

# KAMCHATKA

## REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

---

### EN TORNO A LOS ESTUDIOS CULTURALES Y A LOS ESTUDIOS DE DANZA *EN/DESDE* AMÉRICA LATINA

On Cultural Studies and Dances Studies *in/from* Latin America

---

**IGNACIO GONZÁLEZ**

Universidad Nacional de las Artes, CONICET (Buenos Aires)

igonzalez@uba.ar

Recibido: 20 de abril de 2022

Aceptado: 25 de enero de 2023

<http://orcid.org/0000-0003-2910-5351>

<https://doi.org/10.7203/KAM.21.24313>

N. 21 (2023): 607-635. ISSN: 2340-1869

---

**RESUMEN:** Desde los años ochenta, los *cultural studies* han tenido una difusión y circulación internacional abrumadora. En la misma época, distintos investigadores del campo de la danza observaron no sólo que los *cultural studies* permitían repensar muchos de los alcances y objetos de estudio tradicionales de la historia de la danza, sino que además sus investigaciones podían realizar interesantes aportes a dichos estudios e, incluso, evitar algunas de sus críticas principales. Teniendo en cuenta la recepción que han tenido los *cultural studies* en América Latina, este trabajo intentará dar cuenta de un cambio epistemológico en los estudios de danza de Argentina que comparten un *locus* de enunciación “latinoamericano”. El artículo se estructura en tres partes, que van de lo general a lo particular (o de lo —supuestamente— “global” a lo local): en la primera, se desarrolla la emergencia de los *dance studies*; en la segunda, la apropiación y las principales críticas a los cultural studies en/desde América Latina; en la tercera, finalmente, a partir de un corpus acotado de textos se reflexionará sobre el mencionado cambio epistemológico que ha promovido una perspectiva histórica, situada, crítica y regional en los estudios de danza en Argentina.

**PALABRAS CLAVE:** estudios culturales, estudios de danza, América Latina, Argentina, colonialidad.

**ABSTRACT:** Since the 1980s, cultural studies have had an astonishing international diffusion and circulation. At the same time, different researchers in the field of dance observed not only that cultural studies allowed them to rethink many of the scope and traditional objects of study in the history of dance, but also that their research could make interesting contributions to said studies and, even, avoided some of the main critics. Taking into account the reception that cultural studies have had in Latin America, this work will try to account for an epistemological change in dance studies in Argentina that share this locus of “Latin American” enunciation. The article is structured in three parts, which go from the general to the particular (or from the —supposedly— “global” to the local): in the first, the emergence of dance studies is developed; in the second, the appropriation and main criticisms of cultural studies in/from Latin America; finally, in the third, from a limited corpus of texts, we will reflect on the aforementioned epistemological change that has promoted a historical, situated, critical and regional perspective in dance studies in Argentina.

**KEYWORDS:** cultural studies, dance studies, Latin America, Argentina, coloniality.

## INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

Desde los años ochenta, los *cultural studies* han tenido una difusión y circulación internacional abrumadora. En la misma época, distintos investigadores del campo de la danza observaron no sólo que los *cultural studies* permitían repensar muchos de los alcances y objetos de estudio tradicionales de la historia de la danza, sino que además podían realizar interesantes aportes a dichos estudios e, incluso, evitar algunas de sus críticas. Teniendo en cuenta la recepción que han tenido los *cultural studies* en América Latina, este trabajo intentará dar cuenta de un cambio epistemológico en los estudios de danza en Argentina que también comparten un *locus* de enunciación latinoamericano. El artículo se estructura en tres partes, que van de lo general/global a lo particular/local: en la primera, se desarrolla la emergencia de los *dance studies*; en la segunda, la apropiación y las principales críticas a los *cultural studies* en/desde América Latina;<sup>2</sup> en la tercera, finalmente, a partir de un corpus acotado de textos se reflexionará sobre el mencionado cambio epistemológico que ha promovido una perspectiva histórica, situada, crítica y regional en los estudios de danza en Argentina.

Es importante señalar que en este último punto no se pretenderá realizar un relevamiento de todos los estudios de danza escritos en América Latina (que, además de imposible, no necesariamente implicaría una enunciación “latinoamericana”), pero sí de aquellos que, en Argentina, han motorizado esa perspectiva. De allí que, aunque se focalice en solo algunos de los textos escritos o publicados en Argentina, el título de este artículo no se haya particularizado en este país, sino “*en/desde América Latina*”, es decir, en un lugar y desde una perspectiva más abarcativa que se inscribe en la región y que implica tener presentes las relaciones y tensiones de lo local/regional, las diferencias históricas que presentan y los problemas comunes que comparten los países de América Latina —especialmente en el campo de la danza—. Son innumerables los/las investigadores/as, críticos/as, artistas-trabajadores/as de danza de otros países de la región que podrán dar cuenta con mayor justicia de las particularidades de las derivas teóricas de los estudios de danza en sus ciudades y países. Se espera que este texto pueda ofrecer un mínimo aporte en ese sentido.

1 Un primer acercamiento al tema lo expuse para una ponencia de las V Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA), en marzo de 2021.

2 El uso de los términos en inglés hace referencia a los momentos en los que estos estudios se exponen en sus versiones anglosajonas. Por otro lado, el término América Latina no está exento de críticas. Aquí se utiliza siguiendo un criterio pragmático, por su uso generalizado (regional, geopolítico, cultural) y por su relación con las preposiciones utilizadas (en, desde). “Desde América Latina” implica pensar también otras alternativas que ponen en conflicto —o no— el término de América Latina (“Nuestra América”, “Patria Grande”, “Indo-Afro-Ibero-América”, por nombrar algunas).

## CULTURAL STUDIES Y DANCE STUDIES

En 1993, Jane Desmond, a partir de una breve descripción de una pareja bailando tango, postulaba que los *cultural studies* podían ganar mucho si incorporaban la investigación en danza a su agenda. Investigación que, por otro lado, continuaba siendo infravalorada y marginal en la academia. Según ella, “la aversión de la academia al cuerpo material, y su separación ficticia de la producción mental y física, ha dejado a los estudios en humanidades que investigan el cuerpo mudo danzante prácticamente invisibles” (34).<sup>3</sup>

En una reivindicación de las herramientas y capacidades analíticas de quienes se dedicaban al estudio de la danza, Desmond señalaba:

Al ampliar nuestros estudios de los “textos” corporales para incluir la danza en todas sus formas, entre ellas la danza social, la representación teatral y el movimiento ritualizado, podemos ampliar nuestra comprensión de cómo se señalan, forman y negocian las identidades sociales a través del movimiento corporal. Podemos analizar cómo son codificadas las identidades sociales en los estilos de interpretación y cómo el uso del cuerpo en la danza se relaciona, duplica, disputa, amplifica o excede las normas de expresión corporal no danzante dentro de contextos históricos específicos. [...] Podemos alejarnos de la preferencia por los textos verbales y las investigaciones basadas en objetos visuales que actualmente forman el núcleo del análisis ideológico en los *cultural studies* británicos y norteamericanos. (1993: 34)

De esta cita, al menos, podrían desprenderse dos cuestiones: en primer lugar, la posibilidad de que los *cultural studies* ampliaran sus objetos de estudio, acotados a textos predominantemente literarios, e incorporaran estudios críticos sobre el cuerpo y el movimiento. En segundo lugar —y lo que me parece más importante—, que las herramientas y perspectivas de abordaje del cuerpo y del movimiento en la investigación en danza permitirían volver nuevamente la atención a la dimensión política y material de la cultura que los *cultural studies* habrían perdido en el cruce transatlántico.

En efecto, estos estudios habían tenido un momento significativo en la academia norteamericana. Como mencionan Jennifer Daryl Slack y Lawrence Grossberg (2017: 10), las actividades académicas realizadas en el verano de 1983 en la Universidad de Illinois pueden considerarse como “un momento particularmente significativo” de la historia de los *cultural studies* en los Estados Unidos, ya que a partir de allí fueron “vigorizados”. Para las décadas de 1980 y 1990 estaban internacionalmente institucionalizados. Para Stuart Hall se trataba también de un momento de “gran peligro” y de una “textualización

<sup>3</sup> Las citas de los textos en inglés que aparecen en la bibliografía han sido traducidas al español.

abrumadora” (2010: 62). Así, Hall alarmaba específicamente sobre la posmodernización y despolitización de los *cultural studies* en la academia estadounidense.

Una de las reformulaciones teóricas más fecundas de los *cultural studies* británicos había sido el cambio en la concepción de la cultura tal como era entendida por la tradición marxista, en sintonía con los debates de la Nueva Izquierda que también problematizaban las lecturas mecanicistas del marxismo clásico. En términos generales, durante la década del sesenta las principales metodologías de la Escuela de Birmingham provenían de la crítica literaria, y fue hacia fines de los sesenta y la década del setenta cuando las discusiones con el marxismo ortodoxo se volvieron centrales. La cultura, por ejemplo, había sido comprendida en esa tradición hasta el momento como simple reflejo superestructural de, y determinada unidireccionalmente por, la base económica. Lo que vinieron a resituar los *cultural studies*, que comprendieron que ese tipo de lecturas eran insuficientes para explicar la realidad, era la dimensión cultural en las bases materiales mismas. Esto es: las ideas, la cultura, las artes, la ideología, la estética, las leyes, etc. eran prácticas reales, no un mundo separado o una superestructura, sino un proceso material total, “una numerosa serie de prácticas productivas variables con intenciones y condiciones específicas” (Williams, 2019 [1977]: 125). Entenderlas como “superestructurales”, entonces, hacía perder el contacto que estas prácticas mantenían con la realidad e incluso simplificaban la complejidad de las relaciones entre las prácticas mismas, ya que, como decía Williams, la base y la superestructura no eran entidades separables. En ese sentido, Jane Desmond, decía:

En tanto “danza”, las convenciones de la actividad corporal representan una altamente codificada y altamente mediada representación de las distinciones sociales. Como otras formas de arte o de práctica cultural, su relación con la “base” económica no es de mero reflejo, sino de constitución dialógica. (1993: 38)

Ya el historiador de arte Norman Bryson, en 1992, había dicho también que la inclusión de la danza en los departamentos de Cultural Studies (nótese la institucionalización) podía resultar atractiva, y que además gracias a la ruptura llevada a cabo de la división base/superestructura, la danza podía entonces demostrar, en tanto elemento de la cultura, sus estrechos vínculos —por ejemplo— con el poder (en Morris, 2009: 84). En “Cultural Studies and Dance History” (1997), Bryson consideraba que tanto por el impacto de Foucault en los años ochenta, que había hecho posible pensar el cuerpo como un componente clave en la historia cultural (y la danza clásica occidental podría ser un buen ejemplo para pensar el cuerpo disciplinado), como por los estudios de género (que habían permitido ver con nuevos ojos los espectáculos de danza), los historiadores de

danza pronto “se unirían a sus colegas” en los campos de la teoría crítica y de los *cultural studies*. Bryson abogaba también por poner el canon y sus valores entre paréntesis: cuestionar la selección de obras y artistas, preguntar por qué sociedades históricas particulares atribuyeron valor a ciertas formas de movimiento y no a otras, discriminando formas “altas” (*high art*) de otras formas vernáculas. Así, planteaba interrogar tanto la razón de esas exclusiones, como la del fundamento y la pertenencia de los valores que las sustentaban. Proponía además ampliar el lente y desplazar la definición de la danza como sinónimo de “ballet” a la de “movimiento humano socialmente estructurado” (58). Uno de los ejemplos que tomaba para su argumentación era el de Luis XIV, que le permitía poner en cuestión tanto una historia política o económica que considerara a la danza como un “subproducto ornamental del poder absolutista” (una práctica accesoria de la superestructura), como a una historia de la danza que sólo se enfocara en el ballet de corte. Era en la imagen del rey donde residía el poder real: la imagen no era un reflejo de un poder que estaba en otra parte. En ese sentido, un historiador de danza bien podía enfocarse —como generalmente se hacía— en el ballet de corte, pero aquí la posibilidad que aparecía era la de situar a la danza en un contexto más amplio que abarcara también otros actos de disciplina del cuerpo cortesano, haciendo emerger “la naturaleza coreográfica de la vida cortesana”. Así,

El baile social de Versalles no es un asunto ornamental menor en algún lugar a la distancia de los procesos reales del poder de la corte: el sistema del que forma parte se encuentra en el mismo centro. Si Luis XIV se ha representado a sí mismo en la pintura (por Hyacinthe Rigaud) como alguien que danza, es porque su danza, en su sentido más amplio, orquesta todo el medio, desde su forma de vestir hasta sus ingresos reales. (61)

En esa línea, la elección del tango que había hecho Desmond para iniciar su texto no era casual: se trataba de una danza social popular, ni europea ni estadounidense, producto de distintas apropiaciones, que había surgido en las orillas del Río de la Plata y que, entre otras cosas, había cristalizado roles de género claramente marcados y definidos. En ese sentido, la danza (social, teatral, ritual) debía entenderse dentro de una trama de relaciones con otras formas de danza, de concepciones corporales y de movimientos en contextos histórico-sociales específicos. Decía Desmond:

Si los estilos de danza y las prácticas performáticas son a la vez sintomáticos y constitutivos de las relaciones sociales, entonces trazar la historia de los estilos de danza y su propagación de un grupo o área a otra, junto con los cambios que ocurren en esta transmisión, puede ayudar a descubrir ideologías cambiantes asociadas al discurso corporal. (39)

Discurso que, por otra parte, desempeñaba —según Desmond— un papel importante en la construcción y negociación social continua de la clase, el género, la raza, la nacionalidad, y sus disposiciones jerárquicas (39).

Amy Koritz en “Re-Moving Boundaries: From Dance History to Cultural Studies” (1996) realizaba una discusión metacrítica de la relación de la historia de la danza con los *cultural studies*. Retomaba el debate iniciado por Desmond y, específicamente, se preguntaba por qué la danza —que entendía como “la forma cultural más ineludiblemente encarnada”— seguía siendo un “pariente pobre” de los *cultural studies*, incluso luego de una década de estudios sobre el cuerpo (79). Si bien también revalorizaba a la danza, el recorrido teórico que planteaba problematizaba y arrojaba luz sobre cuestiones importantes.

Esta investigadora sugería que uno de los motivos por los cuales a los *cultural studies* “en busca de materialismo” parecía no interesarles la danza era por el tipo y uso del cuerpo con el que ésta trabajaba: el *cuerpo danzante*, distanciado explícitamente del cuerpo “ordinario” que no bailaba. Sin embargo, Amy Koritz cuestionaba el modo en el que, de todos modos, los *cultural studies* referían al cuerpo en oposición al concepto, al lenguaje, a la abstracción, ya que —paradójicamente— lo hacían de manera “incorpórea” y “abstracta”. Es decir, en sus palabras, lo utilizaban como un “ancla material” [*material anchor*] para el análisis intelectual, académico (2005 [1996]: 80), pero sin realizar una profunda articulación. En consecuencia, las herramientas de los investigadores/as de danza podían ayudar a quienes trabajaban en los *cultural studies* a clarificar y comprender los usos culturales de los cuerpos en contextos específicos: “Los historiadores de la danza desde esta perspectiva tienen mucho que contribuir al valioso objetivo de mantener honestos los *cultural studies* en sus invocaciones del cuerpo” (81).

Como menciona Gay Morris (2009), si en los años noventa la alianza entre la historia de la danza y los *cultural studies* había sido una propuesta de muchos investigadores/as de danza, el surgimiento de los *dance studies* daba cuenta de que finalmente alguna conexión se había establecido (82). Así, el pasaje nominal de *historia* de la danza a *estudios* de danza reflejaba precisamente, como había señalado Susan Manning, “una difuminación de los límites entre subcampos previamente diferenciados y un intensificado intercambio entre la danza y otros campos de investigación académica” (en Morris, 2009: 84). Es decir, la aparición de los *dance studies* brindaba un marco en el cual la misma historia de la danza podía incluirse en un campo más amplio, pero sin llegar a ser tan amplio como para diluirse en los *cultural studies*. Lo que aparecía, entonces, era más bien el beneficio obtenido en el campo de la danza de los *cultural studies* que estos del campo de la danza. Para Ann Daly —que veía que el pasaje ya se había realizado en la década anterior—, el cambio tenía que ver con la expansión de los enfoques, temas y metodologías de la

historia de la danza. Según ella, dos factores habían facilitado el cambio: el trabajo de quienes habían sentado las bases para una historia de la danza más precisa y el interés de las humanidades y las ciencias sociales en temas de representaciones culturales (2002 [1991]: 168). Los *dance studies* serían un campo de estudios interdisciplinarios que permitirían iluminar con mayor intensidad los aspectos estéticos, históricos, culturales, sociales y políticos de la danza. En ese sentido, no serían los *cultural studies* aplicados a la danza ni tampoco resignarían su especificidad, sino que —por el contrario— contarían con sus métodos, sus herramientas de análisis y sus propias teorías, además de abreviar de otras fuentes. Como menciona Morris,

Las teorías y métodos de la danza no son más estables que otros; están abiertos a la crítica y cambian, pero no obstante constituyen un cuerpo fluido de ideas, técnicas analíticas y vocabularios que se centran en preguntas que los académicos en otros campos no hacen — preguntas semejantes a cómo los cuerpos consumen espacio, cómo se relacionan entre ellos, cómo sus acciones representan y construyen significado, y cuál es la relación de los cuerpos que observan con los cuerpos que actúan, incluido el cuerpo del académico—. Los métodos y teorías de la danza, junto con otros más allá de sus límites, son los que pueden ayudar al campo a evitar algunos de los problemas de los *cultural studies* [...] (2009: 93).

El cambio de acento en la relación es claro: no se trataba ya de hacer ver los beneficios que podía ofrecer la inclusión de la danza a los *cultural studies*, sino de los que ya contaba la danza para esquivar algunos de los problemas de los *cultural studies* sin resignar, al mismo tiempo, la especificidad y, por ende, tampoco el trabajo específico de los/las investigadores/as de danza.

En ese sentido, si bien Morris retomaba varios de los postulados de las investigadoras citadas anteriormente, reparaba en otro aspecto: la interdisciplinariedad. A diferencia de quienes citaba (Desmond, Koritz y Manning) que concebían la interdisciplinariedad en términos de “préstamos” teóricos y metodológicos de distintas disciplinas o el borrado de las distinciones disciplinares, Morris abogaba por una interdisciplinariedad como la que postulaban los primeros *cultural studies* en Birmingham, es decir, aquella que se entendía como crítica al reduccionismo disciplinar en función de una intervención política en el mundo. Como decía Hall,

Nunca fue una pregunta sobre cuáles disciplinas contribuirían al desarrollo de este campo, sino de cómo se puede descentrar o desestabilizar una serie de campos interdisciplinarios. Tuvimos que comprometernos con los paradigmas y tradiciones del conocimiento y del trabajo empírico y

concreto en cada una de estas áreas disciplinarias en aras de construir lo que llamamos los estudios culturales o la teoría cultural. (2010: 22)

Según Morris, la acción política en los *dance studies* puede darse de distintas maneras y grados, a partir de un trabajo intelectual comprometido con problemas reales y traspasando el mundo académico. Los/las investigadores/as de danza “han realizado contribuciones en varias áreas, particularmente las de raza, género y los efectos del colonialismo”, ellos/as “deben poder demostrar a una comunidad más amplia cómo los cuerpos en movimiento se relacionan con cuestiones que tienen un significado más allá de lo que a menudo se considera un mundo pequeño y elitista de pocas consecuencias” (2009: 95). Quizás la profundización en una perspectiva que se encaminara a ampliar el análisis y la comprensión de la danza en tanto práctica, como trabajo sobre y desde el cuerpo tanto arriba del escenario como más allá de él, que demostrara los modos en los que los cuerpos en movimiento se relacionan con cuestiones culturales/territoriales específicas (de clase, etnia/raza, género, etc.) haya sido uno de los puntos productivos del encuentro entre los/las investigadores/as de danza y los llamados *cultural studies*.

