

EN LA PRIMAVERA DE LA DANZA SE CONSAGRAN LAS PALABRAS.

UNA MIRADA ETNOGRÁFICA SOBRE LA DANZA CONTEMPORÁNEA DE MUJERES MONTEVIDEANAS, SUS DISPOSITIVOS TEXTUALES Y DISCURSOS

NA PRIMAVERA DA DANZA, AS PALAVRAS SÃO CONSAGRADAS. UM OLHAR
ETNOGRÁFICO SOBRE A DANÇA CONTEMPORÂNEA DAS MULHERES DE
MONTEVIDÉU, SEUS DISPOSITIVOS TEXTUAIS E SEUS DISCURSOS

THE RITUALIZATION OF WORDS DURING DANCE SPRING. AN
ETHNOGRAPHIC VIEW ON MONTEVIDEAN WOMEN DANCERS, THEIR
TEXTUAL DISPOSITIFS AND DISCOURSES

Emilia Calisto Echeveste

*Sub Unidad Departamento de Antropología Social, Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Humanidades
y Ciencias de la Educación, Udelar. ma.emilia.calisto@gmail.com*

DOI: 10.59999/7.2.3

Recibido: 26/8/2023 | Aceptado: 12/10/2023

*Because I believe that even if you gave an anti-lecture first or even
without my lecture, you'd still be operating within representation and, here,
within the frame of an academic lecture.*

Susan Leigh Foster, 2011, p. 80

Si seguimos es porque todavía no terminó.

Figuerola en Adano, 2015, p. 43

Resumen: En el presente artículo resumo uno de los capítulos de mi tesis, una etnografía sobre la danza contemporánea montevideana realizada durante todo el año 2015. En ella estudio la corporalidad y la palabra en las experiencias de practicantes en un contexto de creciente institucionalización de la danza uruguaya a partir de las políticas públicas impulsadas por gobiernos progresistas. En la presente comunicación me centro en la inminente necesidad de recurrir a los textos como dispositivos legitimadores mediante los cuales se logra acumular el capital académico suficiente para integrarse a dicho proceso. Por una parte, indago en la publicación de libros, fragmentos en redes sociales; pero también en especies de aparatos eruditos asociados a las piezas escénicas y procesos de investigación artística. Por otra parte, señalo que, dado que la danza suele ser mal entendida como una disciplina subsidiaria de otras en el campo mayor de las artes, y es en particular en nuestro contexto una práctica feminizada, las publicaciones cobran una significación mayor. Estas se vuelven recurrentes gestos fundacionales, que emergen una y otra vez en diferentes momentos históricos como hitos de toma de una palabra experta por parte de las bailarinas.

Palabras clave: danza contemporánea, institucionalización, dispositivo

Abstract: In the present paper I summarize a chapter from my thesis, an ethnography on Montevideo's contemporary dance, which was carried out during the year 2015. Therein I conduct research on embodied practices and also on the role of words in different dance practitioners experiences. The major context around these phenomena is a growing institutionalization of uruguayan dance, which has been promoted through public policies and laws passed by the last progressive left governments. On this paper I focus on an apparently imminent need of appealing to texts as legitimating dispositives through which a certain academic capital is obtained; thus, the institutionalized level is reached. On the one hand, I inquire about book publishing, quotes from social media, and erudite references associated with stagings and artistic research processes. On the other hand, I point that as dance is usually undertaken as a subsidiary discipline in the major artistic arena, and particularly feminized in Uruguay, published editions of books gain a greater significance. They turn into recurrent foundational gestures, which emerge once and again in different historical moments working as milestones in which female dancers speak out as authorised subjects of speech.

Keywords: contemporary dance, institutionalization, dispositif

Resumo: Neste artigo, resumo um dos capítulos da minha tese, uma etnografia sobre dança contemporânea em Montevideu realizada ao longo de 2015. Nele, estudo a corporeidade e a palavra nas experiências dos praticantes num contexto de crescente institucionalização da dança uruguiaia como resultado de políticas públicas promovidas por governos progressistas. Neste artigo, foco a necessidade iminente de recorrer a textos como dispositivos de legitimação através dos quais é possível acumular capital acadêmico suficiente para fazer parte deste processo. Por um lado, olho para a publicação de livros, fragmentos em redes sociais, mas também para o tipo de aparatos acadêmicos associados a peças performativas e processos de investigação artística. Por outro lado, saliento que, uma vez que a dança é muitas vezes mal compreendida como uma disciplina subsidiária de outras no campo mais vasto das artes, e é, em particular no nosso contexto, uma prática feminizada, as publicações assumem um significado maior. Tornam-se gestos fundacionais recorrentes, surgindo repetidamente em diferentes momentos históricos como marcos da adoção de uma palavra especializada por parte das dançarinas.

Palavras-chave: dança contemporânea, institucionalização, dispositivo

1. Introducción

En el presente artículo se analiza desde una perspectiva antropológica el rol de la palabra en el proceso de institucionalización reciente de la danza uruguaya y durante el período más específico que llamo «la primavera de la danza» (2014-2019). Me centro en particular en lo que localmente se denomina como danza contemporánea (DC), sus genealogías, expresiones y agentes de la ciudad de Montevideo, capital de Uruguay. Lo presentado aquí resume parte de los hallazgos de un capítulo de mi tesis de antropología social titulada *Viajando en una Casarrodante. Breve gira etnográfica por las palabras y los cuerpos que hacen a la danza contemporánea montevideana y su potencia* (Calisto, 2021). Se trata del producto de una investigación etnográfica que consistió en un año de trabajo intensivo de campo (2015), así como unos tres años previos de observación y búsqueda de antecedentes y cinco años posteriores también de observación y análisis. Mi tarea consistió en acompañar a las personas por sus recorridos (Marcus, 2001) en lo que llamé «el circuito de la danza contemporánea del extremo sur de Montevideo» (Calisto, 2022, p. 100). Dicho circuito se definió por la continuidad en unos cinco kilómetros cuadrados de ciertos espacios que le eran significativos a la práctica de la DC. Cabe señalar que, dada la topografía e infraestructura de la ciudad, esta zona se puede recorrer fácilmente caminando o en bicicleta. El circuito se despliega en los barrios céntrico costeros de la ciudad que son habitados eminentemente por clases medias. Los hitos que en él encontré fueron escuelas, salas y espacios de ensayo por los que sujetas y agentes de la DC circulan habitualmente. Allí presencié obras en salas estatales y privadas; participé de laboratorios de investigación de danza; y asistí a clases, talleres, ensayos, entre otros, en una escuela de DC varias veces por semana. Tanto en el circuito como en la escuela realicé entrevistas y específicamente participación observante (Mora, 2012). Mi acercamiento al campo de la DC como investigadora académica fue desde la perspectiva de establecer un diálogo hermenéutico, crítico y corporalmente situado. Los hallazgos mostraron que la DC montevideana es un campo dinámico y en tensión en todas sus manifestaciones; lo escénico, lo educativo y lo político. Dicho dinamismo es entendido como una potencia sobre la cual profundizo en otras comunicaciones que versan sobre las técnicas corporales y lo somático, así como sobre el rol político de esta danza hacia la interna y hacia lo social.

Me centraré en las demandas que la institucionalización en el ámbito académico le ha generado al circuito dancístico de tradición independiente (no estatal). Asimismo, cómo este en respuesta, ha ido produciendo gestos y dispositivos para consolidar a la DC como un área de conocimiento corporal, pero con estatus erudito propio. Se configura así un proceso que se puede entender como de autonomización del campo. De la DC. Específicamente, en el contexto de un acoplamiento al ámbito educativo público en general —y al de la educación

terciaria en particular—, la palabra ha tenido un rol fundamental para las agentes de la danza. Para analizar este fenómeno adopto una perspectiva que bebe en la teoría de Pierre Bourdieu, por la que un campo es una red de relaciones entre posiciones (Bourdieu y Wacquant, 2005). Así comprendo a la DC montevideana del presente como emergente y como productora, en simultáneo, de una red de relaciones. En la actuación de esas relaciones se expresa un habitus que, a su vez, ha ido legitimando un capital simbólico. Este capital simbólico le ha permitido a la DC consolidar límites propios frente a otras expresiones y disciplinas, y así ampliar sus márgenes tanto de reconocimiento en términos político culturales, como de inserción institucional. Desde esta perspectiva, no se comprende a las agentes individualmente, ni se realizan juicios de valor sobre las obras o textos repasados, sino que se intenta aportar al corpus de conocimiento sobre la DC, entendida como fenómeno sociocultural con sus características propias en términos de campo artístico-laboral y generizado. Se mencionan nombres propios solo cuando es necesario y con el fin de respetar autorías.

Acerca de mi interés en reflexionar sobre la danza como práctica inserta en un sistema sociocultural, se remonta a unos quince años atrás dado que he practicado DC una parte importante de mi vida. Por lo tanto, mi involucramiento afectivo con dicho campo es tan significativo como el que tengo con el de la antropología. En este sentido adopto la propuesta de Mora de que se puede estudiar un campo estando «en» él, pero también «por» él (Mora, 2012, p. 27). Para poder tomar esa implicancia de manera crítica y útil al proceso investigativo he tratado de conservar «la obligación de la sospecha, la desconfianza de una supuesta coincidencia no problemática con nosotros mismos, con nuestra conciencia» (Segato, 2004, p. 19).

