

Paulina Abufhele Meza*

Santiago Diaz**

Toda Danza Vale

Contra lo instituyente de la danza en la jerarquía de los danzares sensibles

Toda Dança Vale

Contra o instituyente da dança na hierarquia das danças sensíveis e entrada da dança

RESUMEN

El presente texto propone un ejercicio poético-político de exploración que tiene como objetivo discutir la noción del valor de la danza. En cinco apartados, exponemos una serie de planteamientos, conceptos, preguntas y vivencias personales relativas a las condiciones de existencia sensible, memoria y perdurabilidad de la danza. Situamos estos aspectos en relación a los mecanismos de producción, valoración y marginación de la danza, y sus implicaciones corporales, políticas y sensibles, tanto en nosotrxs, como en quienes participan indirectamente en la construcción de este relato colectivo. Entre una idea hegemónica y funcional de la danza, y una idea de resistencia en contra de la misma, planteamos una tercera forma de re-existencia singular-plural de las danzas, que es de carácter inapropiable y tendiente a la resonancia. Para ello, revisamos materiales teóricos, fuentes experienciales propias y comentarios informales recopilados desde 2008 hasta el presente. Esperamos que esta acción de escritura contribuya a ampliar los cuestionamientos teóricos de la danza entendida exclusivamente desde el espacio escénico, el paradigma de la subjetividad, y la idea de eficacia estética, hacia un entendimiento extra-escénico, infrapolítico y anti-jerárquico de los móviles y las condiciones de vida de la danza en la vida de quienes, entre otras cosas, danzan.

Palabras clave: danza; danzas singulares; inmanencia; resonancia; infrapolítica

RESUMO

O presente texto propõe um exercício poético-político exploratório, que tem como objetivo discutir a noção do valor da dança. Em cinco partes, apresentamos uma série de abordagens, conceitos, perguntas e experiências pessoais relacionadas às condições da existência sensível, memória e durabilidade da dança. Situamos estes aspectos em relação aos mecanismos de produção, valorização e marginalização da dança e suas implicações corporais, políticas e sensíveis, tanto em nós, quanto naqueles que participam indiretamente da construção deste relato coletivo. Entre uma ideia hegemônica e funcional da dança e uma ideia de resistência contra ela, apresentamos uma terceira forma de re-existência singular-plural de dança, que é inapropriável e tende a ressonância. Para tanto, revisamos materiais teóricos, nossas próprias fontes experimentais e comentários informais coletados desde 2008 até o presente. Esperamos que esta ação escrita contribua para ampliar o questionamento teórico da dança, entendida exclusivamente a partir do espaço cênico, do paradigma da subjetividade e da ideia de eficácia estética, para uma compreensão extra-cênica, infrapolítica e anti-hierárquica dos motivos e condições da dança na vida daqueles que, entre outras coisas, dançam.

Palavras chave: dança; danças singulares; imanência; ressonância; infrapolítica

Introducción

“En febrero de 2008 tuve una entrevista personal con la coreógrafa chilena Elizabeth Rodríguez, en la cual serían evaluadas mis cualificaciones ‘artísticas’ para ser admitida en el curso *El cuerpo y lo real* en el Teatro La Memoria. Aunque ya llevaba cinco años formándome en danza contemporánea en varias escuelas, y trabajaba como intérprete bajo distintos regímenes laborales, ninguna de las experiencias en escenarios (ni tampoco en rubros ‘no artísticos’) de mi currículum causó ‘buena impresión’ y, para ser ‘elegida’, tuve que responder a una serie de preguntas.

- “Bueno, Paulina, ¿qué es esto de ‘Evenmax?’”, preguntó.
- “Es una compañía de danza”, respondí.
- “Ah, ¿pero danza de qué tipo?” insistió, fijando la mirada.
- “Bueno..., trabajamos con distintos estilos. En eventos artísticos”, respondí.
- “Pero..., ¿de qué tipo?”, insistió.
- “Oberturas, shows de celebraciones y fiestas, intervenciones en eventos... Es que es muy diverso. A veces, son cosas más ‘contemporáneas’, otras veces más ‘animación’. No sé. De todo”, sonreí.
- “Ya, pero eso no es danza, jeso es cualquier cosa!”, exclamó.

Pese a que comprendía que, para cierto canon, otra danza pudiera ser ‘cualquier cosa’ (en el sentido de ‘insignificante’) y que estaba dispuesta a exponerme a una examinación, hacer el esfuerzo de pagar el curso, y animarme a tomarlo -aspectos que dotaban de valor y reconocimiento a la coreógrafa y profesora, y me situaban en posición de admirarla-, a lo largo del examen no conseguí asentir a los comentarios, las gesticulaciones de aversión, y las alusiones a que mi manera de ganarme la vida, estar bailando, o subsistiendo, no fuera lo suficientemente digna, honesta o legítima como para ser tomada en serio. No fui seleccionada. Pero fue especialmente después, cuando me enteré de que había sido casi la única postulante (motivo por el cual el curso finalmente no se realizó) que me invadió un sentimiento de perplejidad. No entendía cuál había sido la necesidad de generar un clima de interrogatorio

tan hostil e intimidante si, al final de todo, mi humillación no tenía ninguna relevancia para la realización del curso.” Paulina, registro personal, 2008.