Para comprender el cambio epistemológico en los estudios de danza en América Latina, considero importante dar cuenta previamente —a grandes rasgos— de los principales cuestionamientos a los *cultural studies* desde América Latina, ya que ahí aparecerán críticas relevantes para reflexionar sobre los estudios de danza locales.

## ESTUDIOS CULTURALES EN/DESDE AMÉRICA LATINA

Según Nelly Richard, en los años noventa se crean algunos programas de Estudios Culturales en las universidades latinoamericanas y se producen activos debates en torno a ellos, “incluso en contra de la versión metropolitana de los Estudios Culturales” (2010: 67).

En un cuestionario de la revista *Travesía* de esa época, una de las preguntas afirmaba que los *cultural studies* estaban de moda en Estados Unidos y Gran Bretaña pero también en América Latina. Ante ese diagnóstico, distintos académicos (Ludmer, Yúdice, García Canclini, Sarlo, Mignolo, Larsen, Martín-Barbero, entre otros) respondieron —en inglés, o fueron traducidos al inglés— cómo veían ese estado de situación. A partir de algunas de estas respuestas, así también como la relación con otros textos publicados en los noventa, me gustaría reponer algunas críticas principales a los *cultural studies* desde América Latina.

Para Sarlo (1997a), por ejemplo, si bien por un lado le parecía bien que estuvieran de moda, por otro la hacían sentir “incómoda”, ya que la moda —decía— impulsaba generalmente a ciertas direcciones y campos de investigación, lo que implicaba muchas

veces abandonar otros. Una de las cuestiones que señalaba era la pérdida del contacto con el arte, “componente esencial de la cultura”. Su crítica al reduccionismo culturalista fue profundizada en la publicación, ese mismo año, de una conferencia suya en la *Revista de Crítica Cultural*. Allí mencionaba que, no obstante la legitimidad obvia que tenían para ella los estudios culturales, no lograban resolver los problemas que enfrentaba la crítica literaria como, por ejemplo, “las cualidades específicas del discurso literario” (1997b: 35). En ese sentido, postulaba que “la crítica literaria en su especificidad no debería desaparecer digerida en el flujo de lo ‘cultural’” (36) y que los estudios culturales y la crítica literaria se necesitaban. El problema estaba centrado en la cuestión estética, es decir, en la posible pérdida de la especificidad de “lo artístico”. Sarlo, en ese sentido, no se resignaba:

el punto que nos preocupa es si podemos capturar la dimensión específica del arte como rasgo que tiende a ser pasado por alto desde la perspectiva culturalista que impulsa a los estudios culturales, que hasta hoy han sido ultrarrelativistas en lo que concierne a la densidad formal y semántica. La paradoja que enfrentamos también podría ser pensada como una situación en la que los estudios culturales están perfectamente equipados para examinar casi todo en la dimensión simbólica del mundo social, *excepto el arte*. (38)

Sarlo no sólo criticaba ese “culturalismo”, sino que además lo enmarcaba en un panorama más amplio de, podríamos decir, colonialidad del saber: la idea instalada de que la crítica de arte estaba reservada a los académicos europeos y el análisis cultural a los latinoamericanos. Puede observarse cómo resuena en estas palabras Walter Mignolo (a quien Sarlo agradece las críticas realizadas a su conferencia previa) y que permite repensar el lugar pre-asignado para los intelectuales de América Latina en la producción global de los saberes.

En esa línea, la respuesta al cuestionario de Mignolo (1998) permite encaminar una crítica más profunda al señalar aspectos importantes en estrecha relación con una dimensión colonial del conocimiento. Mignolo observaba en ese momento dos direcciones principales de los estudios culturales en América Latina: una que se identificaba con la figura de Néstor García Canclini, Jesús Martín-Barbero y Beatriz Sarlo; la otra era aquella que caía en la dialéctica de exportación/importación del conocimiento y que se vinculaba con la tendencia a introducirlos porque estaban “de moda” (116). En ese sentido, esta última se empalmaba con el argumento de la “modernización”, que sostenía la necesidad de “tener” Estudios Culturales en las universidades latinoamericanas para ponerse al día con la academia internacional. El argumento opuesto, que también estaba funcionando en la época según Mignolo, era el “anti-colonialista/imperialista”: sostenía

que estos estudios eran una invención extranjera y reproducían el orden colonial/imperial. Por supuesto, estos argumentos no eran nuevos y ya se habían desarrollado sobre muchas otras cuestiones, por ejemplo, durante los sesenta-setenta, con la teoría de la dependencia, la filosofía de la liberación, etc.

Sin embargo, acá aparecía un matiz, porque lo interesante era que Mignolo rescataba el “giro de Hall”, es decir, la introducción que realizaba este intelectual de la idea de colonialismo, de raza, en el interior de los *cultural studies*. De ese modo se ponía en crisis la idea monolítica de unos *cultural studies* desligados de la cuestión colonial de su propio lugar de “origen”. La posición de Hall, por lo tanto, resultaba para Mignolo doblemente relevante “en/sobre” América Latina (116) y era desde esta posición la que le permitía incluso realizar una crítica a García Canclini, considerado uno de los referentes más importantes de esa primera tendencia de los estudios culturales en América Latina. Según Mignolo, García Canclini consideraba que el colonialismo había terminado en América Latina a principios del siglo XIX. En ese sentido, resonaban en Mignolo los debates del grupo modernidad/colonialidad, que planteaban (y plantean) que existe una matriz colonial de poder que continúa operando hasta nuestros días. Para Mignolo fue Hall quien lo llevó a poder reflexionar sobre esas cuestiones (112).

En 1998 también se publicaba el libro *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo* que incluía bajo ese título tres ensayos, uno de los cuales servía de introducción a los siguientes: “El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Žižek”, de Eduardo Grüner. Allí el ensayista argentino planteaba una crítica al textualismo y al culturalismo de los *cultural studies*, especialmente norteamericanos. Si Sarlo criticaba el culturalismo por la pérdida de la especificidad del arte, Grüner lo hacía por la renuncia al vínculo con la *política*, es decir, “a toda preocupación por las articulaciones (todo lo mediatizadas o ‘sobredeterminadas’ que se quiera) histórico-sociales o político-económicas de los procesos culturales” (27-28). A su vez, era en la crítica al textualismo donde aparecía la defensa de la especificidad del arte. Decía Grüner:

si en una etapa esa noción [textualismo, de Derrida] —generalmente malentendida, como corresponde— tuvo el valor de llamar la atención sobre el carácter de construcción discursiva y ficcional de los discursos “naturalizados” de la cultura [...], ahora corre el riesgo de entrar en connivencia objetiva con la noción generalizada de que el universo sangriento y desgarrado en el que vivimos es una pura *ficción*, un mero *simulacro*,[...] por el cual se elimina —paradójicamente— la *diferencia*, el *conflicto* entre realidad y representación. Un conflicto que es precisamente, como quería Adorno, la marca política y “comprometida” del arte y la cultura autónomos. (45-46)

Y más adelante:

es necesario tener una teoría que reconozca *alguna* diferencia entre lo real y el discurso. En efecto, aun en el terreno del “puro significante” de la poesía o la literatura es discutible que no haya nada “fuera del texto”: la literatura más interesante de la modernidad, justamente, es la que pone en escena la imposibilidad de que el texto lo contenga *todo* (Kafka o Beckett, por citar casos ejemplares). (48)

No sólo se trataba, en esta crítica a las teorías “post”, de que había algo fuera del texto, sino además que ese “afuera” era justamente el que permitía la existencia del texto mismo. Grüner, así, realizaba una crítica política tanto del culturalismo como del textualismo de los *cultural studies* entendiendo, precisamente, su despolitización en términos de borramiento del conflicto.

Quizás la caracterización más feroz de los estudios culturales como “moda” académica se encuentre en el libro del antropólogo argentino Carlos Reynoso: *Apogeo y decadencia de los Estudios Culturales: una visión antropológica* (2000). Reynoso comenzaba su libro de este modo: “Los estudios culturales encarnan, sin lugar a dudas, el último grito de la moda. Si fuéramos a creer en las afirmaciones posmodernas que cada vez más los atraviesan, constituirían el último grito a secas, en el pleno sentido de la palabra” (2). El libro era tanto la puesta en práctica de una crítica apasionada (furiosa) como la construcción del “monstruo” que el autor iba a atacar. A lo largo de nueve capítulos, Reynoso desarrollaba punto por punto agudas críticas a los estudios culturales en su modalidad “globalizada” a la vez que realizaba una defensa de su disciplina, la antropología.

Una respuesta a Reynoso<sup>4</sup> fue el libro-cuestionario compilado por Nelly Richard (2010), en el que ella misma planteaba que había surgido de

la necesidad de poner a circular una discusión sobre Estudios Culturales que desbordara y cuestionara a la vez el tipo de lecturas que suelen generarse a partir del libro de Carlos Reynoso. Ese polémico libro *Apogeo y decadencia de los Estudios Culturales* es quizás el más citado —al menos por los detractores de los Estudios Culturales— en América Latina y nos parecía importante que hubiera algún otro material que representara otras visiones y agrupara una diversidad de voces, involucradas no sólo en reflexiones textuales sino en prácticas académicas de Estudios Culturales en diversas latitudes universitarias, para que sus distintos acentos críticos

4 Entre otras, también puede mencionarse la reseña del libro que realizó Santiago Castro Gómez. Ver: Castro Gómez, Santiago. “Apogeo y decadencia de la teoría tradicional: Una visión desde los intersticios”, *Fronteras de la Historia* N° 6 (2001): 229-241.

corrigieran en algo ciertos esquematismos con los que Reynoso retrata a los Estudios Culturales. (150)

Desde mi punto de vista, no creo que este libro-cuestionario haya podido dar respuesta a las críticas más incisivas de Reynoso, pero considero que lo fundamental de esta publicación, como dice Richard, es la *inversión del gesto*: “que esta vez debatamos *nosotros* sobre qué entendemos por Estudios Culturales ‘en’ América Latina y ‘desde’ América Latina, y no desde las clasificaciones de la academia internacional” (151. El énfasis es mío). Este gesto que puede parecer bastante simple, o problematizarse porque continúa pensándose en relación con la agenda internacional (o porque toma el “formato cuestionario” que, como se vio, tampoco era nuevo para dar cuenta de distintas perspectivas sobre los estudios culturales latinoamericanos) me parece, no obstante, absolutamente necesario.

