

Trabajo presentado al **III Simposio Internacional de CORPUS: cuerpos y folklores**.
Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, Lima, Perú, 21-23 de Octubre de 2010.
(en prensa)

El análisis socio-antropológico de las danzas.

Teorías, métodos y contextos geopolíticos en perspectiva comparativa

Silvia Citro

(Equipo de Antropología del cuerpo y la *performance* de la Universidad de Buenos Aires)

Resumen: En este trabajo propongo una breve genealogía de las principales perspectivas de estudio socio-antropológico sobre las danzas producidas a partir de la década del '70. En primer lugar, abarco principalmente los campos académicos norteamericanos y británicos y, posteriormente, focalizo en dos propuestas teórico-metodológicas elaboradas en Latinoamérica, a mediados de los '90. La primera pertenece a la mexicana Hilda Islas, se centra en lo que denomina "tecnologías corporales" y posee una fuerte influencia de los estudios foucaultianos. La segunda es de mi autoría y ha sido reformulado en los últimos años con los aportes del equipo de investigación que coordino en la Universidad de Buenos Aires, se basa en una perspectiva dialéctica sobre los "géneros performáticos" y abreva en la antropología del cuerpo y los estudios de la *performance*. A partir del estudio crítico y comparativo de estos enfoques, intento contribuir a una perspectiva más amplia y comprensiva de las danzas que abarque sus diferentes facetas y que, a su vez, pueda promover el análisis sobre cómo nuestras metodologías se ven atravesadas por las posiciones geopolíticas e históricas de los investigadores así como por sus experiencias corporales y dancísticas.

Palabras claves: ANTROPOLOGÍA, DANZA, TEORIA, METODOLOGÍA, CUERPO.

Summary: In this paper I propose a short genealogy of the main perspectives of socio-anthropological study of dances produced since the '70s. First, I encompass especially the American and British scholar fields, and after that, I focalize on two theoretical and methodological approaches elaborated in Latin American, in the mid '90s. The first one belongs to Hilda Islas, it is centered on the concept of "body technologies" and it has a strong influence of Foucauldian studies. The second one was created by me and reformulated with the contributions of the research group that I coordinate at the University of Buenos Aires. It is based on a dialectical perspective about the "*performatic* genres" and is linked to the anthropology of body and performance studies. Starting from a critical and comparative study of these approaches, I try to contribute to a more comprehensive perspective about dances that encompasses their different questions and, at the same time, can promotes the analysis about how our methodologies are permeated by the geopolitical and historic positions of the researches as well as their body and dance experiences.

Key words: ANTHROPOLOGY, DANCE, THEORY, METHODOLOGY, BODY.

La difusión del tango en Japón analizada por Marta Savigliano (1995), los capoeeristas del Central Park de New York estudiados por Bárbara Browning (1995), o las danzas folklóricas peruanas abordadas por Silvia Benza (2000, 2005) en Argentina, para citar sólo algunos ejemplos, nos muestran como en el contexto contemporáneo, las danzas folklóricas o populares

latinoamericanas con raíces amerindias, afroamericanas y/o criollas, son atravesadas por complejos procesos de desterritorialización, reterritorialización e hibridación cultural, así como de profesionalización y espectacularización. Consideramos que el ritmo acelerado de estos cambios y la amplitud geográfica que hoy alcanzan, nos interpelan a renovar nuestros enfoques teórico-metodológicos sobre las danzas, para poder dar cuenta así de la transformación de estos géneros así como de sus practicantes y contextos de ejecución.

Es con esta intención, que en este trabajo propongo efectuar una breve genealogía de las principales perspectivas de estudio antropológico sobre las danzas elaboradas a partir de la década del '70. En primer lugar, abarco principalmente el campo académico de los Estados Unidos y Gran Bretaña, para focalizar luego en dos propuestas teórico-metodológicas que emergen en Latinoamérica, a mediados de los '90: la de la mexicana Hilda Islas y la de mi autoría, que ha sido reformulado en los últimos años con los aportes del equipo de investigación en Antropología del Cuerpo y la Performance, que coordino en la Universidad de Buenos Aires¹. A partir del análisis crítico y comparativo de estos enfoques, intento contribuir a una perspectiva más amplia y comprensiva de estudio de las danzas que abarque sus diferentes facetas y que, al mismo tiempo, promueva la reflexión sobre los múltiples modos en que nuestros enfoques teórico-metodológicos se ven atravesados por la posición geopolítica e histórica de los investigadores, incluyendo nuestras experiencias corporales y dancísticas.

Antes de iniciar esta genealogía, deseo aclarar que he retomado especialmente tres trabajos que considero fundamentales, en tanto han ofrecido detalladas reseñas de los estudios existentes en cada época: *Panorama of dance ethnology*, publicado por Gertrude Prokosch Kurath en 1960 en la revista *Current Anthropology*, que para muchos constituyó un artículo fundacional de esta subdisciplina; *Dance in Anthropological perspective*, de Adrienne Kaeppler, publicado en 1978 en el *Annual Review of Anthropology* y, finalmente en la misma revista, en 1998, *The Politics and Poetics of Dance*, de Susan Reed. En estas autoras se evidencian ya tres coincidencias que se repetirán a lo largo de la historia de esta subdisciplina: se trata de antropólogas mujeres que escribieron en inglés, y que además de dedicarse a escribir sobre danzas, también las bailaron. Como veremos, este entrelazamiento entre teoría y praxis junto con el predominio de mujeres y de una producción anglófona, son una constante en el desarrollo de la antropología de la danza, cuestión que retomaremos al final del trabajo.

¹ Por falta de espacio, no abordaré aquí los estudios folklóricos sobre danzas europeas efectuados desde fines del siglo XIX, ni los trabajos antropológicos previos a la década del '70. Para una discusión crítica sobre los supuestos y disputados "orígenes" de la antropología de la danza como disciplina académica, remito a otro artículo de mi autoría (Citro 2011b). Asimismo, cabe agregar que en el contexto argentino, existen dos trabajos de tesis que incluyen reseñas de la constitución de la antropología de la danza, el de Pinski (2010) y el de Mora (2011), los cuales también han estimulado estas reflexiones.

1. Los años '70: De la lingüística y las estructuras a los procesos y las identidades sociales

Durante la década del 70, surgen una serie de trabajos de antropólogas que inspiraron sus análisis de la danza en teorías lingüísticas, entre las que cabe destacar a las norteamericanas Adrienne Kaeppler y Judith Lynne Hanna, y a la inglesa Drid Williams. Para Farnell (2001: 2), estos estudios también implicaron el cambio de una perspectiva que hasta ese entonces había sido fundamentalmente “observacional y empírica”, centrándose en lo “visible” de las danzas, a una que también atiende a lo “invisible” -rasgos de organización social, valores culturales, intenciones y creencias-, como aquello “que determina el significado de lo visible”.

Es importante señalar que casi una década antes de que aparecieran estos trabajos, en 1961, los húngaros György Martin y Pesovár, a partir del estudio de sus propias danzas nacionales de las cuales eran además practicantes, crearon uno de los primeros modelos de análisis estructural de la danza. Estos autores proponían distinguir los "elementos kinéticos" que conforman las "partes", cómo éstas se combinan en "motivos" (que son concientes para los bailarines), los cuales a su vez constituyen "unidades menores y mayores". Este enfoque no se limitó al análisis morfológico, sino que abarcó también el estructural, en tanto proponían interrelacionar estos niveles para develar las reglas que rigen su combinación, y así, poder abordar cuestiones referidas a los procesos creativos y las variaciones estilísticas, temáticas fundamentales para estas danzas que involucran distintos grados de improvisación (Royce 1978: 66-67). Esta perspectiva fue continuada y ampliada por otros analistas de danzas folklóricas de Europa Central y del Este, como la rumana Giurchescu y el húngaro Felföldi, que también trabajaron sobre sus propias danzas nacionales. Estos autores desarrollaron una perspectiva que, sin desatender a los aspectos socio-culturales, se centra en el lugar del bailarín y su individualidad así como en la diacronía, pues la danza es entendida esencialmente como "resultado de la actividad del bailarín" en un momento particular de su vida, teniendo en cuenta su personalidad, creatividad, habilidades y trayectoria profesional (Felföldi 2005: 26, 28).