Este relato, recogido de nuestro propio registro biográfico, enuncia una de numerosas experiencias de valoración jerárquica en la danza. Lo que sigue del artículo convoca una heterogeneidad de voces y pluralidad de reflexiones procedentes de danzarerxs que están implicadx e involucradxs en nuestra propia práctica dancística-investigativa. Por sus aportaciones en relatos y experiencias vividas a lo largo de 12 años de compartir escuchas, acompañamientos y conversaciones en el mundo de la danza del Cono Sur, ellxs son co-partícipes y co-autorxs indirectxs de este relato colectivo. Con el interés de plantear una posible multisituacionalidad y multerreferencialidad de estas narraciones colectivas o corales, nos referimos deliberadamente a un espacio-tiempo difuso (Marcus, 2001) desde una mirada descentrada de la representación como camino epistemológico de la producción de conocimiento, intentando “captar la realidad en su variedad de géneros, saberes y performances mínimas” (Carvajal, 2017, p. 7). Asimismo, para evitar limitaciones disciplinares artificiales en el ejercicio reflexivo, este trabajo no se inscribe en una disciplina puntualmente delimitada, sino que explora la práctica in-disciplinar (Sinigaglia & Thibault, 2018; Arias & López, 2016). La base material del proceso de investigación parte de la legitimación de elementos afectivos, corporales y emocionales que acompañan los procesos de investigación, de saberes provenientes de las propias vivencias desde la significación y perspectiva de lxs actorxs, de expresiones y escuchas concebidas en conversaciones y comentarios informales, y del ejercicio de bitácoras, entre otras referencias discretas o informales. La comunicación de la indagación es presentada en cinco apartados que sitúan expresivamente la coralidad poético-política de algunas experiencias y reflexiones producidas a partir de la práctica de danza.

Todo vale *para sí*

- *Y usted, ¿qué baila? ¿Clásico o moderno?*
- *¿Yo? ¡Bailo! -se limitó a contestar-*
Trisha Brown, Catalunya, 2002
(citado en Colomé, 2007, p. 147)

Decir “todo vale”, o sea, que todo tiene derecho a existir, es afirmar y reivindicar un derecho que está dado desde el principio de existencia, y que proviene, ontológicamente, de una idea inmanente de lo vital. Cada expresión de lo existente material, si seguimos ideas inmanentistas de don Baruch Spinoza, es la expresión de un modo finito de la sustancia divina o, según él, de la naturaleza. Esos modos de existencia finitos poseen un “deseo” de existir que los mantiene en composición con los elementos que los constituyen, y éste tiene la tarea de sostener en el tiempo esa existencia. No es esto una decisión voluntaria, sino que es la propia vida que habita en nosotrxs que se sostiene a sí misma como un impulso deseante de “perdurar en su ser” (Spinoza, 1985, p. 110). Nuestra existencia *perdura* en su ser sin menores ni mayores esfuerzos porque es la condición elemental de la existencia, el *perdurar*. Tanto el cuerpo como el alma, modos expresivos de la misma sustancia vital, se despliegan en una lógica compositiva donde todo se esfuerza por perdurar en esa composición, de acuerdo a una ética deseante que establece relaciones compositivas activas y relaciones compositivas pasivas, que a su vez pueden derivar en alegres o tristes, según el vocabulario del mismo Spinoza (Cf. Diaz, 2009). Lo que nos interesa destacar es que no hay un deseo más evidente que la perdurabilidad de la existencia en establecer las composiciones activas o pasivas alegres, que permitan sostener en la existencia todo aquello que conocemos como nuestra vida.

En ese sentido, la ética de Spinoza se enlaza con la complejidad temporal que Henri Bergson establece como la “duración” de la vida. La idea bergsoniana de la temporalidad es la expresión de una continuidad sensible del tiempo que no posee un determinado pulso específico, sino la matriz estable de una duración donde los flujos vitales, sean de cualquier orden y procedencia, hacen “perdurar” la existencia desde la dimensión del tiempo. La vida es una

temporalidad continua que excede la vitalidad particular que nos define y, esta noción bergsoniana, nos convoca para este trabajo porque nos invita inmediatamente a componer una afinidad conceptual en relación a la idea fundamental que deseamos sostener: *toda danza vale porque hace perdurar la danza*. En efecto, tanto Spinoza como Bergson, tienen una complejidad conceptual que remite a la perdurabilidad de la vida en su continuidad fluctuante, y las expresiones modales y singulares, que en nuestro caso denominamos el “danzar”, nos llevan a pensar que cada gesto de un movimiento dancístico en su condición singular, y no particular, puesto que eso remitiría a una metafísica binaria y jerárquica de lo universal y lo particular, expresa en su creación la efectuación actual de las virtualidades fluctuantes que componen el flujo continuo de lo viviente.