2. Breve reseña geográfico-temporal de la danza contemporánea montevideana vista desde la etnografía

La danza contemporánea es una disciplina artístico corporal parte del universo de las artes escénicas de Occidente, también considerada una danza espectáculo. Por lo tanto, llegó y continúa arribando a Uruguay en dirección del eje colonial norte-sur (Restrepo y Rojas, 2010), tal como lo hicieron sus predecesoras, la danza del ballet académico (desde el siglo XVI), la danza moderna y la posmoderna.¹ Se trata de una danza que, desde su origen en las décadas del 1960 y 1970 en EUA, posee límites difusos. Apela a romper esquemas previos, a la investigación, a la reflexión sobre el propio quehacer artístico, a estudiar dinámicas corporales,

¹ Por motivos de extensión no profundizaré aquí entre las posibles diferencias entre la denominación posmoderna y contemporánea para la danza, se tendrá en cuenta sí que en Uruguay el término posmoderno es usado más en lo académico y en general se suelen incluir todas las expresiones de la genealogía ballet-danza moderna-danza posmoderna bajo el término *danza contemporánea*. Por ejemplo, el Franko (2019) profundiza sobre los rasgos transicionales de la obra de Rainer.

a hibridarse con otras disciplinas y a generar aparatos conceptuales y textos o publicaciones para cada pieza o proceso.

Se comprende a la DC también dentro de las expresiones del arte contemporáneo occidental. Para Danto (1964), la «historia del arte» llegó a su fin con las *Brillo box* (Warhol) en 1964 y comenzó un recorrido marcado por la teoría. Se trata de teorías internas que separan las obras del mundo cotidiano y las introducen en «el mundo del arte» (p. 581).² Según Dickie (2005 citado por Isse Moyano, 2010), cuáles de esas teorías, así como qué obras o expresiones logran ingresar al «mundo del arte», son asuntos que dependen del sistema institucional en el que están insertas. En otras palabras, dependen de las personas, organizaciones y roles involucrados (p. 5). Bajo este gran marco conceptual, se conformó en la práctica un panorama del llamado arte contemporáneo difícil de ordenar en una progresión lineal o evolutiva, como había sucedido hasta el momento. Las estéticas y técnicas se disgregaron y liberaron. Se terminó la fuerte codificación de las llamadas corrientes. Asimismo, en términos políticos, se fue descentrando también la impronta de las vanguardias asociadas al «movimiento contracultural» de los EUA que se había plegado a las luchas por los derechos civiles y las protestas contra la Guerra de Vietnam (Pérez Wilson, 2008).

En 1962 surgió el Judson Dance Theater que fue un grupo de artistas independientes neoyorkinos provenientes de variadas disciplinas, entre ellos se destacaron Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton y John Cage. El rupturismo del grupo sacudió a la danza profundamente. A partir de allí surgieron: cuerpos no necesariamente entrenados; movimientos cotidianos en escena; disolución de los límites entre la danza y otras disciplinas artísticas; una expansión de la improvisación; el alejamiento de la búsqueda de belleza; un rechazo a la representación y la expresividad emotiva; y la publicación de textos asociados a las obras y manifiestos por parte de los mismos artistas (Tambutti, 2008). La profesora argentina Susana Tambutti, ha dejado una fuerte impronta en el pensamiento teórico sobre la danza montevideana. En sus términos, junto al Judson Church Theater se configuró la «poshistoria» de la danza. Se habilitó un pluralismo dentro del cual se desarrollaron métodos compositivos y críticos, o marcos de referencia, para cada obra de manera individual (Tambutti, 2008). En el contexto de mi trabajo de campo este colectivo artístico es reconocido como un hito y suele ser llamado de un modo familiar como «la Judson Church», asimismo, es habitual que se haga presente en talleres o clases de creación. Algunas de esas reverberaciones se dan cuando se proponen ejercicios de Contact Improvisation y se menciona a Steve Paxton, creador de esta danza famosa por su carácter antielitista y horizontal (Novack, 1990). Otras se dan cuando se

2 La obra icónica para Danto son las Brillo Box de Warhol (1964), cajas de madera que el artista construyó y estampó creando un objeto que podría haber sido encontrado en un supermercado.

recuerda la icónica obra *Trio A* (Rainer, 1966) o se proyecta su registro audiovisual. Yvonne Rainer, la artista más recordada del este colectivo, creó una obra cuadríplica llamada *Mind is a muscle*,³ cuya primera sección es *Trio A* (Rainer, 2013, p. 296). Esta pieza se compone de movimientos continuos y semejantes a los que se hacen para realizar tareas en la vida cotidiana (semejantes en esfuerzo, pero no miméticos en su forma), a lo cual Rainer llamó «task-like movement»⁴. Con esta creación Rainer pretendió «emparejar» la danza con el arte plástico conceptual que llevaba la voz cantante de las vanguardias de la época.⁵ Luego de presentar la obra, Rainer publicó un breve ensayo de unas siete páginas en el que la contextualizó en oposición a las de sus predecesoras (Duncan, Humphrey y Graham) e incluyó una tabla comparativa con lo que se debía minimizar y dejar de hacer en danza y en artes objetuales, un fragmento de ese texto reza lo siguiente:

A pesar de que el beneficio que se deriva de establecer una relación uno-a-uno entre los aspectos de la llamada escultura minimalista y los de la danza reciente es cuestionable, he diagramado una tabla comparativa que lo que plantea es justamente eso [...] (Rainer, 2013 [traducción propia]).

En este antecedente, encontramos como la danza más rupturista del momento se sumó a los esfuerzos explicativos y de documentación de la disciplina, en un intento de igualar en estatus a la danza con otras vertientes del arte., para dialogar de iguala a igual. O al menos de no depender de los imperativos de otras artes como le había sucedido al ballet y la danza expresionista en relación con la literatura y la música (Tambutti, 2008). Considero que esto que podríamos entender metafóricamente como un espíritu rebelde permanece en la DC montevideana y le da vigor en su proceso de autonomización, junto a otros factores como pueden ser el capital cultural de sus hacedoras.

En este sentido, señalaré brevemente algunos aspectos. El circuito estudiado, como fue mencionado, se despliega en barrios de clase media y media alta. En consonancia con esta realidad, mi interacción se dio en general con personas mujeres, de dicho sector social, y que no eran afrodescendientes, ni trans. La amplia mayoría tenían entre veinte y cincuenta años. Muchas de ellas habían cursado estudios terciarios o se encontraban haciéndolo en ese momento, incluso quienes se dedicaban de lleno y de modo profesional a la danza. Considero que el nivel socioeducativo al que pertenecen la mayoría de estas mujeres ha sido también un factor dinamizador de los estudios de danza.

3 En español: 'La mente es un músculo'.

4 Podría ser traducido al español como 'movimiento como tarea'.

5 Consolidó una línea que apuntaba a la democratización de la práctica. Se debía trabajar para ser bailarina, pero no era necesario ser una virtuosa «tocada por la mano de Dios».

Específicamente, en cuanto a una historiografía de la DC uruguaya, la entiendo como un proceso en construcción (Naser y Pérez, 2013). La información que encontré con respecto a cómo las influencias poshistóricas llegan al Uruguay aún es fragmentaria. Según el relevamiento bibliográfico que pude hacer y los relatos de mis interlocutoras en el campo, en los siguientes párrafos mencionaré a tres bailarinas, que fueron portadoras de ese rupturismo:⁶ Florencia Varela, Teresa Trujillo y Graciela Figueroa. Varela nació en Uruguay, emigró y volvió a radicarse aquí en la década del noventa. Gran parte de su formación la realizó en la década del 1970 en los EUA. Al regresar a Uruguay creó el grupo Contradanza que introdujo en la escena local temas relevantes para la vida de las mujeres y el cuestionamiento a las aparentemente trascendentes e incuestionables posturas de la danza clásica, esto planteado a través de imágenes de lo cotidiano y el lenguaje de lo absurdo (Friedler, 2001, p. 167). El grupo marcó un antes y un después, que es recordado en el campo de la DC nacional. Varias de las bailarinas formadas con Varela se volvieron reconocidas directoras, coreógrafas y docentes del medio en la primera década del siglo XXI.

Con respecto al proceso local de institucionalización de la DC, sitúo su primer antecedente en el año 1998,⁷ cuando «Luego del 1.º Encuentro Internacional de Danza Contemporánea-Montevideo '96, organizado por el Departamento de Cultura de la IMM, y ante ciertos planteos que realizaran directoras de los principales grupos de danza contemporánea» (Intendencia de Montevideo, 2009) la comuna resuelve realizar un convenio y así llevar adelante un sistema de becas para que niñas y juventudes pudiesen asistir durante un año a clases privadas de danza moderna y contemporánea. En el momento la única formación pública que existía en el área dancística era la de la Escuela Nacional de Danza del Sodre, con sus divisiones Ballet y Folclore, de marcada orientación clásica, academicista y en formato conservatorio. El convenio se materializó y continúa funcionando hasta el presente. Las becas se han otorgado siempre para asistir a unas entre seis y siete instituciones (según el año). La mayor parte de ellas están a cargo de reconocidas bailarinas de danza moderna que habían obtenido notoriedad en las décadas de 1960, 1970 y 1980. Las otras instituciones incluyeron a la escuela de Contradanza (con dirección de Florencia Varela) y el Espacio de Desarrollo Armónico, bajo la dirección de Graciela Figueroa, que es una artista y bailarina con una trayectoria vanguardista, reconocida en el país y el continente. Figueroa fue fundadora del Teatro Uno en Montevideo, estudió danza en los EUA en la década del sesenta (al igual que Varela y Trujillo) y fundó también el grupo de danza Coringa en Brasil, caracterizado por su rupturismo tanto en lo performático

6 Subrayo que no realizo una reseña estrictamente histórica, sino que me posiciono desde una perspectiva etnográfica intentando complejizar y profundizar a partir de lo que emergió de mi trabajo de campo.