Para Kaeppler (1991), lo que denomina “enfoque musicológico/folklorista europeo”, ha tendido a centrarse en la “danza como producto”, atendiendo a los problemas de clasificación y definición de estilos locales y regionales, estratos históricos e influencias interculturales, de modo similar a los musicólogos folkloristas; mientras que su enfoque y el de otras antropólogas norteamericanas enraizadas en la tradición boasiana, implican aproximaciones contextuales que, si bien a veces tienden a ser menos detalladas en cuanto al contenido del movimiento, han profundizado en lo que la danza puede decirnos de la sociedad.

Veamos la propuesta de Kaepler, formada en la Universidad de Hawai y con una extensa experiencia de campo tanto allí como en Tonga y otras islas del Pacífico. Además de la influencia de la tradición de Boas, que daba centralidad al trabajo de campo y a las visiones nativas, Kaepler se inspiró en la lingüística de Pike y la etnociencia, que con su énfasis en la perspectiva *emic* (de los propios actores) y los métodos de análisis componencial y contrastativo, predominaba en gran parte de la antropología norteamericana de esa época. Para esta autora, en la corta historia de la etnología de la danza -que en Norteamérica se había iniciado con Kurath (1960) y fue continuado con Kealiinohomoku (1967), entre otras autoras-, el interés principal se había colocado en la descripción y la comparación, pero no se habían llegado a elaborar análisis antropológicamente relevantes con esos datos. A partir del enfoque etnocientífico plantea que se deben conocer los movimientos que son significantes dentro de cada cultura y cómo éstos pueden ser combinados, siempre desde el punto de vista de los bailarines. Para ello, propone identificar: los “kinemas” o unidades más pequeñas de movimiento, su combinación en “morfokinemas”, portadores de significación dentro de cada sistema dancístico, el modo en que éstos últimos forman “motivos o frases”, las cuales ordenadas cronológicamente, constituyen la “estructura” de cada danza (Kaepler 1972)². A partir de este análisis, la autora plantea que es necesario examinar la danza como parte integral de la estructura social e incluso como una manifestación de lo que denomina su estructura profunda, pues como aclara en un trabajo posterior (Kaepler 2001), estos contenidos estructurados de las danzas expresarían significados y valores culturales, suelen ser objeto de elaborados sistemas estéticos y también son una manifestación visual de las relaciones sociales. Uno de los principales aportes del método estructural de Kaepler, fue el de destacar la importancia de reconstruir las “teorías nativas” a partir de las cuales cada grupo socio-cultural construye sus “sistemas de movimiento”, evitando el traslado de teorías occidentales propias del etnógrafo para comprender estas otras danzas.

En el caso de la inglesa Dridd Williams, se formó en antropología social en Oxford, y gracias al incentivo de Evans-Pritchard decide abocarse al estudio de las danzas. Previamente, Dridd había estudiado y sido *performer* de diferentes danzas, incluidas las de África Occidental que estudió en New York entre 1956-1961 (Williams 2004: 234-235). En su caso, las influencias lingüísticas refieren principalmente a Sussure y la antropología semántica de Cric y Ardener, así

² Kaepler define al enfoque etnocientífico como “aquel que busca elaborar descripciones que puedan ser comparables a una gramática que permita al investigador aprender a hablar un idioma”; y sostiene “el lingüista primero registra, en una notación fonética, todos los sonidos que él escucha; un etnólogo de la danza debe tomar, en una notación kinética, todos los movimientos vistos. El primero luego sujeta su notación fonética a un análisis *emic* para obtener un inventario de los sonidos significantes de un lenguaje; el segundo puede seguir el mismo camino, en este caso para registrar los movimientos significantes y sus posibles variaciones” (Kaepler 1972: 173). Se trata entonces de una “significación” en tanto movimiento dentro de un sistema, pero no necesariamente como significado lexical.

como a la gramática transformacional de Chomsky. Además, Williams retoma algunas de las críticas al dualismo cartesiano sostenidas por el "neo-realismo" de Harré, entendiendo a los movimientos como "actos significativos" que provienen de agentes con la capacidad de expresarse tanto en modos discursivos como cinéticos (en Farnell 1999:342). A partir de su tesis doctoral de 1975, Williams elabora un marco teórico-metodológico que denomina "semasiología", con el cual intentó dar respuesta a las clásicas tensiones entre "universalismo" y "particularismo". Propone entonces una serie de leyes y principios o reglas universales que, en un nivel estructural, serían comunes a todos los sistemas de movimiento, pues refieren, por ejemplo, al rango de movimientos que pueden hacer los seres humanos -según las posibilidades anatómicas y los constreñimientos estructurales del organismo-, o al espacio de acción en el que el movimiento del agente toma lugar -el cual se definiría por la "estructura de dualismos interactuantes, esto es, arriba-abajo, derecha-izquierda, delante-atrás y adentro-afuera" (Williams 2001:49)-. Para Williams, de este modo, sería posible emprender una comparación intercultural de diferentes sistemas de movimiento, a partir de aquello "universales estructurales" que, en cada sistema, suelen tener "particularidades semánticas" (op.cit. 69). Un ejemplo que analiza es como un movimiento con orientación similar en el espacio, como es el de "reverencia", tiene significaciones diferentes en distintos sistemas de movimiento: una misa católica, el tai chi y el ballet clásico, pues en sus respectivos contextos culturales, el espacio, el cuerpo y el movimiento son conceptualizados de maneras disímiles. Cabe agregar que Williams efectuó una importante tarea docente, dirigiendo un programa sobre Antropología del Movimiento Humano, primero en la Universidad de New York entre 1979 y 1984, y luego en la de Sydney, Australia, entre 1986 y 1990; y desde 1980 dirige el *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*.

Otra de las autoras que en la década del '70 se inspiró en la lingüística, y específicamente en modelos comunicacionales, fue Hanna (1977), de la Universidad de Columbia, especializada en danzas africanas. Esta autora propone entender la danza como un tipo de comunicación no verbal, señalando que existen al menos seis modos de significación que pueden ser aplicados a la danza desde el punto de vista *etic*: como "representación concreta" del aspecto externo de una cosa, evento o condición, como "ícono" que representa sus propiedades o características formales, como "estilización" arbitraria de gestos o movimientos, como "metonimia", "metáfora" o como "actualización" de un status o rol (Hanna 1977: 224). Asimismo, en un enfoque cercano al funcionalismo de Parsons, propone analizar los modos en que las danzas se vinculan con la vida social, por ejemplo, afectando patrones culturales y contribuyendo a resolver tensiones, a lograr ciertos objetivos, así como a la adaptación e integración. En trabajos posteriores (Hanna 1983),

focalizó sus análisis en el rol de la recepción y en la conexión entre *performer* y audiencia, un aspecto poco destacado en los modelos anteriores.

Para concluir, quisiera comentar brevemente los trabajos de Anya Peterson Royce, otra antropóloga norteamericana formada en la Universidad de California (Berkeley), que hasta hoy desarrolla su actividad en la Universidad de Indiana. Si bien Royce también se interesó por los aspectos simbólicos, introducirá una perspectiva novedosa en los estudios sobre danzas, pues destaca sus aspectos sociales y políticos, como un poderoso símbolo identitario. Así, a partir de su extensa experiencia etnográfica con los indígenas zapotecas de México, analizó los modos en que sus danzas operaban como indicadores de clases e identidades sociales. En 1977, Royce publicó el libro *The Anthropology of Dance*, en el que se analizan las diferentes perspectivas vigentes en ese campo, incluyendo los abordajes estructurales y semióticos que acabamos de reseñar, y también, los que denomina "investigaciones orientadas a problemas" basadas en el "análisis situacional" y el "drama social" (Royce 1977: 27-28). Se trata de métodos que focalizan en los procesos y en aquellos eventos que intensifican las conductas cotidianas, en el contexto de sociedades complejas caracterizadas por la inestabilidad y la falta de homogeneidad; y es justamente en esta última línea que se inspiraron sus propios trabajos sobre danzas. Como veremos, es esta última perspectiva la que se desarrollará con más fuerza en la década siguiente.