Deseamos decir, imaginamos, que cada danza vale porque expresa y manifiesta la pluralidad fluctuante y polimórfica de las danzas en la infinita expresividad de lo singular, es decir, que cada vez que se danza, se hace valer todas las danzas en ese gesto singular. ¿Qué define específicamente lo singular en este contexto? Una ontología de lo singular remite inmediatamente a lo que Arturo Escobar (2017, pp. 194-199) expresa como un principio de relacionalidad de co-existencias donde las formas de vida no se niegan entre sí, como podría suceder en las lógicas del pensamiento racionalista moderno-europeo-colonial, sino que co-habitan, o habitan-con la pluralidad y la heterogeneidad de composiciones vitales en una misma temporalidad sincrónica. En la simultaneidad de existencias con esa expresión heterogénea de formas expresivas, como sucede en cualquier frondoso bosque, éstas no se anulan, sino que se entremezclan y cruzan, para hacer perdurar la existencia de la vida en sus formas singulares. Más precisamente, las existencias singulares son aquellas que se dan a sí mismas las propias líneas de composición que les permiten sostener sus singulares existencias, como lo expresaba Spinoza, al decir que todo existente tiene una ética ontológica que le permite dar cuenta de aquellas relaciones donde su ser puede perdurar, y de aquellas relaciones donde su ser no puede perdurar.

Las expresiones singulares, como bien menciona G. Deleuze en *Diferencia y Repetición* (2009, pp. 366-368), conllevan la expresión de una diferencia fundamental desde la intensidad de lo existente, en su singularidad, como la movilidad propia de lo viviente. De modo que cada vez que alguien danza, cada vez que expresa un movimiento con intención de continuidad de una sensación, expresa algo del orden de la singularidad en su existencia, por lo que hace *perdurar la danza y, a su vez, la vida*. Este valor que la danza singular toma para la composición vital de quien danza es el único índice posible para “evaluar” el sentido de la danza realizada, porque no tiene un valor moral en sí, sino profundamente ontológico (y por tanto, epistémico y político) en ese gesto que hace de su danza una fuerza en continuidad y perdurabilidad de la vida y, por tanto, también una práctica de libertad singular-plural de las danzas. Prácticas de libertad que, siendo condición ontológica de la ética (Foucault, 1984, p. 260), no impiden la creación de una poética colectiva o una estética compartida, puesto que lo singular de ningún modo expresa la exclusividad de lo individual; entendemos que hay en lo singular una continuidad sensible con lo plural y con lo colectivo, algo que en el pensamiento aymara se denomina *Jiwasa*, lo singular-plural (Rivera Cusicanqui, 2018, p. 109). Por eso mismo, deseamos afirmar que las prácticas de libertad de las danzas singulares, ética y políticamente, colaboran con la configuración de una trama sensible que abre las posibilidades de composición colectiva de comunidades afectivas.

Según el epistemólogo “anarquista” P. Feyerabend, no existe un estándar, un valor universal o “un principio que puede defenderse bajo *cualquier* circunstancia y en *todas* las etapas del desarrollo humano” (Feyerabend, 2015, p. 12), dado que los afectos e intereses “cambian de semana en semana e incluso de día en día” (Feyerabend, 2015, p. 206). Por ello, la singularidad es siempre del orden de un valor sobre el acontecimiento que atraviesa la gestación eventual de la danza, en la cual las fuerzas de dispersión e imprevisibilidad pueden ejercer un arrastre sobre su curso habitual, tal como el que ejercen los arroyos o riachuelos que, al contrario de los ríos de

los que se deslindan, que recorren surcos que ya los han precedido, van trazando el surgimiento de caminos propios (Ross, 2016, pp. 15-16). Por eso mismo, entendemos que no existe ninguna danza, por obvia, trillada, absurda, impopular, ineficaz, repetida, o inconsistente que se considere, que no esté haciendo *perdurar la danza*, de manera que la proliferación diversa y sobre todo incontrolable de las danzas singulares, incrementa la polivalencia de las danzas en su sentido amplio; las expande, las alegra, *las hace perdurar*.

Las danzas perduran al ser reconstruidas, una y otra vez, en la misma acción de bailar, como una memoria implícita que no va conservando el pasado, sino que lo va reanimando, actualizando y moldeando al traerlo de vuelta en la misma danza desde el presente (Brinkmann, 2013, p. 296, traducción propia). De manera que la memoria 'vivaz' de la danza no es otra cosa que parte constitutiva del acontecimiento mismo de bailar-en-sí, y no una consecuencia o posterioridad del acto de bailar. La perdurabilidad de las danzas, entonces, necesita y promueve la acción de bailar (p. 296, traducción propia) y, por ello, esa acción no puede tener una calificación valorativa más que para quien realiza-compone-recuerda la danza (p. 296, traducción propia). Tal perdurabilidad, al recordar-movimientos-danzándolos, es una forma de *sentir* el presente, de hacer sensible la coalescencia de las puntas del presente, al decir de Bergson (2006, pp. 85; 96). Por lo mismo, entendemos que la consciencia en las danzas es esencialmente memoria, que la memoria de la danza es *en movimiento* (Brinkmann, 2013, p. 298, traducción propia), y que su cuerpo es la producción de un conocimiento kinético que trae como memoria activa la presencia de un *continuum*. Se danza *en el movimiento*, como quien entra a descubrir las tonalidades de las corrientes variables de un oleaje, o los vientos diversos que se filtran y escabullen en los bosques. El *continuum* es el movimiento específico de lo vital, que se expresa en la "duración" del tiempo intensivo (Bergson, 1925, p. 89) más allá de las características habituales con las que el tiempo se presenta cuando es vinculado al espacio; un tiempo medible por segmentos abstractos (segundos, minutos, horas, días, etc.). Por ello, la "duración" expresa un movimiento del tiempo ligado a lo concreto de las