7 Esta idea se comienza a gestar con Inés Kaplún (Calisto y Kaplún, 2013).

como en su modo de organización y gestión.⁸ Durante algunos años participaron también del citado convenio las instituciones Jexe y el Taller Casarrodante. Estas eran más recientes, ambas nacidas en los años 2000. En las dos se podían encontrar docentes de todas las generaciones anteriores, o formadas con las maestras de la danza moderna, pero su propuesta global fue de corte más contemporáneo y en vínculo con otras disciplinas, como pueden ser las técnicas somáticas, algunas prácticas orientales y la/el performance. Asimismo, antes de la creación de la Licenciatura en Danza en la Udelar, estas dos instituciones ofrecieron también la opción de una formación más sistemática y de corte profesional de dos años en DC.⁹ Por todas estas escuelas o instituciones privadas (con o sin beca) se han desarrollado las trayectorias de gran parte de las bailarinas del circuito de la DC en el que realicé mi etnografía. Estas muestran prácticas escénicas, así como también itinerarios formativos y corporales consistentes con el parentesco de «primas hermanas» señalado entre ambas corrientes de la danza en Uruguay, moderna y contemporánea (Muñoz y Pérez, 2011). Se da así, una historia de imbricación mutua y profunda en nuestro medio, que responde en gran medida a los recorridos de las bailarinas por esas instituciones herederas de ambas vertientes. Esto comienza a cambiar en los últimos años con el ingreso de la danza a la universidad, y el recambio generacional en las escuelas más nuevas.

Sitúo otro hito en el año 2001, cuando cobraron realidad dos iniciativas provenientes del ámbito público-estatal, una de ellas vinculada a lo escénico y la otra a lo educativo. La primera fue la Movida Joven creada ese año por la tercera intendencia de izquierda de Montevideo. Aún activa, se trata de un certamen/festival anual que ha llegado a reunir a más de 2000 jóvenes de entre 15 y 35 años practicantes de diferentes disciplinas artísticas, pero que en sus inicios estuvo enfocado específicamente en artes escénicas. La segunda iniciativa es la creación de un Plan Piloto de Danza Contemporánea en la Escuela de Música de la Udelar.¹⁰ Este fue impulsado por el director del momento y Teresa Trujillo, quien era docente de Sensibilización Corporal en dicha escuela. Trujillo también tuvo su paso de formación por EUA y Europa, tuvo una notable trayectoria tanto en Uruguay como en el exterior, hoy se reconoce que sus obras fueron de alguna manera dispersas dada la interrupción generada por la dictadura cívico-militar que azotó a Uruguay entre los años 1972 y 1985 (Trujillo, 2012). Volviendo al Plan Piloto

8 Elisa Pérez ha investigado en profundidad la relevancia histórica de las trayectorias de las pioneras de la DC, entre ellas Figueroa y Trujillo.

9 Casarrodante continúa ofreciendo todas sus propuestas de clases y programas, no así la formación de dos años en DC. Jexe ya no continúa abierta como tal.

10 La Universidad de la República (Udelar) es pública, es habitualmente llamada «la mayor casa de estudios» del Uruguay, puesto que es la universidad más grande del país, abarca todas las áreas del conocimiento e históricamente supera ampliamente en número de estudiantes y funcionarios a cualquier otra universidad del país.

de Danza, este se implementó rápidamente, y dio comienzo en 2003. Si bien el proyecto era crear una licenciatura, la idea se vio frustrada y solo una cohorte logró egresar. Luego, no se volvió a abrir la cursada (Trujillo, 2012). La iniciativa quedó en la intención de algunos agentes de Udelar, específicamente de la entonces Escuela Nacional de Bellas Artes y en practicantes y profesionales de la danza que no habían podido participar de esa primera edición, pero mantenían el interés en formarse. Luego de ello, se reunió un grupo de interesadas que dio en llamarse «Danza en la Udelar», este tuvo diferentes integrantes y atravesó diversas etapas durante un lapso aproximado de 15 años.

En el año 2008 se aprobó la Ley General de Educación (Uruguay, 2008) que mandató al Estado a que el arte tuviese un rol tanto transversal como específico en los planes y programas oficiales de todos los sistemas educativos del país. En la órbita del ex Consejo de Educación Primaria se reformuló el área con la creación, en 2014, de la Inspección Nacional de Educación Artística, a partir de ella se impulsó la introducción y formación de docentes de danza. En el ex Consejo de Educación Secundaria fue quizá donde se halló el vuelco más grande ya que con la reformulación de los bachilleratos de 2009 se sumó a las tres grandes orientaciones ya existentes la artística, con cursos específicos de danza y expresión corporal en el segundo nivel, y danza en el tercero. A raíz de ese cambio histórico para una educación de tradición ampliamente formalista y científica, se generó la necesidad de contar con docentes idóneos. Por lo cual, en 2016 dio inicio en el Instituto de Formación Docente de Montevideo (IPA) la carrera de Profesorado en Danza. En sus programas se plasmaron diferentes vertientes y expresiones, desde el folklore hasta el ballet clásico, pasando por la DC.

Mientras tanto, agentes de la danza continuaron llevando adelante acciones para centralizar, sistematizar y visibilizar el trabajo de reflexión o académico que se venía haciendo en la última década. Se generaron cursos de educación permanente y se instauró en 2013 el grupo de trabajo (GT) de danza en las Jornadas de Investigación y Extensión de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República (Naser y Pérez, 2013). En paralelo, el grupo Danza en la Udelar y docentes del área artes visuales de la recientemente creada Facultad de Artes siguieron pujando por la creación de la licenciatura. Finalmente, en 2018 se concretó y comenzaron los cursos.

A este proceso se sumaron esfuerzos directos desde el gobierno central para promover las artes. En 2012 se había creado en la órbita del Ministerio de Educación y Cultura (MEC), el Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE). Pieza fundamental durante los últimos años para brindar apoyo económico y espacio físico a la DC. Ese mismo año se creó la División Danza Contemporánea en la Escuela Nacional del Sodre, también dependiente de dicho ministerio.

Si bien esta tiene una impronta más academicista,¹¹ hay bailarines y alumnos que también transitan en paralelo por el circuito de la DC.

En 2014 se concretaron las Primeras Jornadas de Trabajo de la Danza Uruguaya a partir de un grupo que nucleó a muchas agentes, incluyendo personas del interior del país y en sinergia con el INAE. De allí surgió el impulso para el Plan Nacional de Danza, que es un conglomerado de personas y organizaciones «con un perfil asociativo y participativo [para] su construcción, articulación, monitoreo y evaluación.» (Plan Nacional de Danza, 2018). El presente año se ha publicado el Plan que presenta a la danza como: práctica social y colectiva, expresión artística, campo de investigación y generación de conocimiento, parte del patrimonio inmaterial, motor de desarrollo económico y productivo, y como promotora de la calidad de vida (Ministerio de Educación y Cultura [MEC], 2023, p. 25).

Fuera de la órbita oficial del Estado, un hito fundamental fue la creación de un estable Festival Internacional de Danza Contemporánea del Uruguay (FIDCU) en 2012, ideado y gestionado por bailarinas, docentes y creadoras mediante financiaciones concursadas privadas y públicas. El FIDCU se volvió un evento referente en la región. La reseña de su primera edición en 2012, en consonancia con los postulados poshistóricos de la DC, decía:

Los involucrados son artistas que comprometidos con la escena contemporánea, buscan promover visiones desmarcadas de aquello que posiblemente ya ha sido dicho o presentado. Desde cada una de sus creativas perspectivas, estos artistas dan continuidad y provocan nuevos cuestionamientos sobre aquello que llamamos cuerpo, aquello que llamamos danza (Giuria y Turenne, 2012).

Este proceso de institucionalización de la DC es aún más amplio y fue repasado sumariamente para ilustrar la dinamicidad del campo en las últimas décadas.¹² Esta «efervescencia» repercutió en la multiplicación de alumnas/os, puestas en escena y por lo tanto también de docentes y público. Según la Encuesta de Imaginarios y Consumos Culturales (Dominzain, Duarte, Radakovich y Castelli Rodríguez, 2014), la danza en general fue creciendo en público de 2009 a 2014 y luego de ese crecimiento (coincidente con el segundo gobierno de izquierda) las cifras tienden a mantenerse hasta 2019. Entiendo que la «primavera de la danza» contemporánea se da a partir de que ese apoyo estatal y afluencia de público se consolidan, por lo cual sitúo ese período específico entre 2014 y 2019, lo cual es coincidente con el acumulado de hitos en el repaso descripto. Asimismo, la encuesta muestra que el público de

11 Se entiende lo academicista en la danza como aquellas prácticas que privilegian y promueven la enseñanza de técnicas, dejando de lado —o en un margen muy reducido— a la libre expresión, la investigación y la reflexión sobre la práctica.