2. Desde los años '80: movimiento, cuerpo y política en las danzas.

En la reseña que emprende Reed (1998: 505), se destaca cómo a partir de los años '80, los estudios antropológicos sobre danzas comenzaron a focalizar en sus aspectos políticos y también, prestaron una mayor atención a las relaciones entre movimiento, cuerpo y cultura. Esto último se vincula con un cambio de paradigma en diferentes campos de estudios de la cultura expresiva, que llevaron a enfatizar en el sonido más que en la música, en la *performance* que en el teatro, y en el movimiento más que en la danza, intentando superar así las connotaciones etnocéntricas y universalizantes que estas últimas categorías a veces involucran, en tanto refieren a las escisiones características de las artes occidentales (especialmente en el período entre el Renacimiento y la Modernidad). Comentaremos brevemente los trabajos de Brenda Farnell (1995) y John Lowell Lewis (1992) que se enmarcan en esta última línea centrada en el movimiento. Estos autores señalan cómo el legado cartesiano del dualismo cuerpo-mente ha permeado incluso las teorías antropológicas del *embodiment* o corporización, basadas en la fenomenología de Merleau-Ponty, dificultando así el análisis del movimiento, y por eso proponen perspectivas alternativas. En el caso de la inglesa Farnell, continúa la propuesta de la "semasiología" de su compatriota Williams, así como su fundamentación en el "nuevo realismo" de Harre. Farnell se ha formado en el Laban

Dance Center de Londres, luego en la Universidad de Nueva York donde Dridd enseñó y también en antropología sociocultural y lingüística en la Universidad de Indiana. Esta formación unida a sus estudios de campo sobre el *Plains Sign Language*, lenguaje de señas de la región de las planicies de Norteamérica, parecen haber incidido en su énfasis en las conexiones entre acción y discurso, entre lenguajes corporales y hablados, de hecho este es el tópico central de su compilación *Human Action Signs in Cultural Context: The Visible and the Invisible in Movement and Dance*, en la que participaron Adam Kendon, Adrienne Kaepler y Drid Williams, entre otros autores. Desde 1985, Farnell es co-editora junto a Williams del *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*, y ha desarrollado proyectos en colaboración con coreógrafos sobre las relaciones entre movimiento y discurso.

En el caso de Lowell Lewis, de la Universidad de Sydney, a partir de su análisis de la Capoeira brasileña, género del que también es practicante *amateur*, muestra cómo la perspectiva de Peirce sobre los aspectos icónicos e indexicales de los signos puede ser fructífera para el estudio sistemas extralingüísticos como la música y la danza -cuestión que también ya habían destacado Feld y Fox (1994)-. A partir de este enfoque, analiza cómo se vinculan semióticamente los movimientos de la Capoeira, e incluso de otras prácticas afro-brasileñas, con los de la vida cotidiana, como parte de un mismo "estilo cultural", aunque con significaciones y funciones diferentes (Lowell Lewis 1992: 132).

Dentro de esta perspectiva que focaliza en las relaciones estilísticas entre los movimientos de una determinada *performance* y aquellos de la vida cotidiana u otras expresiones estéticas del mismo grupo, Reed menciona los trabajos de otras tres autoras norteamericanas. Cynthia Novak (1990), antropóloga profesora de danza en el Weyslan Collage y bailarina-coreógrafa en el Richard Bull Dance Theater, estudió el desarrollo del *contact-improvisación* en Estados Unidos, vinculándolo con un análisis más amplio de los cambios históricos en las concepciones y usos del cuerpo, desde el ballet clásico a la danza moderna de posguerra. Sally Ness (1992), de la Universidad de California (Riverside), trabajó sobre el *sinulog* de Filipinas, vinculando los patrones de movimiento, el uso del cuerpo y los objetos, y la construcción del espacio en esta danza, con los movimientos cotidianos, asimismo, analizó las actitudes y valores culturales que son corporizados a través de ambos tipos de movimiento. Finalmente, Bárbara Browning (1995), de la Universidad de New York, estudia las relaciones entre diferentes géneros afro-brasileños (*samba*, *candomblé* y *capoeira*), de los cuales además es practicante, y plantea que, a través de estos cuerpos danzantes, se articularía un particular tipo de resistencia política, que no podría ser expresada en palabras.

Finalmente, es pertinente mencionar que los trabajos más recientes de Kaepler (2003), también profundizan en los vínculos entre danza, música y poesía, mostrando cómo determinados principios estéticos claves, entendidos como modos de pensamiento evaluativos, se expresan en sus formas verbales, visuales y musicales, y atraviesan las diversas formas culturales.

En cuanto a los estudios que destacan los aspectos políticos involucrados en las danzas, han focalizado en el análisis de su rol en los procesos coloniales, en la construcción de los estados nacionales y en la reemergencia de los grupos étnicos en diferentes continentes. Tal es el caso de los estudios de Comaroff (1992) sobre el movimiento Zionist de Africa, los de Mendoza (1999) para las danzas peruanas, los de Amparo Sevilla sobre las danzas en México (citada en Islas 1995), o mi propio análisis sobre las danzas de los aborígenes tobas del Chaco argentino (Citro 2003, 2009). Otros trabajos se centran en las transformaciones estratégicas por las que atraviesan los estilos de baile y sus contextos de práctica en el marco de los procesos de globalización, migraciones y diásporas, como en el análisis de Savigliano (1995) sobre la práctica del tango en Argentina, Paris, Tokio y Londres, o los de Benza (2000, 2005) sobre las danzas peruanas en Argentina.³

Como puede apreciarse, hasta los años '90, buena parte de los estudios socio-antropológicos sobre las danzas que intentaron superara la descripción morfológica, histórica y/o contextual, se efectuaron principalmente en Estados Unidos y Europa. No obstante, es también en esa época que se elaboran en Latinoamérica al menos dos propuestas teórico-metodológicas que coinciden en destacar aquellas cuestiones que señalaba Reed: los aspectos políticos de las danzas y los vínculos entre movimiento cotidiano y dancístico, entre cuerpo y cultura. Nos referimos, por un lado, al modelo de la mexicana Hilda Islas (1995), y por otro, al de mi autoría, que fue inicialmente concebido como parte de mi tesis de grado (Citro 1997), reformulado posteriormente en el doctorado (Citro 2003, 2009) y, en los últimos años, reelaborado con los aportes del equipo de investigación de Antropología del Cuerpo y la Performance de la Universidad de Buenos Aires⁴. El enfoque de Islas se centra en lo que denomina "tecnologías corporales" y posee una fuerte impronta foucaultiana. La autora propone tres instancias analíticas: la primera, intenta responder a la pregunta sobre "cómo se mueven" las personas en la danza; la segunda, a la cuestión de "por qué se mueven así", constituyendo una "genealogía del movimiento" que, a su vez, se subdivide en aspectos "externos", referidos a los "grados de determinación externa del

³ En su reseña, Reed menciona también algunos trabajos que han profundizado en las cuestiones de género involucradas en la producción y recepción de las danzas, como el de Miller sobre las danzas femeninas en el carnaval de Trinidad, o los referidos a las contradicciones y ambigüedades de las danzas femeninas en el mundo islámico, como los de al Faruqi, Deaver, Buonaventura (citados en Reed, 1998: 518-519)

⁴ Para las actividades de este equipo que empezó a conformarse en el año 2004, puede verse: www.antropologiadelcuerpo.com, así como las compilaciones de trabajos de sus integrantes (Citro 2011a y b).

movimiento", e "internos", que corresponde a "la relación entre los individuos y su cuerpo suscitada por tal forma de moverse" (Islas 1995: 232-233).

