borrar las “reglas del juego” de la estructura de los movimientos conocidos y del lenguaje habitual nos llevaría a una corporalidad que podríamos denominar “puramente somática”, en la que todos/as somos más iguales y, por lo tanto, nos podemos fundir. Esto no es explícitamente entendido así por parte de todos quienes participan; sin embargo, es comprendido luego de atravesar la experiencia desde la perspectiva fenomenológico-antropológica enactiva a la que me adscribo. Lo “mántrico” se asemeja a otros, como el Om del Sai Baba, una práctica performática que a través de la voz hace vibrar al cuerpo todo y lo liga con el entorno en un “brevísimo momento de intersección de los circuitos mundano y corporal [...] donde el cuerpo del devoto se hace ‘carne con el mundo’” (Puglisi, 2011, p. 31). *Lamasa* intenta extender en el tiempo ese estado somático de conexión y, para ello, apela a repeticiones prolongadas de ciertas articulaciones del habla o simplemente fonéticas. Se suelen proponer consignas como esta:

Hoy deconstruimos la palabra “miércoles” mientras nos movíamos en cuatro patas (cuadripedia manos-pies). Entre otras cosas que hicimos con dicha palabra, nos salió separarla en sílabas. Después alguien notó que separar en sílabas es una costumbre que tenemos incorporada y de qué modo eso afloró casi automáticamente (Calisto, 1 de junio de 2015).

Sea separando en sílabas, estirando algunos sonidos específicos como ciertas vocales o consonantes, o repitiendo otros, lo cierto es que en general se llega a ese estado mántrico. Al producir dichos sonidos prerreflexivamente coordinados, ocurre un fenómeno similar al hablar en lenguas religiosas. Csordas, antropólogo que estudió el fenómeno de la glosolalia en grupos pentecostales, explicó que el habla de una de estas lenguas no se debe considerar en su dimensión estrictamente semántica o como representación del pensamiento, sino como un acto corporizado. Se debe entender como un estilo, o como unos gestos articulatorios y acústicos, o fonéticos; en otras palabras, se debe considerar que la voz es producida desde la articulación del aparato fonador, como técnicas corporales (Mauss, 1979) y como modos somáticos de atención (Csordas, 2010). Estos pueden resultar novedosos o rupturistas, pero no por ello dejan de encontrarse dentro del cauce de la cultura en la que surgen. Emanan en entornos compartidos corporizadamente, en los que podemos leer lógicas *otras*, pero que no por ello son instintivas. Se encuentran por fuera del disciplinamiento y la hegemonía, pero son parte de un cierto ser-en-el-mundo humano (Merleau-Ponty, 1993). Así se corre el pesado manto del discurso y se genera la posibilidad de observar cambios culturales creativos, disolviendo unas estructuras para poder facilitar la emergencia de otras (Csordas, 1990, pp. 24-25).

Así como la lengua vernácula viabiliza y es el *embodiment* del pensamiento verbal, la glosolalia viabiliza y es el *embodiment* del pensamiento no verbal. El habla vernácula es “ponerlo en palabras”; el habla glosolalica es “ponerlo en imágenes”. En la glosolalia la experiencia física de articulación (*parole*) entra en equilibrio con la experiencia intelectual del lenguaje (*langue*). Debería cuestionar que no se trata de que el cuerpo y la mente se fundan en el habla glosolalica, sino que el habla sucede en el momento fenomenológico previo a la distinción entre cuerpo y mente (Csordas, 1990, p. 26).

En ese momento, el “significado” del hablar en lenguas se aprehende de manera inmediata y sincrónica entre todos los presentes y se puede llegar a un estado de *communitas*. Esto demostraría la existencia de cuerpos inteligentes que también son habitantes de un mundo de sentidos (Csordas, 1990). Cuando algo de todo lo hablado en lenguas se puede verbalizar en el idioma vernáculo, se comprende que este hablar “raro” es útil para el “proceso cultural de auto-objetivación” y no es simplemente un estado de ensoñación o vaciamiento de la conciencia (Csordas 1990). En esa fase que se da a *posteriori*, se ingresa la experiencia en un régimen de decibilidad (Rancière, 2014) y la potencia política se pone en evidencia. Los pasajes de un estado a otro en este tipo de procesos (*lato sensu*, de tipo ritual) suelen producir shocks (Turner, 1986; Jackson, 2010), pero es allí es que se puede llegar a objetivar la experiencia y a reconocer los márgenes de indeterminación (Turner, 2002). Este tipo de espacios que las artes escénicas propician son espacios liminales; son tiempo-espacios donde se corta momentáneamente con los comportamientos estructurantes de la cotidianidad, las costumbres y las tradiciones y se abre un espacio de *communitas* o *comunalidad*, sin jerarquías y con reglas otras.