intensidades con las que lo viviente se comporta. En relación con eso, una temporalidad concreta no puede ser medida cuantitativamente, sino que el movimiento vital sólo puede ser sensiblemente percibido como ciertas intensidades (Cf. Bergson, 2006, pp. 210-218; 225). Esta experiencia se mantiene en nuestra memoria y activa sensibilidades que constituyen un estado singular de la existencia, que excede la matriz perceptiva de nuestro esquema sensorio-motor habitual. Desajusta la continuidad lineal con la que se configura la percepción del movimiento y presenta una experiencia que afirma el orden heterogéneo de lo viviente (Deleuze, 2009, p. 380). En efecto, nuestra memoria sensible como coextensiva del movimiento continuo de lo vital, no es lineal y progresiva, tampoco evoluciona ni se orienta hacia un horizonte de valor, como la “excelencia” de una técnica, una práctica o una conceptualización, sino que brinda una experiencia de lo simultáneo de la sensibilidad que está ahí implicada. Por eso mismo es que la danza se mueve y se siente en todos los sentidos, pese a que pueda aparentar una direccionalidad determinada de desplazamiento, y que tienda a pensarse que consiste en una mera “imagen danzante” (Franko, 2019, p. 29). Su valor singular es la experiencia de un movimiento como afirmación activa de la dislocación de los esquemas sensorio-motores con que un cuerpo ha sido habituado a desplazarse y, en tal sentido, la experiencia de afirmación de lo heterogéneo da cuenta de la continuidad plural de lo viviente: es ahí, en esa importancia, en ese valor, donde la danza hace perdurar la vitalidad diversa del continuum de lo viviente, en ese germinal movimiento de duración (Bergson, 2006, p. 133).

En consecuencia, el valor de una danza singular que conlleva la expresión “toda danza vale”, nos parece que confronta al menos tres interpretaciones diferentes: Primero, el de la afirmación “sólo ciertas danzas valen”, cuando esta asume como propios valores formales, distinciones categoriales y jerarquías canónicas de la institución social de la danza, olvidando las condiciones constitutivas de su proceso para concertar la norma de sus “terrenos de ocupación” como tradición, campo, y producción cultural (Cf. Richard, 2014, p. 9). Dicha normatividad presupone una idea previamente

instituida de un “nosotros” que en realidad implícitamente sólo representa a “algunos” (Butler, 2008, p. 144). En segundo lugar, el de la afirmación “toda danza vale *para el otro*”, donde el valor de la danza se dirige a un mundo centrado en lo humano, a una existencia en tanto producto simbólico inscrito entre lo público y lo privado, a un proceso de subjetivación constituido desde el poder (Foucault, 2002, p. 135) que no deja espacios de libertad o resistencia, en una lectura simplista de algunas de las proposiciones de Foucault, cuando en realidad, como él mismo más tarde aclara:

...si hay relaciones de poder por todo el campo social es porque hay libertad por todos los sitios [...] La afirmación: ‘usted ve poder en todas partes; entonces no hay lugar para la libertad’, me parece absolutamente inadecuada. No se me puede atribuir la idea de que el poder es un sistema de dominación que controla todo y que no deja ningún lugar a la libertad (1984, p. 270).

Finalmente, el tercer entendimiento es la afirmación de que “toda danza vale *para todos igual*” que universaliza un valor de lo uniforme-homogéneo y cuya implicancia directa es, sino la disolución o la anulación, al menos la invisibilización (reproducida y sistemáticamente impuesta) de los conflictos “en una unidad de lo indiferenciado” de las danzas singulares (Cf. Escobar, 2014, pp. 98-99). Defendemos, entonces, que “toda danza vale *para sí*”, como expresión de una danza singular-plural, tanto frente al categórico “no todas valen” y el absolutista “todas valen para el otro”, como frente a un no menos impositivo “todas valen lo mismo”, que pretende reconciliar las tensiones y los conflictos en disputa.

Bajo esta defensa, creemos que la expresión “toda danza vale *para sí*”, se acerca más bien a algo que proponía Diogo Liberano en su ensayo *¿Cómo crear para sí un modo de producción?* (2018, traducción propia). En dicho escrito, la posibilidad de un “para sí” aparece en oposición a los modos hegemónicos de producción escénica o teatral que dictan las maneras de hacer con sus procedimientos y materiales, sus retóricas y poéticas, y los lugares a los que ir con un proceso creativo. Es frente a estos modos hegemónicos de producción

que constriñen los espacios de libertad, cuyo valor es instituido y legitimado por los mismos referentes que lo definen -para ciertos estatutos de conocimiento, para el dispositivo universitario, para algunos modos de ser, para ser inscrito por medio de términos previamente determinados-, que la danza *para sí* se encamina movida intersticialmente *por* ese “afectar y ser afectado que cada parte, en el encuentro, es capaz de generar” (Liberano, 2018, p. 9, traducción propia) y *no para* la hegemonía de los modos de producción escénica.