En el caso de mi propuesta, se basa en una perspectiva dialéctica sobre los "géneros performáticos" que abrega en la antropología del cuerpo, los estudios de la *performance* y la filosofía de Ricoeur. Este enfoque también se organiza en tres instancias, aunque en este caso pensadas como dos movimientos analíticos contrastativos y una síntesis dialéctica. Estos movimientos analíticos se basan en la tensión entre *alejamiento-acercamiento* (entendida como una característica clave de la *observación participante* en tanto metodología etnográfica), así como en una particular reapropiación de la dialéctica de Ricoeur (1982, 1999), que plantea la confrontación entre las "hermenéuticas de la escucha" y las de la "sospecha". Así, en primer lugar, a partir de un *acercamiento-participación* vinculado a la "fenomenología cultural", se propone describir los *géneros performáticos* según el estilo, estructuración y sensaciones, emociones y significantes asociados. Luego, a partir de un movimiento de *distanciamiento-observación*, ligado a las "hermenéuticas de la sospecha" (que Ricoeur sitúa en Nietzsche, Freud y Marx y que, en mi caso, extiende hasta las perspectivas postestructuralistas de autores como Foucault, Butler y Laclau), se propone un *análisis genealógico* de los géneros que explique sus antecedentes. Finalmente, en un *movimiento de síntesis*, se propone un *nuevo acercamiento*, para intentar develar cómo la práctica reiterada de un género, *ya genealógicamente situado*, interviene en la vida social actual de los *performers*, incidiendo en sus posiciones identitarias, estrategias sociales e ideologías.

Es preciso advertir que por ciertos funcionamientos de los campos académicos y los mercados editoriales (que, por ejemplo, tienden a priorizar las producciones extranjeras anglófonas o francesas, en detrimento de las locales o regionales) y por los modos de circulación de la información a mediados de los '90 (en los que, por ejemplo, Internet no era aún tan accesible en Latinoamérica), los trabajos de Islas y los propios, no se conocían entre sí, y tampoco habíamos podido acceder a los estudios que por la misma época efectuaban nuestras pares norteamericanas, y que se hallaban en una línea similar a nuestras reflexiones. Es este un primer indicio de la manera en que nuestros posicionamientos geopolíticos en academias centrales o periféricas, atraviesa nuestras producciones, cuestión que retomaremos hacia el final del artículo. Finalizada entonces esta reseña por algunas de las propuestas teóricas norteamericanas, inglesas y latinoamericanas, daremos paso al análisis crítico y comparativo.

3. Metodologías en perspectiva comparativa

Una cuestión que se advierte al repasar los estudios hasta aquí citados, es que en estas diferentes propuestas teóricas es posible distinguir al menos tres grandes tipos de estrategias metodológicas para el análisis de las danzas. Por un lado, las referidas a la descripción de las danzas, las formas y los sentidos que éstas adquieren y el contexto situacional, evento o *performance* en el que se desarrollan. Por otro, las que se vinculan con la historia, las genealogías del movimiento o las vinculaciones con las prácticas cotidianas u otros estilos culturales. Finalmente, las que focalizan en las funciones, finalidades o consecuencias que estas prácticas poseen ya sea en la subjetividad, en las posiciones identitarias de sus *performers* y/o en las relaciones y contexto social más amplio.

En los próximos apartados, analizaré entonces comparativamente los aportes de cada corriente para cada uno de estos niveles de análisis, y también, intentaré brindar algunos indicios de cómo estas orientaciones teórico-metodológicas suelen vincularse con el tipo de danza estudiado por cada autor, con sus propias experiencias dancísticas, así como con el contexto geopolítico en el que desarrolló su labor.

3.1. Describir la danza: cómo nos movemos y cómo sentimos y significamos el movimiento

Los diferentes modelos de estudio de las danzas, coinciden en presentar un primer nivel de análisis de descripción de las formas que estas poseen. A pesar de la diversidad de perspectivas teóricas, existen una serie de variables de descripción formal del movimiento en las que suelen coincidir. En este punto, ha sido fundamental el trabajo de Rudolf von Laban, que fue retomado ya por las primeras antropólogas de la danza, como Kurath (1960) y Kealiinohomoku (1967). Laban sostenía que para describir un movimiento hacía falta contestar tres preguntas básicas: qué partes del cuerpo se utilizan, en qué direcciones espaciales y a qué velocidad, y qué grado de energía consumen (1958: 46). Así, en su conceptualización, tiempo, espacio, peso y flujo serán los "factores de motilidad" (op.cit. 295), o elementos que definen los "esfuerzos", y de cuyas combinaciones resultan las distintas "acciones" (op.cit. 268-269).

En la propuesta de Islas (1995), este primer nivel corresponde a lo que denomina "cómo se mueven", que abarca las partes del cuerpo, formas y cualidades, los usos del tiempo y el espacio, y en mi modelo, corresponde a la "descripción del estilo" de un género, aunque además de las variables habituales de análisis del movimiento, también me pareció fundamental incorporar las posturas e imagen corporal, así como los vínculos con la música, los contenidos discursivos, recursos visuales y escenográficos, influenciada por la perspectiva de la *performance* que busca destacar la interrelación ente los distintos lenguajes expresivos.

En relación con la estructuración de las danzas, los modelos influenciados por la lingüística fueron los que más contribuyeron a precisar este tipo de análisis, llegando a producir verdaderas gramáticas del movimiento, que suelen insumir una gran cantidad de tiempo para efectuar las tareas de notación y descripción. Como ha señalado Royce (1978: 72-76), este tipo de estudios permite documentar y analizar en detalle los cambios producidos en una danza, ya sea por sus transformaciones históricas, por variaciones regionales o individuales, o por los cambios efectuados para su puesta en escena en diferentes contextos; asimismo, han permitido explorar las categorías y teorías nativas, por ejemplo, cómo se segmenta el movimiento y cuáles son las reglas (no siempre explícitas) para combinarlos. Por mi parte, agregaría que esta perspectiva también ha sido un valioso instrumento para la documentación de las danzas étnicas o folklóricas que estaban siendo aceleradamente transformadas o dejándose de practicar, y también ha servido para su posterior transmisión en ámbitos educativos o para su difusión en espectáculos. Asimismo, por el alto grado de formalización y generalidad que implican ciertos modelos, como por ejemplo el de Williams, han permitido efectuar comparaciones interculturales entre algunos tipos de movimientos. No obstante estas aplicaciones específicas, encontramos que en otros casos, no siempre resulta imprescindible producir descripciones estructurales tan detalladas de los movimientos, pues como señala Royce (1978:72), nos hallamos ante la situación de una descripción que "provee más información de la que es necesaria para un problema en particular". En este sentido, coincidimos con la autora en que la descripción estructural no debería convertirse en un fin en sí mismo, sino en una base sobre la cual construir el análisis. Cabe recordar aquí que el uso generalizado de las filmaciones como método de documentación, incidió en que para determinadas danzas y problemáticas, no resulte hoy estrictamente necesario recurrir a notaciones como las de Laban o a complejas descripciones estructurales.

En este primer nivel de análisis centrado en la descripción, mi propuesta también incluye las percepciones sensoriales, las emociones y los significantes que los *performers* y su audiencia asocian a cada género (Citro 1997, 2009). Cabe agregar que Novak (1990) fue una de las primeras autoras que destacó la importancia de estudiar cómo cada forma de danza y los modos de transmitirla promoverían determinadas sensaciones, afectando sutilmente los modos de percepción. En mi caso, he intentado destacar que la definición de las formas que adquiere el movimiento y la manera en que se estructura una danza, debe complementarse con la descripción de la experiencia sensible y significativa que promueve, pues toda experiencia humana implica un *continuum* entre movimiento-sensorialidad-sentimientos-significación que si bien es posible escindir analíticamente, no sería aislable experiencialmente. Reflexionado sobre las bases experienciales de mi perspectiva teórica, pienso que mi formación como *performer* en técnicas

corporales que trabajaban desde la improvisación a partir de sensaciones e imágenes fuertemente emotivas (como la expresión corporal, la danza-teatro, el Butoh), así como mi trabajo antropológico sobre *performances* rituales que se caracterizaban por intensificar las sensaciones y emociones, incidió en que haya elegido focalizar en estos aspectos. Fue a partir de estos intereses temáticos, que además de mi formación antropológica, consideré necesario indagar en la filosofía y el psicoanálisis, y fui fuertemente influenciada por la fenomenología de Merleau-Ponty (1993) y su reapropiación antropológica en autores como Csordas (1993) -con sus conceptos de *corporización* y *modos somáticos de atención*- y más recientemente por las ideas de Damasio (2008) que, desde el campo de las neurociencias, ligan cuerpo, emoción y cognición.