Porque incluso si se compara el cuestionario de la revista *Travesía* con las de este libro, salta a la vista que en este último ya en las mismas preguntas subyace una dimensión política y una preocupación por los modos de (re)apropiación, incluso al establecer preguntas específicas en relación con, por ejemplo, el *legado* de la Escuela de Birmingham, el concepto de *intervención*, el lugar político de la cultura “hoy”, la relación de los estudios culturales con las políticas culturales, etc. Por el contrario, en el cuestionario de *Travesía* la palabra ‘política’ aparecía una sola vez, como si hiciera falta hacer esta pregunta específica para que “lo político” fuera contemplado en la respuesta. Incluso entonces se preguntaba cuál era la relación entre *cultural analysis* y *politics*, es decir, se construía la figura del interlocutor como alguien que podía contestar sin estar implicado en la respuesta, como un observador distanciado que daba su diagnóstico ante un estado de situación amparado en su trayectoria y experticia. Por el contrario, no había ninguna posibilidad en el libro-cuestionario de que, quienes contestaran, pudieran escapar del anclaje a un contexto específico y lugar de enunciación concreto para responderlas.

Este gesto de apropiación de los *cultural studies* que parte de un *locus* de enunciación desde América Latina no sólo implicaba necesariamente un trabajo crítico, sino además un necesario no-olvido de las tradiciones intelectuales previas. Es en esa línea que Mareia Quintero Rivera proponía desde América Latina y el Caribe “alargar las genealogías teóricas de nuestros Estudios Culturales”, del mismo modo que la Escuela de Birmingham, por ejemplo, también había incorporado conceptos y propuestas de intelectuales que les precedieron o que eran coetáneos (2010: 40). No obstante, aclaraba, “recuperar tales matrices para los Estudios Culturales requiere un diálogo profundo con las mismas, el cual entiendo se ha visto condicionado por el marcado eurocentrismo de nuestra academia” (40-41). De ahí que considerara prioritario profundizar sobre los acercamien-

tos epistemológicos de los estudios culturales *desde* América Latina y el legado del eurocentrismo, especialmente a partir del concepto de *colonialidad* de Aníbal Quijano (44).

En la misma línea, Jesús Martín-Barbero postulaba que “en América Latina hacíamos Estudios Culturales mucho antes de que otra gente les pusiera la etiqueta” (2010: 133). Si bien puede cuestionarse esta afirmación, me parece que el tema es, más que buscar antecedentes de los estudios culturales en América Latina, continuar la asunción de una perspectiva que sí viene de mucho antes, de un *locus* situado desde el cual pensar y desarrollar los estudios culturales en la región —más allá de las posibles genealogías o los intentos por ubicar antecedentes bajo una misma etiqueta— atendiendo particularmente a la dimensión cultural de lo material y la dimensión material de la cultura. En sintonía con esta perspectiva situada y que revaloriza tradiciones intelectuales de la región podemos vislumbrar un cambio epistemológico en los estudios de danza en América Latina.

## ESTUDIOS DE DANZA DESDE UN LOCUS DE ENUNCIACIÓN LATINOAMERICANO

Ya sea por la inasibilidad del objeto de estudio, el estado de precariedad (o la inexistencia) de los archivos de danza en los países de la región, la falta de financiamiento público, la marginalidad que aún presenta la danza en relación con otras artes, etc., en la mayoría (si no en todos) los países de América Latina la historia de la danza de cada país se encuentra aún en construcción, incluso en los términos más tradicionales de la concepción de la disciplina y del objeto de estudio.

Sin embargo, lo que se percibe en los últimos años es que esa construcción está al mismo tiempo en revisión a partir de un giro epistemológico que incorpora una perspectiva crítica de las condiciones de producción del conocimiento en América Latina. Es decir, que de lo que se trata ya no es —o no es solamente— una revisión historiográfica, sino una revisión a partir de un cambio de perspectiva epistemológica vinculada a la acentuación de un *locus* de enunciación latinoamericano. En ese sentido, en el campo de la danza también se han puesto de manifiesto críticas al euro-usa-centrismo tanto de los *dance studies* como de la propia construcción de la historia y los estudios de danza en la región.

A grandes rasgos podrían establecerse inicialmente tres grandes grupos de textos de historia y teoría de la danza escénica en América Latina:<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Esta clasificación no está libre de problemas, ya que siempre habrá publicaciones que no puedan ajustarse a estos criterios o que compartan criterios de distintos grupos. El objetivo simplemente es brindar, al menos, un panorama general previo para la discusión que me interesa trabajar posteriormente sobre el último de estos grupos. Por otro lado, el enfoque es sobre historia y teoría de la danza escénica, y por tal motivo no se tienen en cuenta otros tipos de publicaciones como autobiografías de bailarines/as, li-

- 1) El primero reúne publicaciones sobre historia “universal” y/o “local” de la danza como así también reflexiones sobre teoría de la danza en sus respectivos países. En general, se trata de trabajos que han sido concebidos para un público amplio. En muchos casos fueron aficionados/as, bailarines/as, coreógrafos/as y/o críticos/as de danza quienes llevaron adelante estos proyectos, normalmente desde una escritura no académica y sin escatimar valoraciones personales. En otros casos, fueron investigadores/as quienes se encargaron de la tarea. Como ejemplo, en Argentina, podría mencionarse *Estudios sobre danzas* de Dora Kriner y Roberto García Morillo (1948); en Cuba, *Apreciación de la danza* de Ramiro Guerra (1969); o, en Perú, *Primeros pasos. El ballet y la danza moderna en el Perú*, de Lichi Garland (1996), para nombrar sólo algunos. El objetivo principal de los textos de este grupo fue dar una primera respuesta a lo que los/as autores/as mismos/as consideraban un gran vacío historiográfico sobre la disciplina en sus países. Por eso, con frecuencia, lo que subyace es un tono didáctico y la intención de brindar un panorama introductorio lo más abarcador posible. Si bien en muchos casos están acompañados de un valioso trabajo de recopilación de fuentes y/o brindan un espacio considerable a la reproducción de documentos, excepcionalmente refieren de manera adecuada a las fuentes consultadas.
- 2) El segundo grupo reúne publicaciones que profundizaron en el estudio de algún recorte histórico o de reflexión teórica en particular, realizando muchas veces críticas en términos metodológicos, conceptuales, hermenéuticos, historiográficos, etc. a las publicaciones existentes sobre el tema/problema abordado. Además, realizan propuestas de abordajes que constituyeron y constituyen aportes originales a los desarrollos locales de la investigación en danza. En general se trata de estudios focalizados, desarrollados en un marco académico, producto de clases, seminarios, proyectos de investigación y/o tesis de grado o posgrado. Como ejemplos al azar podrían citarse: *Danza y poder* (1994) de Margarita Tortajada Quiroz (México), los textos teóricos para Teoría General de la Danza (UBA) de Susana Tambutti (Argentina) (reformulados anualmente desde mediados de los años noventa), la tesis de Wagner Roberto Pereira “A formação do balé brasileiro e a crítica jornalística: Nacionalismo e Estilização” (2002) (Brasil), *Historia Social de la Danza en Chile: visiones, escuelas y discursos 1940-1990* (2007) de María José Cifuentes (Chile), la tesis de Alejandra Marín Pineda (Colombia) “En el cuerpo reverbera el cielo. Técnica y ontología del gesto: una lectura de François Delsarte” (2009), entre otros.
- 3) Finalmente, el tercero agrupa aquellas publicaciones que se inscriben en una crítica epistemológica desde un *locus* de enunciación latinoamericano, es decir, se trata de lecturas metacríticas sobre el modo de generar conocimiento sobre danza en/desde

---

bros de entrevistas, compendios de danzas folklóricas, libros pedagógicos de técnicas, etc. ya que, si bien son aportes importantes para los estudios de danza locales, en su mayoría pueden considerarse como fuentes primarias de estas publicaciones.

América Latina. Así, a las críticas ya realizadas por parte de las publicaciones del segundo grupo tanto a textos producidos dentro como fuera de él (por ejemplo: la crítica a la predominancia de relatos narrativo-descriptivos sin una profundización en el análisis, la linealidad teleológica, la concepción “personalista” y “mitificante” de la historia de la danza, etc. (Lozano, 2011; Izaguirre Ruiz, 2016)) se le suma, en los últimos años, un giro epistemológico que se observa con mayor ímpetu a partir de la adopción evidente de un marco conceptual vinculado a los estudios poscoloniales y/o decoloniales. Podemos citar, como ejemplo, “El proyecto universalista. La misma danza bajo todos los climas”, de Susana Tambutti (2011) y los textos que se mencionarán a continuación.

Es importante recordar que en este apartado no realizaré un relevamiento de todos los estudios de danza escritos en/desde América Latina, pero sí de aquellos que, en Argentina, han motorizado esa perspectiva histórica, situada, crítica y regional en los últimos años. Por cuestiones de extensión, sólo se tomó un corpus muy acotado sin la intención de simplificar desarrollos teóricos de los/las autores/as en otros espacios.