Ante esto, cuando expresamos el enunciado “toda danza vale *para sí*”, afirmamos una potencia de multiplicidad nebulosa y difusa de danzas singulares que son realizadoras de “prácticas de libertad”, es decir, prácticas que portan un gradiente de libertad inasimilable, irrecuperable o inapropiable, por los sistemas de codificación dominante (Guattari, 2004, p. 69). En este sentido, *danzar* sería, antes que una mera (re)producción de subjetividad funcional, antes que la introyección de un mandato imperativo de control, un gesto (micro)político de afirmación de sí que *lucha entre* ese control (Deleuze, 1997, p. 184), que pone en disputa, que tensiona, su propia existencia afirmativa y singular frente a las fuerzas desplegadas por los modos de existencia hegemónicos y las maneras “correctas” de desobedecerlos. Uno de esos modos de existencia hegemónicos es el valor de la “excelencia” en las prácticas artísticas, contabilizable en las obras y productos de la danza. Mientras que la perdurabilidad de la danza en tanto valor requiere que se *dance para* que la danza *perdure*, lo que la excelencia en tanto valor plantea es el agotamiento al máximo de la vida humana y de la energía de vida disponible. De este modo, la excelencia como objetivo acarrea forzosamente la inviabilidad de cualquier forma de perdurabilidad (Aubert & De Gaulejac, 1993, p. 61). Al contrario, que la danza *perdure* no supone que tiene que ir hacia ningún espacio simbólico concreto, ni alcanzar un lugar de jerarquía, sino sólo generar, producir, crear, dar, las condiciones que posibilitan su existencia en las vidas de quienes danzan, y que hacen proliferar los modos de existencia danzantes.

Como devenir de un sentido procesual *viviente*, danzar manifiesta un modo de relación “de sí consigo mismo” (Foucault, 1984, p. 279) y desde el sí mismo con el mundo, que concierne a las existencias insumisas y sublevatorias que no resisten “contra” el orden dado, ni son funcionales a él, sino que *re-existen* (Albán Achinte, 2017, pp. 19-23) desde sus propias expresiones singulares que dan cuenta del “para sí” de una práctica de libertad *entre* de los diversos dispositivos de producción subjetivante que las hegemonías artísticas y capitalísticas evocan y promueven. Se acerca a lo que Hartmut Rosa, en su sociología de la relación con el mundo, llama “resonancia” (2019a, p. 46): “...las relaciones de resonancia presuponen conceptualmente un *ajustarse recíproco a la vibración del otro* de carácter rítmico...”, un ajuste co-vibracional e interactuante cuya producción de *sensibilidades existenciales* sintonizan/piensan-con el mundo (Haraway, 2019, p. 73). La danza *de sí* - sostendremos aquí- puede movilizar *resonancias* indescritibles e indiscernibles que, con su fuerza nebulosa, despliegan potencias singular-plurales que son *entre-fuerzas* a los valores hegemónicos mencionados.

Conversar con el mundo: La danza de sí erosiona la alienación capitalista

*Cada cosa, cada ser, cada lugar es
incomensurable en cuanto que está ahí*
Comité Invisible (2017, p. 111)

Es posible sentir y pensar que el mundo es la co-existencia de múltiples expresiones vivientes que, en sus existencias vibrátiles, efectúan un ritmo abierto y multiresonante que sincroniza en esa temporalidad concreta del continuum vital que antes mencionamos. La relación que allí se presenta, en esa manera de experimentar el movimiento sensible, puede decirse que se brinda de un modo similar a como habitualmente llevamos una conversación humana, es decir, en un intercambio simpático y sincrónico de opiniones, posturas, pensamientos, hechos, relatos, de diversas expresiones narrativas que despliegan un

acercamiento deseado y presente con quien intentamos relacionarnos. De este modo, y por extensión, entendemos que es posible pensar que toda relación con el mundo se da de esa manera, a modo de conversación resonante, en cierta condición vibrátil, donde se nos invita a participar de un acercamiento afectivo y comprometido, presente y activo, con aquello que nos relacionamos. Conversar con el mundo es un modo de afectarse y ser afectado por ese mundo, de implicarse sensiblemente con el ritmo vital de todo aquello con lo que nos vinculamos. En este sentido, la resonancia, como es desarrollada por H. Rosa, corresponde a un modo de relación definido por la capacidad de hablar y de responder, es decir, por una responsividad que abre una interacción sensible con el mundo donde se expresa la experiencia del ser tocado/afectado por algo, y de realizar alguna acción o expresión con la percepción resultante de dicho encuentro; es una relación implicante que va en ambas direcciones, entre un yo autónomo y un mundo que habla/dice/expresa (Rosa, 2018, pp. 59-70), que puede ocurrir al estar en la naturaleza, escuchar música, caminar, pintar, edificar, cocinar, o bien, en este caso particularmente, al bailar.