En relación con la cuestión de la significación de los movimientos, los mencionados trabajos de Hanna (1977) y, especialmente, los posteriores de Feld (1994), Lowel Lewis (1992) y Turino (1999) que retoman el marco de la semiótica de Peirce, han sido fundamentales para profundizar esta perspectiva, pues problematizan los modos, generalmente indexicales o icónicos pero a veces también simbólicos, en que los movimientos pueden significar determinados sentidos para los *performers* y sus audiencias. En una línea similar, en un trabajo anterior (Citro 1997) discutí la operatividad de la distinción entre "informar" y "comunicar" (Allwood 1995), en el campo de lo corporal, diferenciando si se trata de movimientos que poseen o no una significación intencional para un otro, los grados de codificación que presentan, y la referencialidad o indexicalidad metapragmática (Silverstein 1976) que implican. Más recientemente, con otra colega, también aplicamos el marco de Peirce para un análisis musicológico y coreográfico de los cantos-danzas tobas (Citro y Cerletti 2009).

Para finalizar, en lo que refiere a las técnicas de investigación que permitirían describir una danza y sus correlaciones con el movimiento cotidiano, cabe agregar que, además de las habituales entrevistas antropológicas, métodos de notación y filmación, están los modos de lo que hoy suele denominarse "participación observante" (Wacquant 2002), y muchos años antes "antropología personal" (Pocok, citado por Blacking 1977:7), que implica que el antropólogo utilice su propio cuerpo como herramienta de investigación, en este caso, por ejemplo, intentando aprender la danza que estudia. En relación con la participación del investigador, ya el modelo de Kaepler (1972) sugería como técnica que el etnógrafo ejecute las danzas⁵.

3.2. Explicar las danzas I: Cómoy por qué hemos llegado a movemos así...

⁵ Aunque esta autora aclaraba que no era necesario aprender a realizar correctamente cada danza, con todas las variaciones y géneros, pues eso llevaría mucho tiempo, sino que alcanza con ir recibiendo correcciones acerca de lo que esta "mal", lo "diferente", lo inaceptable (Kaepler 1972: 174).

Los primeros intentos para explicar por qué las danzas implican la selección de determinadas formas de movimiento y la exclusión de otras, consistieron en rastrear sus antecedentes históricos así como sus posibles relaciones con danzas similares, de la misma región o de otras más alejadas. Así, los primeros modelos provenientes del folklore y la antropología se interesaron por trazar las líneas de difusión histórica y geográfica. Tal es el caso de Kurath (1960), que luego de los análisis más descriptivos, proponía un último nivel de análisis que consistía en efectuar comparaciones entre danzas de diversos pueblos o del mismo en diferentes momentos, para abordar problemas de “difusión”, “transculturación”, “cambio” y “continuidad”⁶. El problema de estos primeros enfoques es que muchas veces se hacía difícil trazar estas relaciones de manera fehaciente con los datos existentes, y además, se tendía a supeditar esos datos a esquemas evolutivos o difusionistas previos de carácter más general, que fueron cada vez más cuestionados por la antropología sociocultural.

Además del interés inicial por la evolución de los géneros y los contextos en que se difunden, algunos trabajos comenzaron a indagar en los posibles vínculos entre los movimientos de las danzas y los usos cotidianos del cuerpo dentro de una cultura, buscando también similitudes y diferencias. Es esta una preocupación que ya se encontraba presente en los primeros antropólogos norteamericanos interesados por la danza, como Franz Boas, Gregory Bateson y Margaret Mead, y según ha destacado Pinsky (2010), en este punto la antropología de la danza y el uso de la cámara como herramienta de registro antropológico, se encuentran fuertemente emparentados. Así, por ejemplo, Bateson y Holt (1942) elaboraron hipótesis sobre las correlaciones entre la danza, el movimiento en las actividades rutinarias, y el temperamento de un grupo cultural, planteando que la danza representa la intensificación del comportamiento cotidiano. Tiempo después, los análisis de Lomax también trataron de hallar correlaciones entre manifestaciones expresivas y estructuras socioculturales, aunque en una perspectiva comparativa de escala mucho mayor, lo cual se aprecia tanto en su método de análisis para los cantos, denominado "cantométrica" (1962), como en la "coreométrica" (1968) para la danza. El modelo de Lomax fue tempranamente criticado por Kaepler (1978) y Kealiinohomoku (1979), pues las correlaciones se establecían de manera mecánica, en función de unas pocas variables analíticas y con el objeto de construir secuencias evolutivas cuya base empírica, además, fue muy cuestionada.

Como vimos, en los trabajos más recientes como los de Feld, Novak o Lowel Lewis, estos vínculos entre movimiento corporal dancístico y cotidiano, se plantean recurriendo al concepto de "estilo", y específicamente, a los aspectos indexicales e icónicos del movimiento. En varios

⁶ Hasta hace poco tiempo, esta perspectiva histórico-geográfica siguió dominando en muchos estudios folklóricos y también en la historiografía del ballet clásico y la danza contemporánea de Argentina.

trabajos latinoamericanos, en cambio, encontramos que estas relaciones se han planteado más desde una paradigma sociológico que comunicacional; así, recurren a conceptos como el de *habitus* de Bourdieu (1980) -en Citro (1997, 2003, 2009), Benza (2000), Mora (2011)-, o a los foucaultianos de "genealogía", "técnicas de sí" o "tecnologías corporales" – en Islas (1995), Citro (2003, 2009), Citro, Aschieri, Mennelli y equipo (2009). Cabe aclarar que Islas sitúa dentro de su primer nivel de análisis, el "cómo se mueven", la tarea de "localizar los usos diferenciales cotidianos y extracotidianos dancísticos" (sus niveles de unidad y diferencia); mientras que su propuesta genealógica de análisis del movimiento diferencia entre el afuera y el adentro. Tomaremos en este apartado los primeros, los aspectos externos del movimiento. Éstos corresponden a la descripción del "tejido organizativo que moviliza el entrenamiento y/o sus productos" y sus "modos de distribución y consumo", es decir: "los grados de determinación externa del movimiento", "el juego de poder con el exterior social" (op.cit. 232-233). Islas, investigadora de CENIDI-Danza de México (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza), se formó en filosofía, psicomotricidad y psicología social, lo cual, como veremos, probablemente la halla impulsado a focalizar en los "aspectos internos del movimiento", pero también es docente, bailarina y coreógrafa en el ámbito de la danza contemporánea, lo cual seguramente incidió en la importancia que otorga al análisis de las posibles diferenciaciones entre entrenamiento y producto, así como a las formas en que éstos se implementan socialmente, es decir, cuáles son las tácticas distributivas, organizativas y los procesos de consumo de los entrenamientos y productos dancísticos, quienes los efectúan y a quiénes están dirigidos (op.cit. 234-236). De hecho, otro de los modelos analíticos que por la misma época analiza estos aspectos, es el de Novack, que también proviene del ámbito de la danza contemporánea, tanto como *performer* e investigadora. Esta autora propone analizar: el arte (estructuras coreográficas, estilos de movimiento, técnicas de danza), las instituciones (locales, nacionales, globales) en las cuales es practicada y ejecutada, y aquellos que participan en la danza como *performers*: productores, espectadores y comentaristas (1990: 181). En una línea similar, los trabajos de Bourdieu (2003) sobre el campo artístico, han sido utilizados en muchos estudios de la danza para comprender el funcionamiento institucional y estas dimensiones organizativas y distributivas, tal es el caso Turner, Wainwright y Williams (2006), y en Argentina, los ya mencionados de Benza, Mora y también Greco (2008).