12 Todo lo repasado ha sido analizado, ordenado y contrastado histórica y documentalmente, pero emerge como genealogía en mis intercambios con las agentes en el campo.

danza contemporánea (o moderna, como lo llaman en el documento) no solo se mantuvo, sino que —aunque levemente— creció entre 2014 y 2019, a diferencia del de ballet —que a pesar de ser aún mayor que la de las otras danzas— se redujo casi a la mitad en esos cinco años (Dominzain et al., 2014, p. 140). En este sentido, cabe señalar que en el marco de todas las acciones estatales de promoción del arte en la llamada *era progresista*, si bien me refiero a la DC, el fenómeno de la «primavera de la danza» es más amplio e incluye procesos muy significativos y que sirvieron de impulso a otras expresiones. Ejemplo meridiano de ello fue la reapertura del Auditorio del Sodre y la designación como director artístico del Ballet Nacional al mundialmente reconocido Julio Bocca, quien estuvo al frente de este entre los años 2010 y 2017 (Silveira, 2014, p. 57).

3. La danza, lo femenino y las mujeres. Algunos apuntes sobre la desigualdad

Como queda expreso en el repaso realizado, la historia de la danza moderna, posmoderna y contemporánea ha sido un terreno eminentemente de mujeres (Abad Carlés, 2015, p. 178). Algo similar sucede con la danza moderna y contemporánea local de las últimas décadas con sus pioneras mujeres. En particular, en mi trabajo de campo compartí espacios y entrevisté mayoritariamente a mujeres (me refiero a mujeres cis, ya que en el circuito al que hago referencia, en el año 2015 no encontré personas trans). Una de las docentes con las que interactué plasma claramente esta realidad en un ensayo de su autoría:

Como docente y creadora de danza, estoy siempre rodeada de mujeres. Desde niñas a adultas, las mujeres parecen ser la mayoría o casi, las únicas interesadas en bailar. A pesar de ello, a nivel de la escala de poder político, económico y cultural de la danza, quienes toman decisiones, definen políticas públicas, dirigen escuelas, en muchos casos, son hombres (Burgueño, 2016, p. 140).

Desde el ballet hasta la DC, la danza escénica occidental ha corporizado históricamente la diferencia de género. En sus roles escénicos de varón el ballet plasma con claridad lo que luego dio en llamarse *masculinidad hegemónica* (Connell y Messerschmidt, 2003). La danza moderna, buscando un lugar propio, logra por momentos denunciar la subalternidad de las mujeres, pero en otros —con sus movimientos, narrativas, estética corporal y vestuario— reproduce una femineidad subalterna. En el caso de las expresiones más vanguardistas, dada una supuesta asociación a lo espontáneo, instintivo y lo natural, o en otras palabras, una asimilación a lo irracional (Ortner, 2006, p. 18), se ha terminado proyectando sobre las mujeres danzantes un exotismo negativo y una excesiva sexualización. En el caso de la danza posmoderna y contemporánea, la diferencia de género se encarna directamente en sus sujetas

danzantes y trabajadoras de la danza. Esto sucede con reconocidas referentes, así como con sus practicantes en general (Reed, 1998). Lo cual tiene su correlato local también en términos cuantitativos, en 2018 un 77 % de las personas relevadas en la primera Encuesta Nacional de Danza (Martínez, 2021, p. 170) se auto reconocían mujeres (un 21 % varones y un 2 % «otros»). Si bien estas cifras fueron recabadas a nivel nacional, se entiende que son en mayor medida representativas de la realidad montevideana.

Estos fenómenos se encuentran profundamente arraigados en una cultura que propugna que lo corporal se constituye en oposición a lo racional. Lo cual posiciona a las mujeres no solo en lo natural, sino también en lo doméstico. El hogar y la reproducción se segregan del espacio público, siendo este último la arena de lo político, del logos, de las construcciones del lenguaje y de la masculinidad. Se puede considerar a la danza como un ejemplo claro de lo que la ontología racionalista moderna occidental ha relegado al plano inferior del dualismo jerárquico mente/cuerpo, tal como ha quedado plasmado en la filosofía, la ciencia y el sentido común a través del *cogito ergo sum* cartesiano. En el ámbito de las danzas observamos la expresión más acabada de esta herencia cultural volviendo al ballet; en el que el cuerpo «se entiende como una máquina capaz de bailar; un objeto posible de ser manipulado y adiestrado, frente a un sujeto que le impone las leyes de la razón y lo organiza según un ideal de la perfección» (Mora, 2010, p. 225).

La diferencia sexual —que sería definida por la biología—¹³ es interpretada culturalmente, transformada en desigualdad y tomada como parámetro fundamental del desarrollo cultural. Lo masculino —no solo los hombres— ingresa en una relación jerárquica por sobre lo femenino —no solo las mujeres—, esto produce relaciones políticas, morales y cognitivas de desigualdad (Lamas, 1986, p. 178). El encajar en la posición masculina del binomio otorga una ontología de sujeto con capacidad enunciativa. Sin embargo, la posición femenina, corpórea, natural o *el ser mujer* se comporta «ambiguamente, participando de la estructura como un verdadero anfibio: parte sujeto, parte objeto; parte hablante, parte signo.» (Segato, 2003, p. 64). Esta desigualdad es conceptualizada por diversas autoras como una profunda injusticia, entre ellas Spivak, quien la denomina «violencia epistémica» y explica que lo femenino y las mujeres son los objetos de una Historia narrada por sujetos hegemónicos masculinizados (Spivak, 1998, p. 195). En este sentido las subalternas —así como todo aquello que sea subalternizado por feminizado— queda del lado del mito, de lo que debe volver a relatarse una y otra vez en el marco de la experiencia empírica para cobrar vitalidad. Podríamos afirmar que esto se

13 Desde las perspectivas culturalistas y postestructuralistas lo biologicista no tiene relevancia, la biología y la diferencia sexual son parte de la construcción cultural del sistema sexo/género, no existe una base material definible por fuera de la cultura (en la naturaleza) sobre la cual edificar una esencialista, prístina u originaria diferencia entre hombres y mujeres.

desdobra en «injusticia hermenéutica» e «injusticia testimonial» por las cuales las sujetas no son acreditadas como actrices insertas en lo social posibles de interpretar su propia realidad, ni como productoras de conocimiento culturalmente válido, respectivamente (Fricker, 2007). En los apartados que siguen ensayo de qué modo estas desigualdades se imbrican en la historia de la DC montevideana, el habla, las palabras y los textos (*lato sensu*) producidos por sus mujeres.

4. La toma de la palabra y los libros como dispositivos de consagración de la danza contemporánea montevideana

Durante mi trabajo de campo, al conversar con docentes y bailarinas en actividad (la mayoría de entre treinta y cincuenta años) sobre qué espacios para reflexionar sobre la danza habían encontrado en sus trayectorias, surgía recurrentemente la mención al *Seminario sobre metodologías y prácticas de creación en danza contemporánea* (Silveira, 2009). Se trató de un ciclo de encuentros realizado en 2008 durante cuatro meses con apoyo del Ministerio de Educación y Cultura. Al año siguiente se publicó un libro que recopiló algunos textos fruto de él. En dicha publicación Claudia Pérez señala la inflexión que el seminario representó para las «bailarinas». Según esta investigadora se trató del ingreso al mundo del pensamiento, la reflexión y la palabra. Allí se pudo amplificar una voz que las bailarinas de la DC montevideana recién estaban tomando.

... una voz silenciada por una larga tradición [...] lejos de la palabra. Ahora, aquí, las bailarinas escriben, disertan, discuten, piensan, es claro que disienten [...] Lo femenino como ausencia de verbo, de logos, como emoción [...] se trata, a mi entender, de una disciplina que en el ejercicio de su especificidad ha excluido la explicación. [...] Práctica y repetición sin demasiada fundamentación ni justificación, un intérprete que hace, sin hablar, mudo del verbo ante el mundo de su propio cuerpo y el espacio como fenómeno (Pérez, 2009, p. 14).¹⁴

Unos años después de la publicación de este libro, al iniciar mi trabajo de campo, parecía que la semilla del seminario había brotado y germinado por todas partes. La enorme proliferación de discursos asociados a obras, procesos de creación, clases y talleres era enorme. Nada escapaba a la compañía de un texto, un relato o una explicación. Me encontré con mucho material escrito y conversaciones que explicaban, ordenaban o se preguntaban sobre diferentes áreas del quehacer dancístico como la creación, la autoría, los diversos escenarios, las prácticas

¹⁴ Esa larga tradición de distanciamiento entre el logos y las prácticas incluidas en la genealogía de la danza espectáculo occidental había sido citada por el polémico bailarín, coreógrafo y teórico Lifar en su libro *La Danza* al decir por ejemplo que «La recepción de la Danza bajo la cúpula del Templo de la Ciencia es un acontecimiento que merece ocupar un sitio en la historia de nuestro arte [...]» (Lifar, 1952, p. 12). Se puede considerar su texto como un antecedente del tipo de ejercicio escritural que los y las agentes de la danza han hecho una y otra vez, aquí y allá, para que su práctica sea reconocida como área de conocimiento.

didácticas, y en algunos casos sobre el rol político de la DC. Evidentemente, la proliferación de tecnologías de la información y la comunicación un factor que ha coadyuvado en este proceso. En los últimos años docentes y creadores se han habituado a generar sus propios blogs o páginas en las que las cartas de presentación a modo de dossiers se hacen imprescindibles. Asimismo, el uso extendido de la red social virtual Facebook y, más recientemente, Instagram, por parte de bailarines, docentes y alumnos de sus escuelas ha hecho también que muchos procesos artísticos o educativos posean una especie de actualización *online* permanente que les obliga a subir textos e imágenes a las redes sociales con periodicidad.