En, y a través de, tales *encuentros* ocurre algo muy significativo para nuestro modo de estar en el mundo que no se puede explicar sociológicamente en términos de reconocimiento o distinción, como lo hacen tanto Honneth, como Bourdieu (Rosa, 2018, pp. 71-72). Lo que sucede en esta conversación resonante es que se *entra-en-relación* de dos (o más) lados o entidades y cada una de ellas vibra en su frecuencia o, para ponerlo más gráficamente, habla un ritmo singular que expresa con voz propia. Para el sujeto resonante, esto significa encontrar genuinamente al otro como Otro (Rosa, 2019b, p. 77), e implica también una fuente experiencial narrativa o biográfica que lo mueve a sentir que algo del mundo le está llamando y se siente capaz de responderle en similares palabras: palabras-sensación, palabras-volátiles; palabras-densidad; palabras-respiración; palabras-andantes; palabras-cercanía; palabras-danza. Y en el tiempo que esas palabras-vivas se expresan, la relación de conversación resonante empieza a co-implicar un ritmo afín,

compartido, que efectúa ese acercamiento donde se transmite la experiencia de sentirse vivo (Rosa, 2020).

Las experiencias de resonancia son transversales a todo lo existente: experiencias ontológicamente plurales, interepistémicas e interespecies, es decir, que no se refieren exclusivamente a otro ser humano en la relación intersubjetiva, sino que también conciernen a “cosas y objetos, al arte y la naturaleza, incluso al mundo en su totalidad, al universo” (Rosa, 2018, p. 72). Una relación es resonante cuando unx se siente conmovidx por otro (afecto); y capaz de moverse hacia fuera, de abrirse a los aromas, las formas, los gestos, las ideas, los entornos, las personas (emoción); cuando se percibe que se transforma unx y se transforma aquello con lo que se interactúa (transformación); pero no es seguro que se dé, “a veces ocurre y a veces no, y no sabemos cuál será el resultado ni cuánto durará” (indisponibilidad) (Cf. Rosa, 2020).

Contrariamente, el capitalismo es una de las principales fuerzas que impulsan las experiencias alienadas que hacen desaparecer el hilo continuo de la resonancia (Rosa, 2020; 2018, p. 72). El efecto de una vida alienada, de las experiencias alienadas, es que no nos sentimos capaces de conversar con el mundo, no logramos experimentar profundamente los lugares por los que pasamos, ni sentir satisfacción en la interacción que sostenemos (Rosa, 2018, pp. 66-70). Es una situación particular en donde ya no podemos apropiarnos sensiblemente del mundo: experimentamos que el mundo está muerto y sordo y nosotrxs también estamos muertxs y sordxs con él, en que todo se vuelve un pálido suceder de relaciones abstractas, objetivadas y efectistas, en definitiva, relaciones capitalistas.

Esta relación resonante a la que tienden las danzas permite desarmar la preocupación de que “quien danza para sí” se encuentra completamente embobado por una especie de idea ilusionaria de “emancipación individual(ista) cuyo ejercicio de libertad permanece ciego y dócilmente atrapado dentro del sistema moderno-capitalista (estética sociológica, crítica de lo personal-privado), pues ella sigue directamente una idea de sujeto

centrado meramente en lo humano. También deja de funcionar la idea de que “quien danza para sí” debe obligatoriamente (aspirar a) manifestarse en el espacio público para efectuar un acto propiamente político (politicidad de la danza - indeterminación estética). Lo que estas dos concepciones tienen en común es una idea de la política que es propia y exclusiva de los sujetos humanos, y que existe como potencia sólo cuando es evidente y explícita. En otras palabras, la incapacidad de estas formulaciones radica en su limitación para percibir aquellas prácticas existentes que se mueven por un rango que está por debajo del grado de visibilidad de lo considerado “político”, ya sea por concebirlas como “carentes de un grado significativo de politización” (Marche, 2012, traducción propia), o bien, porque en todos los casos ven la política a través del prisma occidental-moderno.

Lo que nos interesa remarcar y dejar manifiesto, es que entendemos que las danzas singulares son un modo inmanente de *conversar-con* el “mundo”, un *encuentro* entre afectar y ser afectado que tiende a producir resonancias no solamente entre las personas, como refiere Liberano, sino también, como podría decir Rosa, entendiendo que la relación con el mundo es un encuentro con lo existente. Cuando al bailar se conversa con el mundo lo que se está haciendo es oponerse a la concepción moderna-naturalista que cosifica el mundo, y al paradigma de la subjetividad bajo el cual toda experiencia y sentido de la danza se entiende en términos de “mundo” como experiencia individual de sujetos, *por* sujetos y *para* sujetos. Pero si el mundo está vivo en su plena pluralidad relacional y co-existente en su valencia heterogénea y afirmativa de todas sus variaciones manifiestas, si “todo ya está vivo” (Danowski & Viveiros de Castro, 2019, p. 137), entonces, aquello que conforma el mundo no-humano es también un sujeto plenamente político con el cual establecer una relación inmanente y recíproca entre dos entidades autónomas y co-existentes (Rosa, 2019a, p. 572), ya no es más un vínculo con un mero objeto, saturado o inerte, a administrar desde los ámbitos de lo personal-privado o de lo público. En otras palabras, la conversación con el mundo de la “danza de sí” desdibuja categorías como la del campo social hacia una cierta sociabilidad