Así como el modelo de Islas se organiza en torno a la metáfora espacial del afuera y el adentro, el mío se organiza en torno a la metáfora procesual, focalizando en los antecedentes y en las consecuencias o efectos de la práctica de una danza. Considero que este interés por los aspectos procesuales y las consecuencias sociales de las danzas, se basa, por un lado, en que hasta

ese momento, mis investigaciones de campo referían a prácticas dancísticas ritualizadas, que no se hallaban profesionalizadas y que poseían una escasa o nula diferenciación entre el entrenamiento y el producto, como son las danzas indígenas del Chaco argentino y las manifestaciones corporales de los jóvenes, denominadas *pogo*, en recitales de rock. Asimismo, esto me llevó a una formación teórica más fuertemente influenciada por los estudios sobre el ritual y la *performance*. Por tanto, en mi propuesta teórico-metodológica, parto de considerar que todo género *performático*, a lo largo de su historia y de su difusión en distintos contextos sociales, se ha ido transformando en mayor o menor medida, no sólo en los rasgos estilísticos sino también en las significaciones, sentimientos y valores con que se los inviste, y que inciden en su legitimación (o deslegitimación) social, y en este proceso de transformación, son fundamentales las conexiones que sus *performers* van estableciendo con otros géneros y prácticas culturales. Así, retomando la perspectiva de la intertextualidad y el dialogismo de Bajtin y Voloshinov, me interesó destacar cómo todo género se construye con relación a otros, recurriendo a diversos grados de maximización o minimización de estos vínculos y, a partir de los conceptos de textualidad y entextualización de Hanks, enfatice en la capacidad de los géneros o de algunos de sus rasgos, para des-contextualizarse y re-contextualizarse en otros. En consecuencia, planteo que en los *géneros performáticos* es posible detectar ciertas marcas (ya sea en el estilo, estructuración o en las sensaciones, emociones y significaciones asociadas), que evidencian conexiones con otros géneros y prácticas histórico-sociales, y como veremos en el próximo apartado, es justamente en las formas que los sujetos se apropian de estas marcas (des-contextualizándolas y re-contextualizándolas, combinándolas, resignificándolas, enmascarándolas), donde pueden develarse parte de sus posicionamientos sociales más amplios y también sus intentos por legitimarlos o modificarlos.

En síntesis, a partir de lo que considero como un movimiento analítico de *distanciamiento-observación*, propongo un *análisis genealógico* de los géneros que incluya: a) Sus transformaciones a partir de las relaciones con otros *géneros performáticos*, practicados tanto por los mismos *performers* como por otros grupos sociales con los que se han relacionado a lo largo de su historia⁷. b) Las relaciones con otras prácticas y discursos socioculturales de los *performers* y de los grupos con los que se han vinculado. Aquí es donde se evalúa no sólo la incidencia de los *hábitus* de los *performers*, según han sido socializados en su vida cotidiana, sino también la influencia de sus posiciones identitarias y los discursos ideológicos que involucran, en lo que refiere a adscripciones étnico-raciales, de edad, clase, género. c) Las condiciones económico-políticas en las que se produjeron las transformaciones situadas en a) y las relaciones identificadas

⁷ Aquí hay que tener en cuenta no solo los procesos de hibridación que llevan a incorporar elementos estéticos de otros géneros sino también la necesidad de diferenciarse de ellos, rechazando o invisibilizando otros rasgos, según los grupos sociales que los practiquen.

en b). Para analizar la incidencia de estos antecedentes en los géneros, proponemos indagar en posibles continuidades, apropiaciones selectivas, transformaciones, rupturas o abandono de rasgos estilísticos, formas de estructuración, percepciones, emociones y significantes asociados.

Para finalizar, dentro de estas perspectivas genealógicas, nos interesa destacar el aporte de los investigadores de los folklores de Europa central y del Este. Como ya adelantara, estos autores focalizaron en los aspectos históricos personales de los *performers*, indagando en sus historias de vida, sus procesos de socialización más generales en una determinada comunidad y específicamente en estilos dancísticos, sus carreras profesionales, etc. (Felföldi 2005: 28-29). Así, al enfatizar en los aspectos procesuales de la recreación y la improvisación de las danzas tradicionales, contribuyeron a destacar el dinamismo cultural y la creatividad personal y grupal de los bailarines, como aspectos insoslayables de los estudios folklóricos.

3.3. *Explicar las danzas II: Qué consecuencias tiene que nos movamos así*

Los primeros análisis antropológicos de las danzas focalizaron en las funciones sociales que éstas cumplían. No obstante, si bien autores como Evans-Pritchard y, especialmente, Franz Boas, Gregory Bateson y Margaret Mead, en sus estudios incluyeron detallados análisis de las funciones sociales de las danzas, no solían describir las formas que estas adquirían⁸. Como ha señalado Spencer (1985), muchas de estas teorías asignaban, especialmente a las danzas rituales, funciones catárticas o como “válvula de seguridad”, pues sostenían que estas danzas permitían liberar emociones y/o fuerzas sexuales objeto de represión en la vida cotidiana -como en algunos análisis de Bateson (1990 [1958]) y Gluckman (1978)-, que posibilitan una “compensación” de los intensos controles sociales cotidianos -Mead (1993 [1939])- , o que permitían canalizar las fuerzas sexuales dentro de canales socialmente inofensivos” (Evans-Pritchard, 1975 [1928]: 170).

Posteriormente, Kurath, Shy y Rust (citadas por Royce 1977: 79) intentaron crear tipologías más amplias sobre las diferentes funciones que podían cumplir las danzas, en este último caso, siguiendo el marco propuesto por Parsons, se resumieron las funciones en cuatro grandes tipos: "mantenimiento de los patrones y administración de las tensiones, adaptación, cumplimiento de metas e integración". Las críticas a estos modelos tipológicos suelen remarcar que una danza, usualmente, suele cumplir más de una función social a la vez, que algunas de estas funciones son más visibles que otras (y que por ende, llegar a conocerlas dependerá de los métodos de análisis empleados) y que varían a través del tiempo, según las coyunturas y situaciones socio-culturales específicas. No obstante estas críticas que consideramos válidas,

⁸ En 1944, Franzisca Boas organizó en New York un seminario titulado *The Function of Dance in Human Society* [La Función de la Danza en la Sociedad Humana], que sería publicado en 1972 incluyendo trabajos de algunos de estos autores.

debemos recordar que estos primeros estudios permitieron empezar a pensar las relaciones entre el movimiento corporal y las consecuencias que éste posee en el marco de las relaciones sociales más amplias. De hecho, esta orientación es la que ha sido reelaborada en muchas etnografías contemporáneas sobre las danzas, aunque promoviendo perspectivas procesuales más complejas que destacan la multiplicidad de fines sociales así como su variabilidad en el tiempo, según los contextos y también, según las relaciones de poder involucradas entre los distintos participantes. Como vimos, especialmente las etnografías que retoman los aspectos políticos de las danzas, se focalizan en los procesos de legitimación y disputa que se dirimen en y a través de ellas.

En el caso de mi perspectiva, estas preocupaciones corresponden a lo que he denominado *movimiento de síntesis*, que propone un *nuevo acercamiento* para intentar develar cómo la práctica reiterada de un género interviene en la vida social de los *performers*, teniendo en cuenta: a) El contexto de la *performance*, para analizar cómo los géneros se vinculan entre sí, los fines que poseen y si resultan o no eficaces en el contexto específico de cada *performance*. b) Las relaciones sociales más allá de la *performance*, explorando las posibles consecuencias que las *performances* poseen en la reproducción, legitimación, redefinición o transformación de las posiciones identitarias de los *performers* (étnicas, religiosas, de género, edad, clase, políticas), tanto en sus relaciones sociales intra como inter-étnicas.

En lo que refiere a los múltiples impactos de una danza, considero que el trabajo de Isla tiene el mérito de ahondar en la relación entre movimiento y subjetividad, ámbito que justamente que fue menos explorado en mi propuesta metodológica inicial, más preocupada por el rol de la danza en la eficacia de los rituales o en la construcción de las posiciones identitarias, en términos socioculturales. En contraste, Isla se pregunta sobre el tipo de relación entre los individuos y su cuerpo que genera tal forma de moverse, según los modos de codificación del movimiento (abierto o cerrado), las maneras en que se lo implanta (si se pone el acento en el automatismo de la respuesta motriz o en la plasticidad del ajuste, en un ritmo colectivo impuesto desde el exterior o en el propio ritmo individual) y los márgenes que permiten a la propia iniciativa y creatividad (1995: 237-239). Precisamente, fue después de conocer los trabajos de Isla, y de comenzar a probar mi propuesta metodológica en diferentes casos, que en nuestro equipo incorporamos más decididamente estos aspectos subjetivos en el análisis de las danzas, lo cual también nos llevó a indagar en los procesos de entrenamiento como “técnicas de sí” o “tecnologías del yo”, retomando los últimos trabajos de Foucault (1996) –en Citro, Aschieri, Menneli y equipo (2009).