Entre esta profusión de palabras, los textos suelen ser de corte filosófico reflexivo o especies de relatos de experiencias. Encontré también un tipo de texto que hacía referencia al cuerpo, como en este fragmento extraído de un programa de mano de la pieza *Oscilaciones* (Lans y Rama, 2015): «Oscilación de uno a otro, oscilación de uno y de otro. Oscilarse. Oscilar entre los sonidos de los cuerpos, oscilar los espacios del cuerpo. Recorrer todos los puntos de la oscilación. Oscilar [...] entre lo que veo y lo que pienso...» (Lans y Rama, 2015). La oscilación puede ser entendida como una «reflexividad somaestética experimental» (Castro Carvajal, 2023) que ciertas danzas habilitan en sus procesos creativos. Este cuerpo somático (Scheper-Hughes y Lock, 1987) es uno de los tropos que los textos de las danzas que fui leyendo, de una u otra manera, enunciaban. A veces en referencia solo a quienes danzan, otras veces incluyendo al público:

El trabajo de recepción —esperan las artistas— sí estará abierto al descubrimiento, al juego de sentidos, especialmente dentro del universo de lo sensible, ese productivo entramado de interpretantes kinéticos, afectivos, que activan empatías con diversos estados corporales, siempre personales e intransferibles» (extracto de nota de prensa sobre obra *Piso, cielo, nada*. En *Caras y Caretas* s/d, 2015, ver Belbussi y Valeta, 2015).

Comencé a preguntarme sobre estas reflexiones; sobre el rol de la palabra y lo verbal en la DC; sobre un posible deslizamiento hacia lo artístico conceptual en una arena donde nunca llegué a escuchar el término «conceptual» en ninguna conversación ni entrevista. Así como también sobre la enunciación del cuerpo como un patrimonio o concepto propio de la danza. Consecuentemente, una de las preguntas de mi investigación fue si estos textos no eran la señal de un saber experto que se estaba autodesignando en una materia. Para el caso, la dancístico-corporal. Plantee entonces que la DC, como una disciplina artística que se hallaba en un proceso de institucionalización, tenía por esos años (2014-2019) como telón de fondo la necesidad de legitimar su práctica y reafirmarse como área de conocimiento. Esta realidad, como es de esperar, quedaba atravesada por las tensiones y demandas propias de cualquier cambio, y de los espacios en pugna con otros campos más amplios, el del arte (léase críticos,

estudiosos del tema, entre otros) y de la academia (a saber: las instituciones educativas, el ámbito universitario, las personas e infraestructuras dedicadas a la investigación del arte, el cuerpo, el movimiento, etcétera).

Hacia el final de 2015 culminó un proceso reflexivo sobre la DC, que, al igual que el *Seminario sobre metodologías y prácticas de creación en danza contemporánea*, se erigió como un mojón. Se trató de un proyecto de tres agentes mujeres; consistió en la publicación de un libro compilatorio inspirado en el de unos colegas suecos (Garat, Guerra y Naser, 2015, p. 5) llamado *The Swedish Dance History*. Este proyecto europeo que actuó como referencia tenía como objetivo publicar de manera anual durante dos décadas un libro de mil páginas que se imprimía en papel y se regalaba en cada presentación anual en la que se conversaba sobre danza, se bailaba, se veían obras, etcétera (*The Swedish Dance History*, s/d). El *Libro de la danza uruguaya* (Garat et al., 2015) contó con una presentación similar en diciembre de 2015, pero esta fue única. Así, su publicación se transformó en uno de los hitos fundantes de este fermental, promisorio y democrático vínculo entre DC y palabra. Así lo reconocen varias/os de los practicantes con los que conversé. Para sus coordinadoras el proyecto surgió «del deseo de practicar una historiografía performativa, fragmentaria, fenomenológica, plural y compartida. Se trata de desublimar lo escrito, es decir, de profanar, y pluralizar sus formas reconocidas para materializar colectivamente una historia inestable y precaria [...]» (Garat et al., 2015).

Cabe señalar brevemente que 15 años atrás se había publicado el libro *La danza en Uruguay* (Assuncao et al., 2001). Lejos de ser una convocatoria tan abierta como la de *El libro de la danza uruguaya*, este reunió solo a seis cronistas, investigadores y destacados espectadores para su redacción. En cuanto a los temas, integró al candombe, lo que denominó bailes tradicionales, el tango, el ballet y la danza contemporánea. En ese sentido, se podría afirmar que tanto el primer libro como el segundo comparten una visión amplia e integradora de su arte. En cuanto a las diferencias, se debe apuntar que el primero fue escrito íntegramente por hombres y el segundo coordinado por mujeres. En relación con los apoyos institucionales también ha de notarse que el primero se hallaba en relación con el Consejo Uruguayo de la Danza, filial local del Consejo de la Danza de Unesco, que es un organismo dependiente de la Organización de las Naciones Unidas. Si bien no es posible profundizar sobre estos lazos institucionales en esta comunicación, interesa dejar planteadas las diferentes genealogías que han tomado los caminos de la danza en nuestro medio. Por su parte, el proyecto de *El libro de la danza uruguaya* se pudo llevar adelante ya que sus coordinadoras obtuvieron mediante concurso un fondo económico del Ministerio de Educación y Cultura, y un posterior apoyo designado por el Instituto Nacional de Artes Escénicas. Lo que estas diferentes realidades

permiten entrever es que las formas y caminos institucionales, tanto nacionales como transnacionales, se entrelazan con las historias de las disciplinas, en un marco que podemos comprender desde una perspectiva política, colonial y de género.

A pesar de sus profundas diferencias, desde un ejercicio de extrañamiento antropológico, es llamativo como ambos libros a través de sus títulos e introducciones muestran gestos fundacionales en relación con investigación y reflexión teórica en danza. El libro de 2001 en su solapa dice «esta obra pionera [...] este trabajo que intenta expresar en las omisiones, errores y aciertos, que generalmente acompañan los primeros pasos, lo que aconteció con la Danza en el Uruguay» (Barbon en Assuncao et al. 2001, solapa de tapa). Son innegables las diferencias entre un libro y otro, el primero reafirma la autoridad de ciertos hombres que no son bailarines para escribir sobre danza; mientras que en el segundo son mujeres que dan la palabra a quienes se sientan parte de la danza, ya sean bailarines o no, hombres o mujeres. Realidad esperable para una DC que se observa a sí misma y genera sus propias reflexiones en las obras, así como por fuera de ellas en curadurías, reseñas, conferencias, entre otras (Tambutti, 2008). Y que establece una «estética del señalamiento» apuntando a qué es arte, pero no por un criterio de belleza, sino por pronunciarlo como tal (Pérez Soto, 2008). No obstante ello, es destacable cómo ambas publicaciones generan una especie de borramiento de reflexiones pasadas, hacen referencia a un campo fragmentado y poco sistematizado, y establecen un *illo tempore* de la danza para sus lectores, recordándonos que la danza sigue sin erigirse como un campo de conocimiento válido, que permanecería en el nivel de un tipo de conocimiento mítico, que por estar fuera de la Historia debe ser enunciado una y otra vez para no perderse. Así como del conocimiento corporal -que desde las perspectivas platónicas hegemónicas- proviene de los poco fiables sentidos. O, como el conocimiento tradicional sobre el cuerpo transmitido de manera oral entre mujeres y asociado a la brujería (Federici, 2004).

En cuanto a *El libro de la danza uruguaya* (2015) reunió casi noventa autores/as en aproximadamente doscientas veinte páginas, puesto que la propuesta fue publicar todo lo recibido. La convocatoria socializada en Facebook y en el blog del proyecto decía:

El libro contendrá todos los textos enviados por quienes respondan la convocatoria [...] constituye una invitación a estrechar lazos entre danza y escritura, un ejercicio que, por la carencia de una tradición académica o investigativa en nuestro país, permanece casi inexplorado. En este sentido, uno de los objetivos del proyecto es generar una iniciativa que promueva los espacios y hábitos de escritura entre nuestra comunidad dancística (Garat et al., 2015, p. 7).