Propongo que en ese espacio-tiempo de liminalidad se experimenta un pasaje de la coreopolítica a la coreopolítica. La primera consiste en movimientos incapaces de “romper la interminable reproducción de una circulación de subjetividad consensual impuesta en donde ser es encajar en un patrón precoreografiado de circulación, corporeidad y pertenencia” (Lepecki, 2016, párrafo 29). Por su parte, la coreopolítica no deja de tener un plan, pero existe por la experimentación y la libertad, es colectiva y reiterativa en el sentido de que persiste en





la búsqueda de lo creativo y lo deseante. Es una coreografía como “disposición de movimientos y cuerpos planeada [pero] disensual y no policiada [que] se convierte en la condición de posibilidad para que lo político emerja” (Lepecki, 2016, párrafo 43).

Considero que *Lamasa* responde a un “deber ser” del propio campo de la danza contemporánea montevideana actual que se promulga a sí misma como un arte que cuestiona las leyes de su disciplina y de la sociedad. No obstante, a diferencia de otros proyectos que presencié y experimenté durante mi trabajo de campo, responde también al llamamiento de Lepecki (2006) de abandonar el derroche cinético y poner en juego la dimensión política del movimiento y los cuerpos. *Lamasa* persiste en algunos planteamientos deconstructivos, pero, sobre todo, se apoya en una temporalidad dislocada por la progresión no linealmente diacrónica que la supresión del lenguaje habilita y que hace que cada instante sea “amasar” un nuevo comienzo (Csordas, 1990, p. 28). Se abren así espacios iterativos que son de por sí espacios de deconstrucción-construcción social de la acción (Butler, 2002).

## UNA DANZA QUE ABRE O LAS FUGAS POR AMASAR

Al profundizar la mirada etnográfica, pude observar la emergencia de ciertos devenires y acontecimientos en los que la dimensión estético-política de la danza contemporánea montevideana quedó al descubierto. En tanto exista algún tipo de intencionalidad o programa que les impulse hacia lo indeterminado, los cuerpos muestran su capacidad de agencia. Estas prácticas pueden incidir tanto sobre las condiciones estructurales escénicas como sobre las percepciones y subjetividades de las personas que la practican.

En ciertas propuestas que entiendo como coreopolíticas surge justamente la inquietud acerca de qué lugar tienen lo político, lo colectivo y la transformación en la danza. También, se encuentran algunas practicantes que intentan volver estos aspectos parte consciente o explícita de su práctica. En experiencias del tipo de las que se repasaron aquí se visualizan líneas de fuga de flujos políticos cuyo devenir dependerá de los posicionamientos a futuro de sus agentes. Qué tan radicalmente revolucionaria puede ser una técnica corporal como mirarse a los ojos con otra persona es algo que no se podría responder a menos que la práctica se expanda hacia otros entornos sociales de manera no tradicional, ni reproductivista, ni policiada (Foucault, 2002), pero sí más planificada. Como hallazgo principal de la investigación aquí repasada, se puede afirmar que existen practicantes de danza contemporánea que desbordan la *doxa* y el “deber ser”, y materializan en experiencias concretas comunales y formas de hacer otras. Estas se hallan por fuera de las lógicas heredadas de la coreografía, de los modos expresivos propios de la racionalidad moderna y de las subjetividades hegemónicas de la contemporaneidad.



## REFERENCIAS

- Calisto, E. (2014). *Técnicas de investigación en antropología social y cultural*. [Examen de la materia homónima entregado en el marco de la Licenciatura en Ciencias Antropológicas, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay].
- Calisto, E. (2015). *Apuntes sobre la Marcha del Silencio* [Diario de campo].
- Calisto E. (28 de mayo de 2021). *Viajando en una casarrodante. Breve gira etnográfica por las palabras y los cuerpos que hacen a la danza contemporánea montevideana y su potencia*. (Tesis de licenciatura en Ciencias Antropológicas, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay).
- Calisto, E. (2022). La danza es como la vida pero salís modificada. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano - Series Especiales*, 10 (2), 99-113. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7692223>
- Calisto, E. (2023). *En la primavera de la danza se consagran las palabras. Una mirada etnográfica sobre la textualidad de las bailarinas montevideanas*. [Manuscrito inédito].
- Belbussi, A. (s.f.). Belbussi Figueroa, Adriana. *Archivo X. Artistas Uruguayxs*. <http://archivox.uy/artista/belbussi-figueroa-adriana/>
- Berté, O. (2015). *Dança contempop. Corpos, afetos e imagens (mo)vendo-se*. Editorial da UFSM.
- Bourdieu, P. (1998). *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós.
- Citro, S. (Coord.). (2010). *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Biblos.
- Cohen Bull, C. (1997). Sense, Meaning, and Perception in Three Dance Cultures. En J. Desmond (Ed.), *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance* (pp. 269-288). Duke University Press.
- Crossley, N. (2004). The Circuit Trainer's Habitus: Reflexive Body Techniques and the Sociality of the Workout. *Body and society*, 10 (1), 37-69. <https://doi.org/10.1177/1357034X04041760>
- Csordas, T. (1990). Embodiment as a Paradigm for Anthropology. *Ethos*, 18 (1), 5-47. <https://doi.org/10.1525/eth.1990.18.1.02a00010>
- Csordas, T. (2010). Modos Somáticos de Atención. En S. Citro (Ed.), *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos* (pp. 83-104). Biblos. P.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- Garat, V.; Guerra, C. y Naser, L. [Coord.]. (2015). *El libro de la danza uruguaya*. Hum.
- Gell, A. (1998). *Art and agency. An Anthropological Theory*. Oxford University Press.