Finalmente, me interesa señalar como estas propuestas teórico-metodológicas efectuadas desde Latinoamérica, se han caracterizado por llevar su atención hacia las relaciones de poder así como a las tensiones, conflictos o contradicciones sociales y estéticas involucradas en las danzas.

Reflexiones finales

Como sostuve al inicio, la intención que me impulsó a esta genealogía fue aportar a una reflexión teórico-metodológica que permita afrontar los desafíos que hoy nos imponen el estudio de distintos géneros dancísticos. Considero que esta mirada genealógica es la que nos habilita para un ejercicio analítico comparativo mayor, capaz de evaluar las diferentes facetas de las danzas que cada autor contribuyó a explicar, y los métodos que aportaron para tal fin, con sus luces y sus sombras. De este modo, uno espera no recaer en los desaciertos o aspectos críticos de las teorías del pasado, pero tampoco olvidar los aportes de quienes nos antecedieron en esta tarea de reflexionar sobre las danzas. En este sentido, soy de las que piensan que sólo después de ejercer estos movimientos reflexivos hacia el pasado, encarnados en las voces y los cuerpos de nuestros predecesores, es que podremos seguir caminando hacia el futuro con pasos más confiados, aunque conscientes siempre que se trata de un *caminar*, de un movimiento en el que ensayaremos distintos *pasos* metodológicos, síntesis provisionarias de un conocimiento que, inevitablemente, persistirá en constante movimiento.

Recapitemos brevemente en al menos tres aspectos de esta genealogía sobre los que me interesa sumar unas sucintas reflexiones, las cuales más que "finalizar", se proponen "abrir" nuevos caminos de indagación y debate. En primer lugar, el carácter corporizado de este conocimiento, dada la imbricación entre praxis y teoría que se advierte en las biografías de muchas antropólogas y antropólogos de la danza, quienes practicaron las danzas que estudiaron así como otros géneros. En este punto, la antropología de la danza parece ser una de las subdisciplinas que más tempranamente demostró desde su misma práctica, que el conocimiento es una actividad inevitablemente corporizada, superando así la herencia del dualismo cartesiano que llevó a concebir al cuerpo y los sentidos como un obstáculo para el razonamiento. No obstante, lo interesante de remarcar, es que esta conjunción de teoría y práctica solo se visibilizó en los inicios, con autoras como Gertrude Kurath (1960) que recomendaba fervientemente la doble formación en antropología y danza⁹, o ya más recientemente en los estudios de los '90, cuando los autores comenzaron a explicitar e incorporar más decididamente su propia experiencia dancística como parte de la reflexión antropológica. En el ínterin, sin embargo, esta conjunción entre teoría y praxis fue en cierta forma invisibilizada en los textos antropológicos, probablemente porque no era bien vista en una subdisciplina que aún estaba luchando por su legitimación institucional, y en

⁹ Kurath (1960: 247) sostenía que los estudios de etnología de la danza deberían ser efectuados por "bailarines que han logrado aproximarse al punto de vista del etnólogo", como era su caso, o "por músicos y etnólogos con entrenamiento en danza".

el contexto de una academia en la que todavía no se habían iniciado los debates sobre el rol de la corporalidad y la historia y experiencia personal el etnógrafo en la construcción del conocimiento antropológico¹⁰.

Una segunda cuestión vinculada a este punto que deseo mencionar, es el predominio de mujeres en esta subdisciplina. Seguramente, la asociación de la danza con lo femenino en la modernidad occidental, especialmente en las formas académicas, incidió en que sean estas mujeres bailarinas las que decidieron impulsar más decididamente esta área de estudios, a contrapelo de lo que sucedió en otros campos de la antropología, donde la hegemonía de voces masculinas ha sido notoria. Cabe destacar que es en el campo de los estudios sobre danzas folklóricas (que suelen involucrar a ambos géneros sexuales con una similar importancia), o en el de las artes marciales (que tradicionalmente han sido practicadas por hombres), donde hallamos las pocas voces masculinas de académicos, y a la vez *performers*, dedicados a la danza. Esperamos que en el futuro, esta especie de economía simbólico-epistemológica de los géneros sexuales pueda ampliarse y renovarse, y se promueva una circulación más fluida de las miradas genéricamente situadas, tanto en éste como en otros campos de estudio antropológico.

Finalmente, la tercera y última cuestión a señalar, refiere a los movimientos geopolíticos involucrados en estos recorridos y sus consecuencias teórico-metodológicas. Los enfoques latinoamericanos de mediados de los '90 que aquí reseñamos, incluían una revisión de los estudios que hasta un tiempo atrás se habían efectuado fundamentalmente en las academias estadounidenses e inglesas. No obstante, considero que estos trabajos efectuados desde Latinoamérica, tuvieron la particularidad de sumar a estos debates sus propias reflexiones y problematizaciones, produciendo así nuevas síntesis que se transformaron en propuestas teórico-metodológicas específicas. En este sentido, esta producción teórica parece marcar el inicio de un auspicioso giro en las geopolíticas que han venido atravesando este campo disciplinar. En efecto, por mucho tiempo, en cierta división del trabajo intelectual (que no por azar se asemeja a la económica), los antropólogos latinoamericanos quedamos situados en el lugar de proveedores de casos, campos de estudios o documentaciones etnográficas, a la manera de materias primas que, gracias a la reflexión teórica de los académicos de los países centrales, eran utilizadas luego para producir enfoques teórico-metodológicos, los cuales, a su vez, nos veríamos impulsados a consumir, utilizándolos para analizar nuestros casos. Así, me atrevería a decir, siguiendo la

¹⁰ Esto es lo que implícitamente parece sugerir Kaeppler, cuando describiendo a las antropólogas de la década del '70 que tanto contribuyeron a legitimar científicamente a la disciplina, sostiene: “éramos antropólogas en primer lugar, aun cuando en nuestros pasados oscuros y secretos todas habíamos sido bailarinas” Es decir, sabíamos como realizar y analizar el movimiento, más allá de si este conocimiento estaba en primero o en segundo plano en nuestras publicaciones (1991:13).

metáfora de la danza, que en estos movimientos de saberes, es como si a los académicos de las periferias nos hubiera tocado aportar los cuerpos, y a los centrales, la dirección coreográfica. No obstante, en un contexto en el que las comunicaciones entre académicos y *performers* circulan cada vez más fluidamente y en el que las perspectivas poscoloniales nos impulsan a reflexionar sobre el posicionamiento geopolítico desde el cual se producen los saberes, no será ingenuo esperar que los debates en esta y otras subdisciplinas se nutran, cada vez más, de las diversas y variadas voces de las antropologías del mundo. Es nuestra intención entonces que este trabajo sea un aporte inicial a este diálogo entre las distintas antropologías de las danzas, comenzando al menos un primer diálogo, entre algunas de las voces anglófonas y latinoamericanas que intentamos comprender, por medio de palabras que seguramente nunca nos alcancen, cómo y por qué bailamos.