Entre los y las agentes de la DC que ingresaron al libro como autores se encuentran figuras destacadas en la práctica y la crítica de las últimas 3 décadas, como lo son Hebe Rosa¹⁵ y Egon Friedler (quien escribió el capítulo sobre danza contemporánea en el libro de 2001); un grupo de estudiantes de Bachillerato Artístico; muchas de las chicas que me solía cruzar durante mi trabajo de campo, en clases, estrenos de obras de danza o en talleres, muchas de ellas de mediana edad, como las coordinadoras del libro y como yo (algunas que se consideran a sí mismas bailarinas, otras que no); muchas bailarinas profesionales, docentes y coreógrafas del medio de la DC montevideana, pero de la generación anterior; dos o tres colectivos dancísticos. Un tercio, aproximadamente, son varones. Luego de intentar conocer de manera intensiva y densa el campo del que el *Libro de la Danza Uruguaya* (2015) emergió, comprendo que ha actuado como un dispositivo, parte de una red de saber/poder. La idea de *dispositivo* tiene su propia complejidad y genealogía; Foucault (1977) la ha empleado profusamente, y tanto Deleuze (1989) como Agamben (2011) la han releído. Entiendo que sus tres desarrollos se hacen congruentes en la siguiente conceptualización, y que esta es útil para comprender el uso que realizo del término, puesto que un dispositivo no es simplemente un objeto —en este caso un libro—, sino que es

... la red que se establece entre discurso, cosa y sujeto [...] Si bien cada dispositivo tiene su función específica, conforman entre todos una 'red de poder/saber' que los articula, los complementa y los potencia mutuamente, también dicha red contiene contradicciones porque no todos los individuos circulan sistemática y uniformemente [...] Todo dispositivo tiene una genealogía y una historicidad que explica su régimen de aparición, reproducción, funcionamiento y crisis de la que resultará una configuración de la red de saber/poder y, consiguientemente, nuevas formas de experiencias. [...] En este contexto, toda experiencia es históricamente singular y actúa performativamente en tanto instaaura reglas, racionalidades y regularidades. La experiencia es un pensamiento, pero no en el sentido de formulaciones teóricas, sino como prácticas organizadas, de carácter sistemático y recurrente que establecen las maneras de decir, hacer y conducirse [...] (García Fanlo, 2011, p. 7-8).

Si bien es innegable que el panorama autoral del *Libro de la danza uruguaya* es variado, la mayoría de quienes colaboraron con él están en contacto o son parte de la DC, no de otras vertientes de la disciplina. Hecho que ilustra la necesidad y el interés que en la actualidad tienen sus practicantes por reflexionar y escribir su historia. Como dice en la introducción del libro mismo, por generar una historiografía renovada consecuentemente con lo planteado para el arte contemporáneo en general, cuyos productos no serían obras de arte «sin las teorías

15 Hebe Rosa (nacida en 1929) es fundadora del Ballet de Cámara de Montevideo y de la Primera Escuela de Danza Moderna del Uruguay, quien recibió en 2023 a iniciativa de un grupo de las docentes de la Licenciatura en Danza de la Udelar, el Doctorado Honoris Causa de esta misma institución.

y las historias del Mundo del Arte» (Danto, 1964, p. 584). Por otra parte, se debe reparar que los trabajos publicados son los de quienes se consideraron a sí mismas/os como parte de la danza uruguaya. A pesar de que el libro tuvo y materializó un innegable espíritu democrático y antiacadémico (no antiacadémico), entiendo esta especie de catálogo autoconvocado como un dispositivo de saber/poder síntoma de la consolidación institucional en proceso. Esta impone la necesidad del registro, de demostrar que se forma parte de una disciplina con su propio capital acumulado y una particular experticia. Estos rasgos pueden resultar necesarios para demarcar un campo, para permanecer en él y obtener reconocimiento desde fuera; y el libro es el dispositivo del campo académico-científico por antonomasia.

Por una parte, se podría afirmar que *El Libro de la danza uruguaya* constituyó un acto de «justicia epistémica» (Fricker, 2007) ya que consolidó el ciclo iniciado en el seminario de 2008. En la publicación producto de ese seminario aún se incluía la palabra de profesionales de otras disciplinas. Con este libro de 2015 se consolida el proceso de toma de la palabra experta por parte de quienes antes no tenían voz sobre su propio hacer, las bailarinas, en su mayoría mujeres, y se contribuye así a la construcción de la danza como un área de conocimiento. Asimismo, permite comprender un reordenamiento en el que la DC es la agente productora de conocimiento por sobre otras corrientes o géneros de la danza. De igual forma, posibilita comprender su relación con el campo mayor del arte. El libro posicionó a la danza en un lugar de más equidad con respecto a otras disciplinas del ámbito nacional como las artes plásticas que ya contaban con numerosos catálogos y publicaciones de tipo teórico.

Por otra parte, la propuesta del libro se plegó a un modelo europeo, proveniente de una sociedad con una estructura social diferente a la de Uruguay, con quizá no suficientes, pero sí mayores recursos económicos destinados al arte. En este sentido, entiendo que se reprodujo cierta estructura colonial del saber (Reed 1998; Restrepo y Rojas, 2010; Citro, 2010). El proyecto uruguayo, seguramente por poseer desde sus inicios un acceso a fondos menos cuantiosos, fue único y no se publicaría cada año como el sueco. Por ello entiendo que el espíritu original de ser una suerte de recopilación dinámica, que reflejase la diacronía del campo, no se vio del todo contemplado. De algún modo, este libro pasó a ofrecer una especie de fotografía de un momento, y quizá por una determinante azarosa, pero en definitiva económica, congeló en un gesto fundacional a quienes sí ingresaron en él cómo las y los hacedores de la danza uruguaya. Esta aparente contradicción entre una acción de justicia epistémica y una suerte de mimesis colonial refleja las tensiones vigentes en el campo y propias de nuestro sur global. No obstante, no sorprenden puesto que la danza suele mostrarse en las investigaciones antropológicas y etnográficas como una manifestación social habitualmente portadora de ambigüedades. Se trata de una expresión cultural que suele desafiar algunos aspectos de la estructura social, pero

al mismo tiempo reforzar ciertas bases del *status quo* dominante (Desmond, 1994). Esto se vuelve aún más notorio, al investigar fenómenos dancísticos en el contexto de la globalización y los agitados cambios en la política mundial, que suelen llevar a la reconstrucción de prácticas conocidas y a la invención de nuevas comunidades en simultáneo (Sklar, 2000). En el caso montevideano, a la histórica necesidad de tomar la palabra que ya había alcanzado fuerza instituyente, se le superpuso un inminente proceso de institucionalización también ya en marcha. Se produjeron gestos y dispositivos que colaboraron en el fortalecimiento de los lazos entre quienes formaban parte de la «comunidad de la danza contemporánea».

5. La palabra y el discurso en la escena y en las clases

A continuación, me interesa repasar el tipo de textos que se nos ofrecen al asistir a piezas de DC. Mientras desarrollaba mi trabajo de campo fui archivando programas de mano, fanzines y otro tipo de impresos. Para comenzar esta reflexión me interesa tomar a las palabras despojadas de su dimensión fonética, como si fueran vistas pero no leídas. Acercarnos a ellas como probablemente lo hacemos todes al principio cuando nos entregan un texto impreso en mano, más allá de que luego lo leamos o no.

Figura 1



Fotografía tomada por mí de material del archivo reunido durante mi trabajo de campo 2015-primeros meses de 2016 (los impresos aparecen ilegibles y desordenados *ex profeso*)

Entiendo la imagen de la Figura 1 como el retrato del estado del arte de la reflexión en danza del momento, parecía que las palabras estallaban, o eran las grandes consagradas de esta primavera. Más allá de qué es lo que cada texto dice, y sin hacer ningún tipo de juicio de valor sobre el contenido, me interesa pensarlos en una suerte de capacidad performativo-enunciativa al modo de Butler (2002). Para ello no me centro en qué es dicho, sino cómo lo dicho —en este caso, escrito— afecta a quienes se encuentran en la relación comunicativa que se da en una sala, entre público y artistas. Esta perspectiva no pone el foco sobre la verdad o falsedad de lo que se enuncia, sino en el poder instituyente de los actos performativos, que actúan al interior de una red de sentidos. Estos textos impresos son parte de performances que colaboran en el posicionamiento de las agentes de la danza como voces autorizadas para hablar sobre su propio hacer, y van reforzando «...un significado que envuelve un sujeto y un otro objeto, una relación de hablar y escuchar» (Sobreira Setenta, 2008, p. 20). La mayor parte de estos textos eran escritos por las mismas bailarinas, coreógrafas y directoras de las piezas, esto redundaba en un reforzamiento de la idea de que la DC es una disciplina capaz de analizarse a sí misma, e impulsa la autonomización del campo que se ha venido repasando.

En un sentido parecido, podría señalar que mi propia producción no deja de ser parte del entramado complejo de palabras que actúan como dispositivos. Durante mi trabajo de campo, fui invitada a participar de un par de proyectos en los que se venía «investigando algo», en general de cara a la concreción de una pieza escénica. Entiendo que esas propuestas fueron hechas porque al conocer mi propio proyecto antropológico se me veía como una potencial colaboradora con el capital teórico de los procesos, más allá de mis posibles o no capacidades de fondo para aportar a los proyectos. Lo cual vuelve a reflejar la necesidad de incluir en las creaciones de DC una especie de aparato erudito como dispositivo que empuja al campo hacia su reformulación en un nivel más profesional; demanda propia de los procesos de institucionalización ya que «... cuanto más se va hacia los campos más legítimos, más importantes son las diferencias estadísticas asociadas con el capital escolar» (Bourdieu, 1985, p. 85). Dada mi situación ambigua en, propia de los procesos de participación observante, elegí no sumarme en forma sistemática a ninguna actividad más que como alumna de clases y talleres o participante de, laboratorios. Específicamente en relación con mi propio discurso, bebo también de las ideas foucaultianas y reconozco que mi interés sobre estos temas, el poder estudiarlos y comunicar sobre sus resultados, es parte también a una red de saber/poder que atraviesa la danza y la academia, y en la que mi subjetividad se encuentra instituida.