Los textos que trabajaré fueron seleccionados porque presentan una perspectiva metacrítica, se enuncian desde un *locus* “latinoamericano” (no en términos de un cómodo esencialismo, sino de un conflictivo lugar inestable entre las enormes diferencias locales y los problemas regionales que históricamente se comparten), contemplan un aspecto propositivo y, además, porque establecen referencias entre sí. Además de haber tenido una gran circulación manifiestan un diálogo interlingüístico: los cuatro han sido traducidos al portugués o al español, duplicando así sus alcances.<sup>6</sup>

Como señala María Eugenia Cadús, el comienzo de los estudios de danza en Argentina puede señalarse con la creación, en el año 1986, de la asignatura Teoría General de la Danza en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) a cargo de Susana Tambutti (2019: 143). Desde entonces, la cátedra ha realizado innumerables traducciones de artículos o capítulos de libros de los *dance studies* y fue construyendo y consolidando una propuesta de periodización de la danza escénica occidental con un eje histórico-estético que permitía no sólo abordar un conjunto de obras del pasado, sino además introducir problemáticas teóricas y estéticas más amplias, articulando de ese modo períodos históricos, corrientes filosóficas, categorías estéticas y teorías artísticas que fueron guiando la reflexión sobre la danza espectacular en Occidente. Un texto publicado mucho tiempo después puede dar cuenta de la consolidación de la propuesta de Tambutti desde 1999/2000 hasta entonces, de manera muy abreviada (Tambutti, 2008). Sobre la danza

<sup>6</sup> Siguiendo el criterio metacrítico e interlingüístico (entre las dos lenguas más habladas de América Latina), se pueden incluir, entre otros, el reciente primer número de la *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, cuyo dossier “Outras Danças, Muitas Histórias” (2022) presenta artículos sumamente interesantes, muchos de los cuales mencionan como antecedentes y referencias a los textos trabajados aquí.

en Argentina es al menos desde el 2007 cuando comienza a percibirse un giro epistemológico vinculado a una incipiente crítica “colonialista” y a un *locus* de enunciación latinoamericano. En su texto “Identidad cultural y danza en Argentina” [nótese la preposición], Susana Tambutti decía: “la danza en Argentina fue tomando ideas que provienen de otro lugar y *peligrosamente* fue adoptando, en muchos casos, una serie de representaciones intelectuales también provenientes de otro lugar” [el énfasis es mío] (2007: 23). Al menos desde entonces, Tambutti ha señalado esta cuestión, trabajando y problematizando las narraciones “oficiales” de la historia de la danza escénica occidental (eurocéntrica, universalista, formalista, teleológica, etc.), especialmente en clases universitarias y en distintas conferencias, jornadas de investigación, publicaciones e intervenciones académicas, en donde ha tomado como marco teórico distintos pensadores del grupo modernidad/colonialidad (Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Santiago Castro-Gómez, Edgardo Lander, entre otros) como de los estudios poscoloniales (Said) y culturales latinoamericanos (García Canclini, Sarlo, Restrepo, entre otros). Menciono esto porque atenerse únicamente a los textos publicados, como sucedió con la formación de los *cultural studies*, sería una visión un poco sesgada.<sup>7</sup> Los textos teóricos o fichas de Teoría General de la Danza (UBA) y de Historia de la Danza en Argentina (UNA), por ejemplo, si bien constituyen materiales de dichas cátedras y no han sido publicados como tales por ninguna editorial, han tenido una circulación muy relevante en el campo de los estudios de danza locales.

Más recientemente se realizaron publicaciones que revisan las matrices colonialistas de la historia y teoría de la danza en los países latinoamericanos, aunque —como mencionaba— eso no significa que el debate se haya dado recién en los últimos cinco años

<sup>7</sup> Son frecuentes las historias genealógicas de los *cultural studies* que ubican su “origen” con una serie de publicaciones de intelectuales vinculados al Centre for Contemporary Cultural Studies de la Universidad de Birmingham (Inglaterra) fundado en 1964. Pero, como destacan tanto Stuart Hall como Raymond Williams, hay otras formas de comprender la formación de los *cultural studies* que la meramente teórica. En ese sentido, Raymond Williams es claro: estos estudios surgieron en el ámbito de la educación de adultos, en las clases de extensión extramuros (1997 [1989]: 190). Esos cursos que realizaban a fines de los años cuarenta (de artes visuales, música, radio, prensa, cine, publicidad, etc.) “si no se hubieran realizado en ese sector particularmente desaventajado de la educación habrían sido reconocido mucho antes”. Y agrega: “Sólo cuando esta obra alcanzó nivel editorial nacional o fue adoptada —con cierta reticencia— en la universidad, logró que se la percibiera, de manera típica en esta cultura, como existente” (190). La escritura de su libro *Communications* (1962), menciona Williams, la realizó con el material que había usado en las clases de adultos durante quince años. También E. P. Thompson señalaba, en el “Prefacio a la edición de 1980” de *La formación de la clase obrera en Inglaterra* (2012 [1963]) que escribir esta obra “sólo fue posible porque alguna parte de la investigación ya se había realizado durante los diez años anteriores, mientras trabajaba dando clases particulares a grupos reducidos de alumnos [en la Workers’ Educational Association (WEA)] en el West Riding” (33). Por lo tanto, aquí se puede observar el desfase: si, como dicen, ya estaba presente en ese momento la formación del proyecto, entonces “la sensación de novedad que se transmite fácilmente al describir los textos es de hecho engañosa” (Williams, 1997 [1989]: 191-192).

ni tampoco que se circunscriba únicamente a la Argentina.<sup>8</sup> A continuación realizaré una breve mención de algunos trabajos, a modo de poner sobre la mesa un debate en el que se puede apreciar un posicionamiento político y una enunciación situada para reflexionar sobre los estudios de danza desde un *locus* distinto. Considero que uno de los textos ha sido de utilidad para (re)impulsar el debate, particularmente en Buenos Aires: “Memórias do presente, ficções do passado” de Susana Tambutti y María Martha Gigena, incluido en el libro *Historiografia da dança: teorias e métodos* compilado por Rafael Guarato (2018), pero que ha circulado en el campo de la danza local en su versión original inédita en español que se presentó en el I Seminario Internacional de História da Dança, realizado en la Universidad Federal de Goiás en 2017.

Las autoras abordan el tema de la escritura de la historia de la danza *desde* la periferia (esto es, particularmente, desde lo “no-europeo” ni “estadounidense”). No se trata de un artículo con su introducción, presentación de hipótesis, explicitación de metodología, desarrollo y conclusiones, sino más bien de un *ensayo* (inscribiéndose así en un género de escritura con larga tradición en América Latina). Menciono este aspecto porque el texto abre muchos interrogantes e incorpora reflexiones y metáforas sumamente interesantes.

Podría decir que, al menos, hay tres importantes problemáticas y/o debates que se articulan en el ensayo y que servirán de ejes para reflexionar sobre algunos aspectos particulares de los otros textos (Cadús, 2019; Guarato, 2019; Vallejos, 2020), aunque por supuesto estén intrínsecamente relacionados:

1. El problema de la “identidad nacional” y el debate *danza argentina/danza en Argentina*: se trata de un problema historiográfico de la disciplina que comprende preguntas sobre la cuestión —de por sí compleja— de la construcción de una identidad nacional, los modos de apropiación (de técnicas, enseñanzas, pedagogía, etc.), la definición de lo considerado como “danza”, etc. En relación con el debate de la preposición, el sintagma “danza *en* Argentina” vinculado con una posición no-esencialista de la identidad cultural fue propuesto críticamente por Susana Tambutti (2007) y trabajado también en el marco de la cátedra Historia de la Danza Argentina (en el ex IUNA) desde entonces.<sup>9</sup> Considerando inviable en términos teóricos decir “sin más” *danza*

8 En el año 2012 cursé el seminario “Linajes bastardos: apropiaciones y reformulaciones en la danza escénica en Argentina (1910-2010)”, dictado por Susana Tambutti y su equipo en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). La perspectiva del seminario ya estaba claramente atravesada por perspectivas post- y decoloniales. Por la misma época o incluso antes, por ejemplo, Fabián Barba ya estaba reflexionando en Europa dentro del “circuito internacional” y de manera situada sobre la cuestión de la colonialidad en la danza contemporánea, a partir de su experiencia como bailarín ecuatoriano y del proceso de trabajo de sus obras *A Mary Wigman Dance Evening* (2009) y *apych (a personal yet collective history)* (2012).

9 En 2014 se sancionó la Ley que cambió la denominación del Instituto Universitario Nacional del Arte a Universidad Nacional de las Artes. En el año 2017 se modificaron los planes de estudio de los Profe-

*argentina*, las autoras proponen “una historia de la danza *en* Argentina, en la que la preposición *en* indica la existencia de modos de apropiación y re-significación de prácticas, teorías y programas artísticos provenientes de otros territorios” (Tambutti y Gigena, 2018: 3). En ese sentido, por ejemplo, la investigadora María Eugenia Cadús (2019) retoma y profundiza la crítica a la colonialidad de los estudios de danza y cuestiona el sintagma “Danza en Argentina”.