Bibliografía

- ALLWOOD, Jens. 1995. *An activity based approach to pragmatics. Gothenburg papers in theoretical linguistic* 76, Göteborg, University of Göteborg
- BATESON, Gregory. 1990. *Naven. Un ceremonial Iatmul* (1958), Madrid, Júcar Universidad.
- BENZA, Silvia. 2000. "Producción cultural en un contexto migratorio: la práctica de danzas folklóricas peruanas en la Ciudad de Buenos Aires". *Cuadernos de Antropología Social* 12: 211-224. Universidad de Buenos Aires.
- 2005. "Transmisión de géneros dancísticos en la migración: nuevos criterios de demarcación identitaria frente a la dilución del contexto territorial nacional peruano". *Cuadernos de Antropología Social* 22: 189-200.
- BLACKING, John 1977. "Towards an anthropology of the body", en John Blacking (ed.), *The anthropology of the Body*, London, Academic Press, 1-28.
- BOURDIEU, Pierre. 2003. *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Córdoba, Buenos Aires, Aurelia Rivera.
- BROWNING, Bárbara. 1995. *Samba. Resistance in motion*. Bloomington and Indianápolis, Indiana University Press.
- COMAROFF, Jean. 1992. *Bodily Reform as Historical Practice*. West View Press: The University of Chicago Press.
- CITRO, Silvia 1997. *Cuerpos Festivo-Rituales: un abordaje desde el rock*. Tesis de Licenciatura, Departamento de Ciencias Antropológicas, Fac. de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
- 2003. *Cuerpos Significantes: Una etnografía dialéctica con los toba takshik*. Tesis doctoral en Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- 2009. *Cuerpos Significantes. Travesías por los rituales tobas*. Buenos Aires: Biblos.
- CITRO, Silvia (ed.) 2011a. *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Colección Culturalia. Buenos Aires: Editorial Biblos
- 2011b. *Cuerpos en movimiento. Técnicas corporales y danzas en perspectiva intercultural*. Colección Culturalia. Buenos Aires: Editorial Biblos (en prensa)
- CITRO, Silvia y Cerletti, Adriana, 2009. "Aboriginal dances were always in rings..." Music and dance as a sign of identity in the Argentine Chaco", en co-autoría con Adriana Cerletti. *Yearbook for Traditional Music* 41: 138-165, International Council for Traditional Music.

- Aschieri, Patricia, Mennelli, Yanina y equipo. "Cuerpos Plurales. Performances orientales, afro y amerindias en los circuitos culturales públicos y privados de Buenos Aires y Rosario". *VIII Reunión de Antropología del Mercosur*, Edición en CD
- CSORDAS, Thomas (1993), "Somatic Modes of Attention". *Cultural Anthropology*, 8 (2): 135-156.
- EVANS-PRITCHARD, E. E. 1975 (1928). "La danza". En: *La mujer en las sociedades primitivas*, pp. 168-185. Barcelona, Península.
- FARNELL, Brenda 1999. "Moving Bodies, Acting selves". *Annual Review Anthropology* 28: 341-373
- 2001. *Human action sign in Cultural Context. The Visible and the Invisible in Movement and Dance*. Lanham, Maryland, and London, The Scarecrow Press.
- FELD, Steven & Aaron FOX 1994., "Music and Language", *Annual Review of Anthropology*, 23: 25 -53.
- FELD, Steven 1994. "Aesthetics as iconicity of style (uptown title); or, (downtown title) "Lift up-over sounding": getting into the Kaluli groove", en Charles Keil and Steven Feld (eds.), *Music Grooves*, Chicago, The University of Chicago Press, 109-150.
- FOUCAULT, Michel 1996 [1982] *Hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires, Altamira.
- FELFÖLDI, László 2005. "Considerations and Problems in Performer-Centered Folk Dance Research." In *Dance and Society*, ed. Elise Ivancich Dunin, Anne von Bibra Wharton, and László Felföldi, 24-32. Budapest: Akadémiai Kiadó, European Folklore Institute.
- GLUCKMAN, Max 1978. *Política, Derecho y Ritual en la sociedad tribal*, Madrid, Akal.
- GRECO, Lucrecia. 2008. "La capoeira es del pueblo, es nuestra Sobre *habitus* y técnicas corporales". *IX Congreso de Antropología Social*. Posadas, Argentina, 5 al 8 de agosto de 2008. Edición en CD.
- HANNA, Judith 1977. "To dance is human", en John Blacking (comp.), *The anthropology of the Body*, London, Academic Press, 211-232.
- 1983. *The Performer-Audience Connection: Emotion to Metaphor in Dance and Society*. Austin: Univ. Texas Press.
- KAEPPLER, Adrienne. 1972. "Method and theory in analysing dance structures with analysis of the Tongan dance", *Ethnomusicology*, 16: 173-217.
- 1978. Dance in anthropological perspective. *Annual Review of Anthropology* 7: 31-49.
- 1991. "American approaches to the study of dance". *Yearbook for Traditional Music*. Vol 23
- 2001. "Visible and Invisible in Hawaiian dance". En Farnell, B. (ed.) *Human action sign in Cultural Context. The Visible and the Invisible in Movement and Dance*, pág. 31-43. Lanham, Maryland, and London, The Scarecrow Press.
- 2003. "An Introduction to Dance Aesthetics." *Yearbook for Traditional Music* 35: 153-62.
- KEALIINOHOMOKU, Joann 1967. Hopi and Polynesian Dance: A Study in Cross-Cultural Comparison. *Ethnomusicology* 11: 343-368
- 1979. Dance and Human History. A film by Alan Lomax. *Ethnomusicology* 23: 169-176.
- KURATH, Gertrude 1960. Panorama of dance Ethnology. *Current Anthropology* 1 (3): 233-254.
- LABAN, Rudolph (1958), *El dominio del movimiento*, Buenos Aires, Fundamentos.
- LOMAX, Alan 1962 Song, structure and social structure. *Ethnology* 1(4): 425-451.
- 1968. *Folk Song Style and Culture*. Am. Assoc. Adv. Sci.
- LOWELL LEWIS, J. 1992. *Ring of liberation. Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira*. Chicago and London, University of Chicago Press.

- MEAD, Margaret 1993. *Adolescencia y cultura en Samoa* (1939), Buenos Aires, Planeta-Agostini.
- MENDOZA, Zoila. 1999. "Genuine but Marginal: Exploring and Reworking Social Contradictions Through Ritual Dance Performance." *Journal of Latin American Anthropology* Vol. 3 No.2 pp. 86-117
- MERLEAU-PONTY, Maurice 1993. *Fenomenología de la percepción* (1945), Buenos Aires, Planeta.
- MORA, Sabrina 2011. *El cuerpo en la danza desde la antropología. Practicas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal*. Tesis de Doctorado en Antropología, Universidad de La Plata.
- NESS, Sally. 1992. *Body, movement, and culture. Kinesthetic and visual symbolism in a Philipine community*. Universty of California Press.
- NOVACK, Cynthia. 1990. *Sharing the dance. Contact Improvisation and American Culture*. The University of Wisconsin Press
- PINSKI, Cinthya 2010 *"Fusión en nuestro camino". Una etnografía con la Compañía de Danzas Judeo-Argentina Darkeinu*. Tesis de Grado en Antropología, orientación sociocultural. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- REED, S. A. 1998. "The poetics and politics of dance". *Annual Review Anthropology* 27: 503-532.
- RICOEUR, Paul 1982. "Palabra y Símbolo"; "Explicar y Comprender", en *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del Texto a la Hermenéutica de la Acción*, Buenos Aires, Docencia, 7-25 y 75-93.
- 1999. *Freud: una interpretación de la cultura* (1965), México, Siglo XXI.
- ROYCE, Anya Peterson 1977. *The Anthvopology of Dance*. Bloomington: Indiana U niv. Press.
- SAVIGLIANO, Marta. 1995. *Tango and the Political Economy of Passion*. Colorado and Oxford, Westview Press.
- SILVERSTEIN, Michel 1976. "Shifters, Linguistic, Categories, and Cultural Description", en Keith Basso y Henry Selby (eds.) *Meaning in Anthropology*, Albuquerque, University of New Mexico, 11-55.
- SPENCER, Paul (1985), "Introductions: Interpretations of the dance in anthropology", en Paul Spencer (ed.), *Society and the dance. The social anthropology of precess and performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1-46.
- TURINO, Thomas (1999), "Signs of Imagination, Identity, and experience: A Peircian Semiotic Theory for Music", *Ethnomusicology*, 43 (2): 221-255.
- TURNER, Bryan, Steven Wainwright y Clare Williams (2006) "Varieties of habitus and the embodiment of ballet". *Qualitative Research*; vol. 6, nº 4. London, Sage.
- WACQUANT, Louis. 2002. *Corpo e alma: notas de aprendiz de boxe*. Rio de Janeiro. Relume Dumará.
- WILLIAMS, Drid. 2001. "Space, Intersubjectivity, and the Conceptual Imperative: here Enographic Cases", en Farnell, B. (ed). *Human action sign in Cultural Context. The Visible and the Invisible in Movement and Dance*. Lanham, Maryland, and London, The Scarecrow Press, pág. 44-81
- 2004. *Anthropology and the Dance. Ten lectures*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press.