A medida que se afirma la autonomía de un campo de producción cultural «Se podría evocar toda la carga social del lenguaje legítimo y, por ejemplo, los sistemas de valores éticos y estéticos que se encuentran depositados, listos para funcionar de manera cuasi automática»

(Bourdieu, 1998, p. 224). Así es que en el lenguaje también podemos encontrarnos el habitus propio de un campo y sus actualizaciones. En el proceso de institucionalización y legitimación del campo de la danza en general y de la DC en particular, esta «palabra experta» opera y emerge en un rango que va desde las publicaciones especializadas ya repasadas, hasta la cotidianidad de las clases.

Un pequeño acontecimiento etnográfico en el que pude observar esto ocurrió antes de comenzar una clase de las que tomaba como participadora-observante. Ese día, me encontraba junto a mis compañeras del curso sentada en la escalera, estábamos charlando entre todas mientras esperábamos la llegada de la profesora. Una compañera que venía de tomar otra clase comentó que se sentía mal. Prácticamente al mismo tiempo llegó la docente. Ese día, luego de la clase registré lo siguiente:

Pamela dice que está con ganas de vomitar. La profe justo está entrando, escucha y le pregunta por qué le pasa eso, si es por la posición de la panza en la clase previa (ella venía de otra clase de una práctica somática), si comió, y que si estaba boca arriba puede ser por las cervicales, plantea varias posibilidades rápidamente. Percibo como una dinámica en la que la profesora *debe* dar respuestas y la alumna las espera, como si una profesora de DC debiera ser portadora de un cierto saber del cuerpo. (Diario de campo 04/05/2015 [subrayado del original], nombres ficticios)

El conocimiento del cuerpo en nuestras sociedades es un saber erudito, «son raros los sujetos que conocen realmente la ubicación de los órganos y que comprenden los principios fisiológicos que estructuran las diversas funciones corporales» (Le Breton, 2008, p. 84). Por siglos el saber médico ha monopolizado el conocimiento del cuerpo. Sin embargo, en cualquier caso en que un grupo se encuentre en un proceso de toma de la palabra debe disputar algún tipo de saber a otro grupo hegemónico. A través de esta pugna se van produciendo narrativas propias, capaces de generar un saber experto y muy específico, que hasta puede abrir la puerta de nichos tan concretos como las universidades (Bruner, 1986). Estas tomas de la palabra también se encuentran circulando en la red de saber/poder y son

... narraciones [que] no operan simplemente en el ámbito de la mente, como ideas; para ser convincentes tienen que estar basadas también en la experiencia o en la práctica social. [...] y es la relevancia percibida de la nueva narrativa para con nuestra situación de vida que nos lleva a su aceptación (Bruner, 1986, p. 153 [traducción propia]).

Volviendo a las circunstancias de la alumna y su malestar, nos encontramos con una docente de danza en una cierta situacionalidad, se trata de alguien que es una persona que ha acumulado y porta un capital cultural reconocido por agentes de la DC y la educación. El capital cultural es un concepto dinámico, que, si bien es difícil de perder, debe actualizarse

puesto que puede potenciarse o debilitarse, más aún en los momentos de agitación o reestructuración como los que atraviesa la DC. Cabe aclarar, que lejos de identificar un interés o premeditación individual de las acciones, las personas tenemos *habitus* porque somos justamente parte de un campo (Bourdieu, 1997). Lo que esta docente expresó fue parte de su saber acumulado, que se autoevalúa y actualiza en las acciones concretas y cotidianas. No se trata de establecer juicios de valor al respecto, sino de hacer notar cómo el *habitus* va configurando y materializando este saber experto, que por ser tal está siempre en disputa, y es parte fundamental del capital educativo relativo a cualquier campo, más aún cuando este se encuentra en un proceso de autonomización. Para quien intenta observar la situación no desde fuera ni con aséptica objetividad, sino con distancia etnográfica, el hecho de que la docente de DC fuese la única de las presentes que tomó la palabra respecto de lo que le sucedía a la chica mostró claramente su *habitus* en acción, poniendo en funcionamiento

la misma lógica del lenguaje culto cuyo valor total reside en una diferencia, es decir, en la distancia con respecto a las maneras simples y comunes de hablar: las figuras, en tanto que modificaciones del uso ordinario, son de alguna manera la objetivación de la relación social en la que se producen y funcionan, [...] como todas las propiedades de distinción, no existen más que en y por la relación, en y por la diferencia (Bourdieu, 1998, p. 224).

La docente planteó hipótesis, pero no dudó si expedirse al respecto o no, fueron comentarios que en un punto podríamos llamar «reflejos». En esa micro acción encarnada por su espontaneidad, y al mismo tiempo relevante desde el punto de vista del lenguaje por su especificidad, dejó ver el lugar de la docente en el campo. Cuanto más experta/o sé es, más apegado al discurso técnico se está. La DC es una práctica que —como solía escuchar en las entrevistas y también comparto— pasa fundamentalmente por el cuerpo. No obstante, se trata de cuerpos también cargados de «palabras, historias y principios explícitos» (Osswald, 2011, p. 17).

6. Rituales y consagraciones. Cerrar este texto y pasar la palabra

Entiendo el período 2014-2019 como la primavera de la DC montevideana en términos de expansión institucional y desarrollo de producciones propias de diferente tipo en sinergia con dicho proceso. La consagración de la palabra en una voz y una performatividad propias de las agentes de la DC es parte de ese crecimiento. En el presente artículo propuse una mirada sobre cómo operan esa sinergia y la toma de la palabra, específicamente produciendo dispositivos y discursividades que coadyuvan a una progresiva autonomización del campo.

La consagración de la primavera (Ninjiniski y Stravinsky, 1913) es una obra icónica de los Ballet Russes. Me permití jugar con las palabras de su título porque refiere a un ritual, y el proceso

ritual comprendido antropológicamente posee características tanto de repetición, como de renovación. Considerándolo *lato sensu*, es posible pensar un paralelismo entre las prácticas de toma de la palabra y de escritura de textos de las bailarinas montevidéanas con una primavera llena de explosiones creativas. Así como también, observar algunos gestos miméticos de prácticas que son tradicionales al campo académico —tanto en lo investigativo, lo educativo como lo artístico— aunque no por ello, menos productivos.

En el período que transcurre entre la publicación de ambos libros reseñados se consolida un habitus escritural, que coadyuva a que el campo no retroceda en su autonomía, y a que crezca. En ese lapso, la «voz silenciada por una larga tradición» se alza (Pérez Soto, 2008, p. 14) y termina practicando una nueva y propia «historiografía performativa...» (Garat, et al. 2015). Estos libros son, por una parte, producción de conocimiento específico y novedoso. Por otra parte, o al mismo tiempo, un despliegue de dispositivos legitimadores. Comprender la producción de textos como poseedora de esta doble característica no debe ser señalado como una ambigüedad, sino que puede ser entendida como una potencialidad que se ha subrayado reiteradamente en los estudios antropológicos de las danzas. Estos han observado cómo se conjugan políticamente pulsos rupturistas y tradicionales. Un claro ejemplo es como al tomar el rol de hacedoras o autoras que antes perteneció a hombres, las mujeres de la danza logran desplegar acciones de justicia epistémica a la interna de un campo altamente feminizado.

En los últimos años parecería que el campo de la DC montevidéana ha ido adaptando y apropiándose de ciertos marcos conceptuales y de acción de otros campos que la contienen o intersecan, tanto del arte, como del académico, lo cual ha empujado su autonomización. En 2023, nos encontramos probablemente a las puertas de un cambio de ciclo, la enunciación en el recientemente publicado Plan Nacional de la danza como «campo de investigación y generación de conocimiento» (MEC, 2023) cristaliza y quizá consolida todo lo acontecido en el período que aquí he reseñado. Ciertamente en caso de que esto sea así, se abrirá un nuevo ciclo también para las preguntas que nos podemos hacer desde las ciencias sociales y humanas sobre el fenómeno de la DC en Montevideo y en el Uruguay.

Referencias bibliográficas

- Abad Carlés, A. (2015). El eterno femenino: los nuevos determinismos en la danza escénica y la injusticia epistémica. En M. Carozzi (Coord.), *Escribir las danzas. Coreografías de las ciencias sociales*. Buenos Aires: Gorla.
- Adano, A. (2015). *Danza contemporánea en Uruguay: actualidad y desafíos de un arte en movimiento continuo*. (Trabajo final de grado, Licenciatura en Comunicación Social, Departamento de Comunicación, Facultad de Ciencias Humanas, Ucedal, Montevideo). Recuperado de <https://liberi.ucu.edu.uy/xmlui/bitstream/handle/10895/555/Aldano.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, 26(73), 249-264.