2. El problema de la representación del pasado y el debate historiográfico sobre los modelos explicativos universalistas y condicionantes. Este problema incluye cuestiones vinculadas a la colonialidad del saber, a los archivos, los documentos, la memoria/olvido, la relación de la danza con el pasado y la construcción de los relatos históricos en los países latinoamericanos. En ese sentido, las autoras desmontan los supuestos ideológicos sobre los que se configuró “el ‘tren de la Historia de la Danza’ al que todos los otros relatos debían subirse para evitar quedar excluidos, o lo que es lo mismo, convertirse en países sin historia” (Tambutti y Gigena, 2018: 5). El artículo de Rafael Guarato (2019) profundiza en el tema, como el de Cadús, pero atendiendo a la historia de la danza en Brasil.
3. El problema de la *colonialidad* de las prácticas artísticas: este es, básicamente, el problema de la relación desigual en la producción, circulación y recepción de las prácticas artísticas entre distintos territorios y áreas geográficas, a partir de la estructuración del mundo en países centrales y periféricos. Si bien los tres textos trabajan esta cuestión (inseparable de la colonialidad del saber), el investigador Juan Ignacio Vallejos (2020) indaga sobre experiencias y prácticas de colonialidad concretas, el problema de la canonicidad y las relaciones de poder que también mencionaban las autoras.<sup>10</sup>

El ensayo de Tambutti y Gigena entreteje un marco conceptual tomando reflexiones de la filosofía y teoría contemporánea del arte (Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, Reinaldo Ladagga, Boris Groys), los estudios literarios (Josefina Ludmer, Silvia Tieffemberg), se citan historiadores vinculados tanto a una posición historiográfica considerada “narra-

sorados de Artes y el nombre de la asignatura Historia de la Danza Argentina se cambió a Historia de la Danza en Argentina, lo que da cuenta de la importancia dada a la preposición. Si uno quisiera rebuscar más la cuestión, podría pensar las implicaciones que conllevaría un cambio de acento en el mismo sintagma: “Historia de *la danza en Argentina*” o “*Historia de la danza en Argentina*” (con y sin sus plurales, preposiciones o mayúsculas).

<sup>10</sup> El texto del bailarín ecuatoriano Fabián Barba, “Quito-Brussels. A Dancer’s Cultural Geography”, publicado en *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment* (2017), ha sido muy citado en trabajos que abordan los problemas de la colonialidad en las prácticas artísticas. Por otro lado, Tambutti también planteaba con anterioridad la cuestión de la interiorización del canon universalista: “Las formas de difusión de los valores universalistas pueden encarnarse en artistas locales cuya formación sucede en las metrópolis, o con maestros o artistas provenientes de esas metrópolis, el resultado es la activación de la interiorización local del canon universalista hasta garantizar una suerte de auto-imposición del modelo” (2011: 5).

tivista” (Hayden White) como también a quienes están en contra de esa posición (Eric Hobsbawm, por ejemplo).<sup>11</sup> Sin embargo, puede observarse la impronta de los estudios poscoloniales, la filosofía de la liberación —indirectamente— y del grupo modernidad/colonialidad como marco central de la argumentación.

Las autoras, entre otras cosas, mencionan que “se vuelve ineludible asumir la problemática histórica de la danza en la actualidad desde nuestro lugar de enunciación” (Tambutti y Gigena, 2018: 17). En el momento propositivo del ensayo, con respecto al modo de articular discursos crítico-alternativos a los dominantes, las autoras retoman dos metáforas: la “teoría viajera” de Said, y la de “el pozo y la pirámide” de Casalla. Utilizan la primera para cuestionar las relaciones derivativas de una danza en Argentina. Esta metáfora sirve para derribar el mito de un “original”, la ilusión de un “transplante” sin modificaciones y revalorizar, entonces, las formas de apropiación. Lo interesante está en la transformación y no en la ilusión de aquello que debería haberse mantenido idéntico. En consecuencia, postulan que tal vez entonces, al atender a esta revalorización, sí sería posible “adoptar la denominación de *danza argentina* sin mayores culpas” (2018: 13). A diferencia de esta metáfora de la “teoría viajera” que se despliega —podría decirse— en un plano horizontal, entre un centro y una periferia, la metáfora de Casalla se juega en un plano vertical, del abajo y del arriba, del pozo oculto de la cultura americana y de la pirámide construida en la superficie, y les sirve a las autoras para reflexionar sobre lo que sucede al interior de la “periferia”. Por eso mencionan que Casalla recupera

una tradición de la crítica literaria y cultural del continente, en la que las tensiones de regionalismo-universalismo, provincianismo-cosmopolitismo, civilización-barbarie, tradición-innovación, fueron en gran medida motores y herramientas explicativas de los acercamientos teóricos e históricos a los fenómenos artísticos, políticos y sociales latinoamericanos. (2018: 13)

Finalmente proponen cuatro elementos para pensar una nueva historiografía: asumir una perspectiva topológica (*pensamiento situado*), interpelar el *valor del pasado*, incorpo-

<sup>11</sup> Las autoras afirman que “el reconocimiento del carácter ficcional de todo discurso historiográfico redetermina un campo en el que la tensión no se produce ya entre falsedad y veracidad” (1). Esta observación es cuestionable. Que la historia tiene un componente narrativo ya fue planteado en viejos debates historiográficos, lo que sumaban las corrientes narrativistas de los años setenta y ochenta era que esa narración no se diferenciaba de las ficciones literarias. Para los “defensores” de la disciplina, esta corriente —en sus vertientes más extremadamente “posmodernas”— enunciaban algo mucho más fuerte: que la historia no refería a nada exterior a los textos mismos. En consecuencia, tampoco había algo externo “objetivo” con lo que se pudiera “contrastar” o “verificar” los enunciados para establecer su veracidad o falsedad. Por lo tanto, se atentaba directamente contra el carácter científico del conocimiento histórico. En esa línea, el argumento podría cuestionarse del mismo modo que Grüner cuestionaba el textualismo: por el borramiento de la diferencia entre realidad y representación.

rar categorías temporales diferentes que no anuden sucesión con causalidad (proponen la noción de *tiempo ficcional*) y trabajar en una decolonización epistemológica (Quijano). En línea con esta decolonización epistemológica, a continuación se realizarán algunas observaciones y se enfatizará el momento propositivo de cada uno de los textos seleccionados.

El artículo de Cadús, “Narrativas dominantes y violencia epistémica en la historiografía de las danzas argentinas: posibilidades de desobediencia”, se incorpora al debate de la preposición.<sup>12</sup> Para Cadús, hablar de “Danza en Argentina” —como aparece en varios títulos de publicaciones locales— esconde una posición universalista, homogeneizadora y totalizante sobre qué se entiende por Danza: la danza escénica dominante (el ballet, la danza moderna y contemporánea) como si fueran referentes de todas las danzas. Con respecto a la preposición menciona básicamente dos cosas: que con el “en” se manifiesta esa Danza universalista en términos de implantación, como si no existieran apropiaciones (el ballet, por ejemplo, sería “el mismo” pero ejecutado “en” distintos lugares), y que la preposición no solamente tendría un sentido espacial, sino también uno temporal, en tanto lo que se omite es que la Danza con su mayúscula universalista oculta un lugar que además asume un tiempo cero, inicial, “originario” (Europa y Estados Unidos, básicamente). La propuesta de Cadús es hablar en plural y en minúscula: *danzas argentinas*.<sup>13</sup> En mi opinión, creo que de todos modos hay que tener en cuenta el peligro que esconden muchas veces los plurales, que a pesar de parecer que resuelven la cuestión también pueden funcionar como un nuevo encubrimiento de los conflictos internos de y entre las *danzas argentinas*, como si todas —y aquí hay otra ilusión de totalidad inclusiva— coexistieran feliz y pacíficamente.

Pero creo que más allá de si se decide hablar de *danza en Argentina*, *danza argentina*, *danzas argentinas*, etc., lo valioso es que se está pensando crítica y situadamente sobre el tema, aunque parezca una cuestión aparentemente nominal. La investigadora propone, siguiendo a Mignolo, un “desenganche epistémico”, una desobediencia a la epistemología del “centro” y a la idea de modernidad occidental. Para llevar a cabo este cambio epistémico, Cadús propone algunas tácticas: la “localidad y lugarización” (explicitar el lugar de enunciación); el cuestionamiento a la temporalidad lineal, teleológica y pro-

<sup>12</sup> Este texto también tiene una traducción al portugués que se publicó en el libro organizado por Guarato, R., Ramos Marques, R., Cadús, E. (2020). *Memórias e histórias da dança do por vir*. Salvador, Bahia: ANDA.

<sup>13</sup> En su tesis de doctorado (2017), “La danza escénica en el primer peronismo (1946-1955). Un acercamiento entre la danza y las políticas de Estado”, Cadús proponía hablar de “danza en Argentina” hasta la consolidación de esta práctica que ubicaba en las décadas de 1940 y 1950. Consideraba que a partir de entonces era adecuado hablar de “danza argentina”. La cuestión del plural, en la tesis, todavía no estaba desarrollada. Por otro lado, Cadús trabajaba además con conceptos de Raymond Williams, como “tradicción selectiva”, “formaciones culturales”, entre otras.

gresiva; la operación del montaje (desmontar y remontar); y la visibilización de las Otre-dades (otras voces, cuerpos, historias, archivos, genealogías, agentes, repertorios, etc.). En ese sentido, pueden observarse algunos puntos en común con lo que también proponían Tambutti y Gigena.

Por su parte, el brasileño Rafael Guarato en su texto “Del abandono como práctica historiográfica para una historiografía del abandono”, publicado en español en una revista argentina, menciona que la historia de la danza en Brasil (aunque puede extenderse a la realizada en América Latina) se ha basado en la práctica del abandono. Para combatirla propone una “historiografía del abandono”. Si bien el concepto por momentos puede parecer ambiguo (¿abandono de qué?), no del todo feliz (victimizante), e incluso problemático (entre otras cosas, porque supone un paternalismo implícito —como la idea de “periferia” implica continuar afianzando un “centro”—), en realidad Guarato le da un giro semántico y de ese modo el planteo general no deja de ser interesante, tanto por la propuesta de escribir una historia de la exclusión en la construcción de las historias de danzas locales, como por el artículo en sí, ya que da cuenta del interés en un debate ampliado en la región.