cosmopolítica, hacia una especie de vida social expandida de las relaciones resonantes. Conversar con el mundo es, en este sentido, no solamente una forma de interrupción de la alienación capitalista mediante afectos diferentes, sino también un arte de lo estratégico que valora el pluralismo desjerarquizante de una multiplicidad de fuerzas difusas e indirectas (deformes, caóticas, inconsistentes o insustanciales, informales, desestructuradas, destituyentes) cuyo fermento sublevatorio erosiona el orden y la lógica establecidas (Cf. Scott, 2013, p. 46). Por lo tanto, al asumir el estrecho vínculo que hay entre temporalidad moderna, alienación y capitalismo, como hemos dicho a partir de H. Rosa, puede decirse que el solo acto de existir y *perdurar* de las danzas singulares ya es, en sí, una sublevación. Si ellas, como prácticas de libertad no producen directa, formal e inmediatamente una subjetivación política o enunciación colectiva, lo que producen es un fermento difuso, inquieto, alegre, fluctuante e irregular que siempre está en potencia leudante, como reservorio vivo que es su propia fuerza infrapolítica de arrastre en tanto capacidad inconmensurable de multiplicación divisoria y expansiva. *Toda danza vale para sí* es un modo de expresar una inmanencia de lo vital que implica una cosmovisión ampliada de lo político y lo social a todas las expresiones no humanas que configuran la heterogeneidad polimorfa y mutante del mundo. Es, en definitiva, una conversación interepistémica, co-existencial, y ontológicamente cosmopolítica.

Esta conversación ontológicamente cosmopolítica efectúa la intención radical de conjurar el *desencantamiento del mundo* iniciado por la Ilustración, ese horizonte sin llegada, esa pérdida apática del sentido de vida que hace que quienes caminan por su ruta no lleguen a ningún lugar, porque ya no habría ningún lugar al cual llegar. Para un proyecto así de moribundo no hay salida. Ciertamente, las posturas nihilistas contemporáneas están imposibilitadas de conversar con el mundo porque consideran, en su arrebatado de pesadez, que “todo ya está muerto”, que nada, en materia de artes, puede alcanzar el nivel de sus requerimientos exquisitos si no es aquello que pone de manifiesto su sentir apático, acelerado y autorreferencial.

En la conversación con el mundo, al contrario, la situación política consiste en estar conversando con los diferentes pueblos o culturas de humanos y no-humanos (Danowski & Viveiros de Castro, 2019, pp. 131-133) que integran “ondas de acción” coimplicadas en el compromiso de sostener colectivamente el vínculo de una vitalidad inmanente con el mundo. Ese compromiso cosmopolítico está hecho de historias material-espiritualmente entrelazadas, historias que despliegan una secuencia contingente y tumultuosa de eventos y, así, la interacción *entre* especies y la conversación con el mundo, consolidan una ciudadanía epistémico-filosófica, donde se imaginan posibilidades conceptuales aún no exploradas (Danowski & Viveiros de Castro, 2019, pp. 134-135). En este sentido, las danzas singulares se expresan en una re-existencia sensible que porta una fuerza *contranihilista* o, tal vez mejor, en una biopotencia de lo viviente, que genera los gradientes de libertad necesarios para abrirse y componer las relaciones inmanentes de un mundo que (aún) está vivo y animado. Son un (contra)movimiento que se esfuerza en hacer perdurar aquello que las compone vitalmente, conjurando todas las formas de dominación que lo asedian pues, como dice Peter Pelbart, “...para que esa vida aparezca en su inmanencia y afirmación, es necesario que se haya despojado de todo aquello que pretendió representarla, hipotecarla, volverla trascendente, contenerla, reprimirla, formatearla” (Pelbart, 2006, p. 17).

Se trata de la sublevación poética de ciertas danzas singulares la cual afirma un grado de existencia sensible que hace *perdurar* lo viviente, que hace *perdurar* el movimiento y la danza, en un simple gesto de presencia diferencial. Estos contramovimientos de la re-existencia sensible que no responden ni de manera funcional a los órdenes hegemónicos, ni con resistencias a estos ordenamientos, se dan a una deriva afirmativamente alegre que fabula su propia imaginación diferencial y orientan las danzas a una singularidad inapropiable de lo que resuena con el mundo en su pluralidad y vitalidad inédita, y que, en ese encuentro de intensidades, manifiesta el gesto celebratorio de lo viviente como un intento incesante de “reencantar el mundo”.