- Gómez-Peña, G. (2011). En defensa del arte del performance. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 490-520). Fondo de Cultura Económica.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Traficantes de Sueños.
- Guber, R. (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Grupo Editorial Norma.
- Islas, H. (1995). Del cuerpo considerado como instancia organizadora de la historia: codificación cultural de las técnicas del cuerpo. En H. Islas (Ed.), *Tecnologías corporales: Danza, cuerpo e historia*. DR.
- Jackson, M. (2010). Conocimiento del Cuerpo. En S. Citro (Coord.), *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos* (pp. 59-82). Biblos.
- Kesselring, R. (2015). Moments of Dislocation: Why the Body Matters in Ethnographic Research. *Basel Papers on Political Transformations*, (8). <http://edoc.unibas.ch/42990/>
- Kopytoff, I. (1991). La biografía cultural de las cosas. En A. Appadurai (Ed.), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías* (pp. 89-122). Grijalbo.
- Lambeck, M. (2010). Cuerpo y mente en la mente, cuerpo y mente en el cuerpo. En S. Citro (Ed.), *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Biblos.
- Leigh-Foster, S. (1995). *Coreographing History*. Indiana University Press.
- Lepecki, A. (2006). *Agotar la Danza. Performance y Política del Movimiento*. Universidad de Alcalá.
- Lepecki, A. (6 de julio de 2016). Coreopolicia y coreopolítica o la tarea del bailarín. *Nexos*. <https://cultura.nexos.com.mx/coreopolicia-y-coreopolitica-o-la-tarea-del-bailarin/>
- Marcus, G. (2001). Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades*, 11(22), 111-127. <https://www.redalyc.org/pdf/747/74702209.pdf>
- Mauss, M. (1979). *Sociología y Antropología*. Tecnos.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta De Agostini.
- Mora, A. (2012). *El cuerpo en la danza: Una etnografía sobre la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal*. Editorial Académica Española.
- Muñoz, P. y Pérez, E. (2009). *Primas Hermanas. Proyecto de investigación en danza moderna y contemporánea*. Comisión Sectorial de Investigación Científica.
- Novack, C. (1990). *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. University of Wisconsin Press.
- Pérez, S. (2007). Reseña de Yvonne Rainer. The Mind is a Muscle de Catherine Wood. *Aisthesis*, (43), 175-179. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163219835012>



- Puglisi, R. (2011). La performance del Om en grupos Sai Baba argentinos. *Sociedad y Religión*, XXI, (36), 9-36. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=387239040002>
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible*. Prometeo.
- Reed, S. (1998). The Politics and Poetics of Dance. *Annual Review of Anthropology*, 27, 503-32. <https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.27.1.503>
- Restrepo, E., & Rojas, A. (2010). *Inflexión decolonial*. Instituto Pensar.
- Segato, R. (2004). *Antropología y Derechos Humanos: alteridad y ética en el movimiento de los Derechos universales*. Serie Antropológica.
- Shavero, S. (2017). Estética aceleracionista: ineficiencia necesaria en tiempos de subsunción real. En F. Berardi (Ed.), *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo* (pp. 167-180). Caja Negra.
- Silveira, C. (2008). Usted está aquí. Reflexiones en torno a la 'creación de sentido' en danza contemporánea. En A. Arigón (Corr.), *Cuerpo y objetos* (pp. 19-31). Dirección Nacional de Cultura – Ministerio de Educación y Cultura.
- Sklar, D. (2000). Reprise: On Dance Ethnography. *Dance Research Journal*, 32 (1), 70-7. <http://www.jstor.org/stable/1478278>
- Sloterdijk, P. (2006). *Esferas III. Espumas. Esferología plural*. Siruela.
- Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 7-30). Fondo de Cultura Económica.
- Turner, V. (1986). Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience. En V. Turner y E. Bruner (Eds.), *The anthropology of experience* (pp. 33-44). University of Illinois Press.
- Turner, V. (2002) La antropología del performance. En I. Geist y V. Turner (Comp.), *Antropología del ritual* (pp. 103-144). Publicaciones del Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Vallejos, J. (2021). Historicidad, sincronía y activismo de lo sensible: el Congreso Escena Política. *Aisthesis*, (69), 37-60. <https://www.scielo.cl/pdf/aisthesis/n69/0718-7181-aisthesis-69-0037.pdf>
- Wacquant, L. (2015). For a Sociology of Flesh and Blood. *Qual Sociol*, (38), 1-11. <https://link.springer.com/article/10.1007/s11133-014-9291-y>





*Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la página web de la revista: [www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/](http://www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/).*

*© Los derechos de autor de cada trabajo publicado pertenecen a sus respectivos autores.*

*Derechos de edición: © Pontificia Universidad Católica del Perú.  
ISSN: 2955-8697*

*Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.*