Guarato explicita el cambio de *locus* de enunciación en el campo de la danza también en términos decoloniales:

Como una propuesta de “desobediencia epistémica” (Mignolo, 2008), ejercer una historiografía del abandono no consiste en ignorar el conocimiento ya producido, sino en sustituir la geopolítica del conocimiento y sus centralidades. [...] no se trata de algo inaudito, sino de una insurrección que ya tuvo inicio. Además, hay ejemplos de ese acto subversivo que podrá reinaugurar una historiografía producida a partir de América Latina, sin abandonar el contrario (de dentro hacia afuera) de “LA” Historia de la Danza, pero permitiendo diálogos críticos. (17)

Es decir, se trata de una historiografía del abandono (de lo abandonado) sin implicar un abandono de todos aquellos conocimientos que, en tanto sujetos que habitamos la “periferia” hemos aprendido, nos han formado y también condicionado. Así, el proyecto implica un movimiento descentralizador, crítico y superador.

Hacia el final del artículo, Guarato concluye:

Nuestra historia puede tensionar el campo de los *dance studies*, hacerlo pensar sobre sus procedimientos y epistemes, sus instituciones, estéticas, artistas, políticas, críticas, curadores, festivales. La historia no lidia solamente con el pasado y podemos auxiliar al campo al pensar sobre lo que hicimos, por qué hicimos, cómo hicimos, pues ellos amparan aquello que hacemos, por qué hacemos, cómo hacemos, para que podamos proyectar

lo que haremos, por qué haremos y cómo haremos. Al clamar por una historiografía del abandono, no se está pidiendo más teoría. El llamado es por un encuentro historiográfico con nuestro propio pasado a partir de nuestra condición periférica. (Guarato, 2019: 18)

Aquí puede observarse una relación parecida a la que mencionaba anteriormente entre los *cultural studies* y los *dance studies* en los años noventa, es decir, aquellas propuestas que mencionaban los beneficios que podría llevar la inclusión de la danza en los *cultural studies*, aunque ahora sea al interior de los *dance studies* gracias al aporte de los estudios e historia de la danza en América Latina. En ese sentido, aparece una crítica a los *dance studies* en tanto campo académico internacional, instalado y difundido desde los países centrales. Sin embargo, al decir que “nuestra historia puede tensionar el campo de los *dance studies* [y utilizar el término en inglés tiene su implicancia], hacerlo pensar”, si bien tiene un aspecto positivo, por otro también hace surgir algunas dudas: ¿es que los *dance studies* no reflexionan sobre sus “procedimientos y epistemes”? ¿A qué refiere “nuestro auxilio” y por qué lo necesitarían? ¿Por qué a “ellos” les debería interesar lo que hacemos “nosotros” o, mejor, por qué nos preocupa que ellos estén interesados en lo que hacemos nosotros? ¿Acaso buscar el “amparo” de “ellos” sobre lo que “nosotros hacemos” no es seguir siendo “rehenes epistemológicos”? Este párrafo final no resulta del todo claro y puede terminar afianzando, creo, el estatuto de “abandonados”.

El último artículo seleccionado se llama “Embarrar el canon: por una coreopolítica de la abundancia”, de Juan Ignacio Vallejos (2020). Lo interesante del artículo es que “lleva a la tierra” el funcionamiento de la colonialidad en prácticas y situaciones artísticas concretas a partir de casos vinculados a su experiencia personal. Otra cuestión valiosa es el giro al concepto de canon, entendido como *dispositivo* de subjetivación artística, a partir de Agamben (que está trabajando sobre el concepto de *dispositivo* de Foucault, si bien Foucault no lo define explícitamente). En ese sentido, el dispositivo sería una red que resulta del cruzamiento de relaciones de poder/saber, con una función estratégica concreta (Agamben 2011: 250). El filósofo italiano define *dispositivo* como “todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos” (257). El dispositivo implica un proceso de subjetivación, esto es, produce su sujeto (256), “es una máquina que produce subjetivaciones” (261) y un mismo individuo puede dar lugar a muchos procesos de subjetivación. Pero, aclara Agamben, en la fase actual del capitalismo se efectúan más procesos de desubjetivación que de subjetivación.

Vallejos define el *canon* como un dispositivo que

impone una jerarquía que opera en las formas de reconocimiento de la calidad artística, en los temas que un artista puede o no abordar y en el modo en que su obra es leída por el público y la crítica (21) [...] no tanto como un repertorio de referencias estéticas legitimadas sino como una hegemonía que opera sobre el deseo, el gusto, el placer, la belleza y la visibilidad de las prácticas de los artistas, pero también de los espectadores, de las instituciones estatales y privadas, de sus funcionarios, de los académicos, de los críticos, de los periodistas, etc. (2020: 30)

Si se da esa amplia definición de canon, entonces la pregunta que surge es: ¿qué diferenciaría al *canon* de la *colonialidad estética* o *artística*? En ese sentido, como ejercicio crítico, creo que mantener una distinción más clara entre ambos conceptos podría ser operativa. Incluso concebir al *canon* en términos tradicionales (como conjunto de referencias legitimadas) y distinguirlo del proceso de *canonización*, permitiría profundizar en las articulaciones mutuas, sus relaciones con la *colonialidad estético-artística* y las funciones específicas que podrían perderse de vista bajo un concepto demasiado amplio y difuso. Creo que pocos estarían en desacuerdo en afirmar que ese largo proceso de formación del canon es excluyente, ideológico, elitista, que la crítica, las instituciones, el mercado, el público y los medios de comunicación juegan un rol importante en entronizar unas obras y no otras, establecer jerarquías, valores y categorías estéticas, que está directamente ligado a relaciones de poder, a la colonialidad (del poder, del ser, del saber), al patriarcado, etc. Pero si bien están intrínsecamente relacionados, el proceso (canonización) y el producto (canon) tienen sus particularidades. Atribuirle características *per se* al canon por el proceso de canonización tiene sus problemas, toda vez que se borran las especificidades del canon, es decir, tanto del conjunto (que en tanto tal ya tiene un nivel de abstracción) como, por ejemplo, de las obras a las que se esté haciendo mención y el modo en el que estas funcionan concretamente. No necesariamente las obras que son producto de ese proceso y conforman un canon desactivan su potencial político, crítico, su extrañeza y capacidad de abrir mundos. El cuestionamiento del canon es constitutivo del canon. Con esto no estoy haciendo apología del canon, lo que quiero decir es que incluso desde una concepción acotada, tradicional y hasta conservadora, es insostenible que el canon sea impoluto, porque no es algo estático, sino histórico y dinámico, al igual que las lecturas, interpretaciones e impugnaciones que provoca. Tampoco hay *un* canon, sino cánones en pugna, en distintos contextos, tradiciones y disciplinas. Pensar un canon en la danza contemporánea invita a pensar además no sólo las experiencias concretas de colonialidad, sino también algunas problemáticas en relación con los discursos sobre la llamada danza contemporánea. Supuestamente con la aparición del arte contemporáneo

no sólo se cuestiona la idea de progreso teleológico, sino que ya no habría más directrices que los/las artistas deberían seguir. Si hoy en día se puede incorporar todo aquello que el relato modernista excluyó, si *cualquier cosa* puede ser considerada arte, si el valor está en la pluralidad, en la diversidad, en la multiplicidad de poéticas (si el canon es, en definitiva, “imposible”)... entonces lo que habría que indagar es cómo la *colonialidad estético-artística* pone en evidencia que —a fin de cuentas— *no vale todo lo mismo*, y menos en todos los lugares. Considero que esa ampliación del concepto de canon evita, paradójicamente, la problematización sobre la particularidad del canon en *una danza contemporánea* que en el artículo se tiene como referencia pero no se explicita.

Si el *canon* es un dispositivo de subjetivación artística y establece “mundos de muerte artística”, entonces subvertirlo —según el planteo de Vallejos— permitiría la construcción de nuevas formas de vida (33). Si bien no coincido con esta concepción (ya que puede llevar a una simplificación maniquea), las estrategias político-estéticas a las que se recurre para realizar esa subversión, y que deben darse en el terreno de la subjetividad, son interesantes: están dadas por el concepto de *barroco barroso* de Néstor Perlongher y el de *desidentificación* de José Esteban Muñoz. De ahí la metáfora de “embarrar el canon”, que implicaría una *desidentificación* del artista con el canon para poder, luego, no destruirlo, sino embarrarlo —es decir, sabotearlo por medio de la saturación de significantes (30-31). Si bien considero que faltaría ejemplificar en este punto esas estrategias de subversión con prácticas concretas (para que esta parte del artículo no quede en un nivel teórico-abstracto), el texto apunta a un momento propositivo que es preciso valorar incorporando conceptos provenientes —tal como explicita el autor— de lo que llama teoría *queer*. De este modo, puede verse cómo el concepto de canon, ya puesto en cuestión en su concepción tradicional y conservadora por los *cultural studies* británicos y los *dance studies*, en el campo de los estudios de danza en/desde América Latina impulsa otras preguntas y apela a otras teorías ligadas a la colonialidad en territorios concretos y a la producción de subjetividad en los sujetos-sujetados de la llamada “periferia” (periferia que, explicitémoslo, conforma algo así como más del 90% de los países del mundo).

En resumen, como se puede observar, cada uno de estos textos comparten una perspectiva situada y una crítica tanto al euro-usa-centrismo de los *dance studies* como de la producción historiográfica y teórica de la danza en Argentina y Brasil. Desde un *locus* de enunciación latinoamericano, enmarcado en conceptos y perspectivas que tienen como central el concepto *modernidad/colonialidad*, incorporan una serie de problemáticas y reflexiones específicas al campo de estudios de danza en sus respectivos países.