- Assunção, F., Friedler, E., Garibaldi, M., Paez Vilaró, C., Puga, B., y Roldán, W. (2001). *La danza en Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Plaza.
- Belbussi, A. y Valeta, L. (2015). Piso, cielo, nada. Estrenada el 22 de Setiembre de 2015, en el Ciclo Montevideo Danza, Sala Zavala Muniz, Teatro Solís, Montevideo.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (2005). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bruner, E. (1986). Ethnography as narrative. En E. Bruner y V. Turner (Eds.). *The anthropology of experience* (pp. 139-155). Urbana y Chicago: University of Illinois Press.
- Burgueño, N. (2016). Danza y género. Posibles miradas. *Telón de Fondo*, (24), 129-154. Recuperado de <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3148/2787>
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- Calisto, E. (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 grado, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay, inédita)*.
- Calisto, E. (2022). La danza es como la vida pero salís modificada». *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano - Series Especiales*, 10(1), 99-113. Recuperado de https://revistas.inapl.gob.ar/index.php/series_especiales/article/view/1460/1070
- Calisto, E. y Kaplún, I. (2013). *Danza Contemporánea, curriculum y percepción*. Ponencia presentada en las V Jornadas Académicas 2013, IV de Investigación y III de Extensión de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 8 al 11 de octubre de 2013, Montevideo, Uruguay
- Castro-Carvajal, J. (2023). Gestos, fuerzas y pasajes. De una didáctica performativa con prácticas corporales reflexivas en Colombia. En H. Cardona-Rodas, J. Castro-Carvajal y S. Citro (Coords.), *Cartografías corporales y pedagogías performativas en América Latina*. Medellín: Universidad de Medellín.
- Citro, S. (2010). La antropología del cuerpo y los cuerpos-en-el-mundo: indicios para una genealogía indisciplinar. En S. Citro (Coord.), *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos* (pp. 9-49). Buenos Aires: Biblos.
- Connell, R. y Messerschmidt, J. (2003). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender & Society*, 19, p. 829. Recuperado de <https://blogs.ubc.ca/eng470/files/2012/07/Gender-Society-2005-Connell-829-59.pdf>
- Danto, A. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 61(19), 571-584. <https://www.jstor.org/stable/2022937?seq=1>
- Deleuze, G. (1989). ¿Qué es un dispositivo? En G. Deleuze, *Michael Foucault, filósofo* (p. 155-163). Barcelona: Gedisa.
- Desmond, J. (1994). Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies. *Cultural Critique*, (26), 33-63. <https://www.jstor.org/stable/1354455>
- Dominzain, S., Duarte, D., Radakovich, R., y Castelli Rodríguez, L. (2014). *Imaginarios y Consumo Cultural. Tercer Informe Nacional sobre Consumo y Comportamiento Cultural. Uruguay 2014*. Montevideo: Universidad de la República-Ministerio de Educación y Cultura.
- Federici, S. (2004). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Foucault, M. (1977). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.
- Franko, M. (2019). *Danzar el modernismo. Actuar la política*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Fricker, M. (2007). *Epistemic Injustice Power and the Ethics of Knowing*. Nueva York: Oxford University Press.
- Friedler, E. (2001). Apuntes para una historia de la danza moderna en el Uruguay. En F. Assunção, E. Friedler, M. Garibaldi, C. Paez Vilaró, B. Puga y W. Roldán, *La danza en Uruguay* (pp. 151-197). Montevideo: Ediciones de La Plaza.
- Garat, V., Guerra, C., y Naser, L. (Coord.). (2015). *El libro de la danza uruguaya*. Montevideo: Hum. Recuperado de https://issuu.com/ellibrodeladanzauruguaya/docs/libro_danza_issue.

- García Fanlo, L. (2011). ¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben. *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, (74), 1-8. Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/fanlo74.pdf>
- Giuria, P. y Turenne, S. (2012). ¡Celebremos! Comienza el Festival Internacional de Danza Contemporánea de Uruguay. En: #FIDCU. *Festival Internacional de Danza Contemporánea/Uruguay*. Recuperado de <https://www.fidcu.com/lanzamiento-2012>
- Intendencia de Montevideo. (2009). Resolución n.º 1450/07. Recuperado de <http://montevideo.gub.uy/asl/sistemas/Gestar/resoluci.nsf/9c58528e7d7b0c24832579430045924a/a17d6d331379f051032572e40051afi4?OpenDocument>
- Isse Moyano, M. (2010). El arte contemporáneo y la danza. *Inquieta. Revista contemporánea de danza y artes del movimiento*, (1), 4-5.
- Lamas, M. (1986). La antropología feminista y la categoría «género». *Nueva Antropología*, VIII(30), 173-198. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/159/15903009.pdf>
- Lans, S. y Rama, T. (2015) *Oscilaciones*. [Programa de mano entregado en la función de fecha 12/05/2015], Sala Delmira Agustini, Teatro Solís, Montevideo
- Le Breton, D. (2008). *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Leigh Foster, S. (2011). Jérôme Bel and Myself: Gender and Intercultural Collaboration. En G. Klein y S. Noeth (Eds.), *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography* (pp. 73-82). Bielefeld: Transcript Verlag.
- Lifar, S. (1952). *La Danza*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
- Marcus, G. (2001). Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades*, 11(22), 111-127. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/747/74702209.pdf>
- Martínez, I. (2021). El sector danza en Uruguay. Un abordaje cuantitativo: Primera Encuesta Nacional de Danza (ENDA). *Cuadernos del CLAEH, Segunda serie*, 40(113), 167-192. <https://doi.org/10.29192/claeh.40.1.11>
- Mora, A. (2010). Entre las zapatillas de punta y los pies descalzos. Incorporación, experiencia corporizada y agencia en el aprendizaje de danza clásica y contemporánea (pp. 219-237). En S. Citro (Coord.), *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos.
- Mora, A. (2012). *El cuerpo en la danza: Una etnografía sobre la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal*. Berlín: Editorial Académica Española.
- Muñoz, P. y Pérez, E. (2011). *Primas Hermanas. Proyecto de investigación en danza moderna y contemporánea*. Montevideo: Comisión Sectorial de Investigación Científica, Universidad de la República.
- Ministerio de Educación y Cultura. (2023). *Plan Nacional de Danza*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura. Recuperado de <https://nextcloud.mec.gub.uy/s/a3bL2ZGBdHoH94A>
- Naser, L. y Pérez, E. (2013). Aproximaciones al estudio de la danza en Uruguay: miradas interdisciplinarias. *Convocatoria a propuestas para jornadas de investigación y extensión de FHCE 2013*. <<http://estudiosdeladanzaenuruguay.blogspot.com/2013/08/aproximaciones-al-estudio-de-la-danza.html>>
- Ninjiniski y Stravinsky (1913). *La consagración de la primavera*. Pieza de la compañía Ballet Russes estrenada en Teatro de los Campos Elíseos el 25 de mayo de 1913.
- Novack, C. (1990). *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Ortner, S. (2006). Entonces, ¿Es la mujer al hombre lo que la naturaleza a la cultura? *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 1(1), 12-21.
- Osswald, D. (2011). *Práctica artística y movimiento cotidiano en el circuito independiente de danza en Buenos Aires*. Ponencia presentada en el X Congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 29 de noviembre al 2 de diciembre de 2011.

- Pérez, C. (2009). La bailarina toma la palabra [Prólogo]. En C. Silveira, *Seminario sobre metodologías y prácticas de creación en danza contemporánea. Nueve obras visitadas* (pp. 14-18). Montevideo: Estuario.
- Pérez Soto, C. (2008). *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Santiago de Chile: Lom.
- Pérez Wilson, S. (2008). Sobre Yvonne Rainer. The Mind is a Muscle de Catherine Wood. *Aisthesis*, (43), 175-179. Recuperado de <https://revistaaisthesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/3692>
- Plan Nacional de Danza. (2018). Recuperado de <https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/comunicacion/noticias/plan-nacional-danza>
- Rainer, Y. (1966). *Trio A*. Estrenado en Judson Memorial Church, Manhattan, Nueva York
- Rainer, Y. (2013). A quasi survey of some 'minimalist' tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plethora, or an analysis of Trio A. En T. Brayshaw, y N. Witts, Noel (Eds.). *The Twentieth Century Performance Reader* (pp. 290-299). Londres: Routledge.
- Reed, S. (1998). The Politics and Poetics of Dance. *Annual Review of Anthropology*, 27, 503-532.
- Restrepo, E. y Rojas, A. (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Scheper-Hughes, N. y Lock, M. (1987). The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology. *Medical Anthropology Quarterly. New Series*, 1(1), 6-41. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/325203534_Mindful_Body
- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes-Prometeo.
- Segato, R. (2004). Antropología y Derechos Humanos: alteridad y ética en el movimiento de los Derechos universales. *Serie Antropológica*, (356). Recuperado de https://www.uba.ar/archivos_ddhh/image/Segato%20-%20Antropología%20y%20DDHH.pdf
- Silveira, C. (2009). *Seminario sobre metodologías y prácticas de creación en danza contemporánea/2008. Nueve obras visitadas*. Montevideo: Estuario.
- Silveira, S. (2014). Movimiento perpetuo. En R. Mirza, y S. Silveira, *Nuestro Tiempo: Teatro y Danza*. Montevideo: IMPO.
- Sklar, D. (2000). Reprise: On Dance Ethnography. *Dance Research Journal*, 32(1), 70-77. <https://doi.org/10.2307/1478278>
- Sobreira Setenta, J. (2008). *O fazer-dizer do corpo. Dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA.
- Spivak, G. (1998). ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*, 3(6), 175-235.
- Tambutti, S. (2008). Itinerarios teóricos de la danza. *Aisthesis*, (43), pp. 11-26. Recuperado de <https://revistaaisthesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/3702>
- Trujillo, T. (2012). *Cuerpo a cuerpo. Reflexiones de una artista*. Montevideo: Trilce.
- Uruguay. (2008). *Ley n.º 18.437. Ley General de Educación*. Recuperado de <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/18437-2008>.