En esa línea, me interesa recordar la cuestión del colonialismo y de la raza que, según Mignolo, introdujo “el giro de Hall” en el interior de los *cultural studies* británicos y que se

establece como un nexo entre estos y la producción del grupo modernidad/colonialidad. Actualmente se puede decir que la teoría decolonial está fuertemente instalada en algunas universidades latinoamericanas, o siendo incorporada de a poco en muchos seminarios, cursos y programas de asignaturas de tantos otros espacios académicos de la región. Aunque en términos generales lo considero beneficioso, hay al menos dos riesgos que me interesaría plantear. Uno, el de mantener una concepción de la modernidad como si se tratara de un bloque homogéneo y sin fisuras, sede de todos los males. Hay, como menciona Grüner, una modernidad crítica que es preciso no olvidar. El otro riesgo está en línea con lo que había percibido Sarlo en relación con el reduccionismo culturalista de los estudios culturales: ¿existe el riesgo de un determinismo o “reduccionismo colonialista” en los estudios de danza en/desde América Latina? En ese sentido, me interesa al menos nombrar la propuesta de la Red Descentradxs,<sup>14</sup> que ha publicado dos dossieres en *Revista da Cena* en 2020 y 2021 con interesantes aportes de investigadores/as locales y de otros lugares del mundo que marcan coincidencias pero también diferencias y alejamientos respecto a las teorías poscoloniales y decoloniales. Así, profundizar en el concepto y práctica del *descentramiento*, les permite no alinearse con ninguna teoría en particular a la vez que esquivar el riesgo del determinismo.

En la comprensión de la teoría y la práctica como actividades indisociables, las/los autoras/es tratadas/os aquí —en torno a los estudios culturales y a los estudios de danza en/desde América Latina— realizaron distintas propuestas concretas con el fin de intervenir de manera situada en el ámbito académico y, fundamentalmente, más allá de él. De ahí el carácter vivo, político, productivo y apremiante de cada una de sus intervenciones.

## COMENTARIOS FINALES

En este trabajo se intentó realizar un primer acercamiento al cambio epistemológico de los estudios de danza en América Latina. Para eso, en un primer punto se trabajó sobre la emergencia de los *dance studies* y su relación con los *cultural studies*, especialmente teniendo en cuenta la puesta en crisis del modelo base/superestructura que propulsaron los *cultural studies* británicos. Se pudo observar las particularidades de las propuestas de las investigaciones en danza y los aportes que podían brindar al campo de las humanidades desde su especificidad, sin diluirse en el culturalismo de los *cultural studies* ni

<sup>14</sup> *Descentradxs* surgió luego de un encuentro realizado en el Centro Cultural Kirchner (Buenos Aires) en marzo de 2020, organizado por Juan Ignacio Vallejos, Isabelle Launay y Marie Glon y en el que participaron Monica Pinto y Lorena Hurtado (Chile), Rafael Guarato, Marianna Monteiro y Ana Teixeira (Brasil), Lourdes Fernandez y Javier Contreras (México), Patricia Aschieri y Paulina Antacli (Argentina) y Lucía Yañez (Uruguay). Actualmente nuclea a más de 30 investigadorxs.

transformarse en *cultural studies* aplicados a la danza. Así, los *dance studies* no sólo intentaron esquivar algunas de las críticas principales a los *cultural studies*, sino que además permitieron poner en cuestión los límites disciplinares de la historia de la danza para repensar tanto su objeto de estudio como distintos enfoques y metodologías para abordar nuevos temas y problemas, prestando atención a la dimensión política y material de la danza e iluminando no sólo aspectos estéticos e históricos, sino además culturales, sociales y políticos de la danza. Entendida como una práctica, como trabajo sobre y desde el cuerpo, los *dance studies* pudieron demostrar los modos en los que los cuerpos en movimiento se relacionaban con cuestiones culturales/territoriales específicas.

En el segundo punto se pudieron observar tanto algunas de las críticas principales a los *cultural studies* y a los estudios culturales en América Latina desde una perspectiva situada (como las críticas al textualismo, a la despolitización, al reduccionismo culturalista o a la transformación en moda académica), como así también propuestas para revalorizar las tradiciones intelectuales de la región, reflexionar sobre los modos de apropiación y producir nuevas categorías y teorías. La propuesta de la *inversión del gesto*, como la llamó Richard, puede ponerse en sintonía con el giro epistemológico identificado también en los estudios de danza en/desde América Latina.

En el último punto, se pudo profundizar en este cambio epistemológico al analizar un breve corpus de estudios de danza escritos y/o publicados en Buenos Aires<Argentina<América Latina desde un *locus* de enunciación latinoamericano. Si bien he trabajado solamente este recorte limitado en relación con la producción metacrítica sobre los estudios de danza en el campo de la danza en Buenos Aires, de todos modos considero que permitió dar cuenta no sólo de un panorama fugaz de ciertas discusiones y temáticas de los últimos años, sino también de distintos modos de llevarlas adelante. En esa línea, al asumir un *locus* de enunciación situado, local pero con proyección latinoamericana, estos textos evidenciaron el surgimiento de prácticas y teorías críticas que no pudieron prescindir de la discusión de la *colonialidad* y de sus manifestaciones concretas en los estudios de danza en Argentina y en los países de la región.

La creación de nuevas universidades y espacios de investigación en el país también está incentivando desde hace tiempo la producción teórica sobre danza desde otras localidades, aunque todavía queda pendiente trabajar en una decolonización interna o en el “descentramiento” de la ciudad de Buenos Aires (donde un par de universidades cobijan institutos y centros de investigación especializados en danza)<sup>15</sup> y en la relación

15 Por ejemplo, el Instituto de Investigación del Departamento de Artes del Movimiento (UNA), el Área de Danza y Artes del Movimiento del Instituto de Artes del Espectáculo (UBA), el Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (UBA), entre otros. Recientemente este último publicó *Danzas desobedientes. Estudios sobre prácticas de*

desigual entre la capital y el resto del país. Para ello es primordial seguir fomentando el pensamiento situado, territorial y crítico de los estudios de danza *en/desde* América Latina.

---

*las danzas en Buenos Aires (1940-2018)* (2022) que incluye interesantes artículos y una clara explicitación de su *locus* de enunciación.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bryson, Norman (1997). "Cultural Studies and Dance History". Desmond, Jane C. (Ed). *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham-London: Duke University Press, 55-77.
- Cadús, M. Eugenia. "Narrativas dominantes y violencia epistémica en la historiografía de las danzas argentinas: posibilidades de desobediencia", *Intersticios de la política y la cultura. Intervenciones Latinoamericanas*. 16 (2019): 143-166.
- Daly, Ann (2002 [1991]). "What Revolution?. The New Dance Scholarship in America", en *Critical Gestures. Writings on Dance and Culture*. USA: Wesleyan University Press, 168-172.
- Desmond, Jane C. "Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies", *Cultural Critique*. 26 (1993): 33-63.
- Grüner, Eduardo (1998). "El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Žižek". Jameson, Fredric; Žižek, Slavoj. *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós, 11-67.
- Guarato, Rafael. "Del abandono como práctica historiográfica para una historiografía del abandono", *IDyM*. 1 (2019): 3-21.
- Hall, Stuart (2010). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Colombia, Perú, Ecuador: Envión.
- Hall, Stuart (2017 [1983]). *Estudios culturales 1983: una historia teórica*. Buenos Aires: Paidós.
- Izaguirre Ruíz, Juan C. "La personalización en la historia de la danza en México: un límite en la construcción del conocimiento", V Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales, 16 al 18 de noviembre de 2016, Mendoza, Argentina.
- Koritz, Amy (2005 [1996]). "Re-Moving Boundaries: From Dance History to Cultural Studies". Morris, Gay (Ed.). *Moving Words: Re-writing Dance*. London-New York: Routledge, 78-91.
- Lozano, Felipe. "Problemas de historia de la danza en Colombia", *Tránsitos de la investigación en danza*. 2 (2011): 32-48.
- Martín-Barbero, Jesús (2010). "Notas para hacer memoria de la investigación cultural en Latinoamérica". Richard, Nelly (Ed.). *En torno a los Estudios Culturales. Localidades, trayectorias y disputas*. Buenos Aires: ARCIS-CLACSO, 133-141.
- Mignolo, Walter. "Cultural Studies Questionnaire", *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía*. 1 (1998): 111-119.
- Morris, Gay. "Dance Studies/Cultural Studies", *Dance Research Journal*. 1 (2009): 82-100.
- Quintero Rivera, Mareia (2010). "Mareia Quintero Rivera". Richard, Nelly (Ed.). *En torno a los Estudios Culturales. Localidades, trayectorias y disputas*. Buenos Aires: ARCIS-CLACSO, 39-55.
- Reynoso, Carlos (2000). *Apogeo y decadencia de los Estudios Culturales: una visión antropológica*.

- Richard, Nelly (Ed.) (2010). *En torno a los Estudios Culturales. Localidades, trayectorias y disputas*. Buenos Aires: ARCIS-CLACSO.
- Sarlo, Beatriz. "Cultural Studies Questionnaire", *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía*. 1 (1997a): 85-92.
- Sarlo, Beatriz. "Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa", *Revista de Crítica Cultural*. 15 (1997b): 32-38.
- Slack, Jennifer Daryl y Grossberg, Lawrence (2017 [1983]). "Introducción". Hall, Stuart (2017 [1983]). *Estudios culturales 1983: una historia teórica*. Buenos Aires: Paidós, 9-19.
- Tambutti, Susana. "Identidad cultural y danza en Argentina", *Concepto*. 2 (2007): 20-23.
- Tambutti, Susana. "Itinerarios teóricos de la danza", *Aisthesis*. 43 (2008): 11-26.
- Tambutti, Susana. "El proyecto universalista. La misma danza bajo todos los climas", ficha de cátedra del seminario "Reflexiones sobre la danza escénica en Argentina. Siglo XX" [inédita] (2011) Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Tambutti, Susana y Gigena, Ma. Martha (2018). "Memorias del presente, ficciones del pasado" [original en español, inédito], 1-20. Versión en portugués: "Memórias do presente, ficções do passado". Guarato, Rafael (org.). *Historiografia da dança: teorias e métodos*. São Paulo: Annablume, 157-179.
- Thompson, Edward P. (2012 [1963]). "Prefacio a la edición de 1980", *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Madrid: Capitán Swing.
- Vallejos, Juan Ignacio. "Embarrar el canon: por una coreopolítica de la abundancia", *Revista Arte da Cena*. 2 (2020): 7-37.
- Williams, Raymond (1997 [1989]). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.
- Williams, Raymond (2019 [1977]). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.