Cuando hablo de «reencantar el mundo» me refiero a descubrir lógicas y razonamientos distintos a los del desarrollo capitalista, práctica que considero indispensable para la mayoría de los movimientos antisistémicos y precondición para resistir a la explotación. Si todo lo que conocemos y anhelamos es lo que ha producido el capitalismo, entonces no hay esperanza alguna de un cambio cualitativo. Las sociedades que no se preparen para reducir el uso de la tecnología industrial se tendrán que enfrentar con los desastres medioambientales, la competencia por unos recursos cada vez más escasos y un sentimiento de desesperación cada vez mayor ante el futuro del planeta y el sentido de nuestra presencia en él. En este contexto, las luchas que tienen como objetivo la ruralización del mundo —como, por ejemplo, a través de la recuperación de tierras, la liberación de ríos de los embalses, la resistencia contra la deforestación y, de manera fundamental, la revalorización del trabajo reproductivo— son cruciales para nuestra supervivencia. Son la condición de nuestra supervivencia física pero también del «reencantamiento» de la tierra, en tanto reconectan lo que el capitalismo ha separado: nuestra relación con la naturaleza, con las demás personas y con nuestros cuerpos, a fin de permitirnos no solo escapar de la fuerza gravitatoria del capitalismo, sino recuperar una sensación de integridad en nuestras vidas. (Federici, 2020, p. 268)

Como bien lo expresa Silvia Federici, entendemos que este sentir celebratorio de la danza singular es un gesto de *reencantamiento del mundo*, un intento por acercarnos amablemente a la simiente intensiva de lo viviente, desde un ejercicio cosmopolítico que remitologiza las relaciones con el mundo, con su historia, con todo lo existente (Cf. Segato, 2016, p. 59). Lo celebratorio de las danzas singulares es su propia existencia difusa y errática, su irrenunciable alegría expansiva y potencia resonante. Lo que se celebra es que las danzas, el movimiento, la vida, perduren, erosionando e irritando el terreno de la conciencia alienada, apocalíptica y fatalista. Recordemos lo celebratorio, espontáneo, anómalo, alegre, ocurrente, disparatado, desobediente, como maneras danzarias de abordar la formalidad más tensa, como potencias que contraimponen y restauran de manera incesante sus propios modos de existencia y sus propios términos de posibilidad (Abufhele, 2020).

La necesidad de definir “danza” no informa *de* la danza sino de *quienes* la definen

*Destituir no es atacar la institución,
sino la necesidad que tenemos de ella.
Comité Invisible (2017, p. 85)*

No podemos definir la danza ni tampoco queremos definirla. Querer definirla es compartir una afinidad especial por la idea de que el contenido empírico de la danza sólo puede ser significativo con el aval de una traducción conceptualizadora de mundo, y que es la existencia de una traducción aquello que permitiría su valoración.

Aun si parece que la preocupación por una definición abarcativa de danza es un asunto ya largamente resuelto, decimos que ello no es más que una mera declaración de intenciones puesto que en los corredores de su discurso público (Cf. Scott, 2004), al sentir y pensar con la danza, se sigue confiando en los ecos del perfeccionamiento teórico-metodológico para constituir el sumario oficial. Al menos desde los latidos y las latitudes que escribimos, es éste el caso. Se olvida demasiado a menudo que cada eventual operación de traducción interpretativa facilita una apropiación reductiva, instrumental, administrativa de la danza. Problema que se hace patente cuando se presupone que la facultad de conceptualizar es una cuestión ajena a la danza que debe ser oficiosamente compensada con anexos y dispositivos suplementarios, dando inmediatamente cuenta de una idea de insuficiencia de la danza. De igual manera, cuando la fe en los poderes supuestamente privilegiados y superiores de la erudición teórica ejerce sus diversas formas de autoridad, lo que se está haciendo es confirmar una inferioridad constitutiva de la danza.

Estamos dando por hecho que la facultad de conceptualizar y construir esquemas conceptuales no le pertenece exclusivamente a modo alguno de experimentación del pensamiento, ni es portadora de ningún rango predeterminado por sí sola. Por lo mismo, dicha facultad no puede ser propia del ámbito del discurso; tal operatoria sería una subordinación reductiva del

pensamiento al discurso. En cambio, si las danzas no son insuficientes ni incapaces, si no necesitan de un escudo o suplemento discursivo (al ser propiamente alternativas conceptualizadoras-de-mundo), entonces, programas como los de las definiciones instituyentes (Cf. Raunig, 2006) o el horizonte traductor (Cf. Rancière, 2018, pp. 65-88), pierden toda su importancia. Es más, es al menos probable que en el caso de la danza como en el de tantas otras prácticas teóricas (Cf. Rivera Cusicanqui, 2015, p. 94), la proliferación singular-plural sea capaz de dar cuenta de la imposibilidad de lo universal -de un entendimiento universal de la danza, de la danza como un objeto de estudio sustantivo, de la interpretación de prácticas danzantes a partir de la función ejemplificadora-, de mejor manera de lo que ha podido rendir el pensamiento moderno occidental enconado en sus lógicas instituyentes y en sus constreñidos espacios de acción. Por ello, afirmamos que la única “esencia” posible de la(s) danza(s) es la de una ontología plural de lo singular a la que *solamente se accede danzando en el acto mismo de danzar-en-sí*, que sólo se puede definir o conceptualizar atendiendo a ese modo singular y propio de conocerla(s). Algo complejo a tener en cuenta cuando lo que más se necesita en algunos ambientes es precisamente sostener la creencia en la importancia de definir y establecer valores, esquemas, aplicaciones y metodologías, y reforzar la convicción en la organización secuenciada de propiedades y sustancias, consistencias y constancias, habilidades esperadas, criterios, procedimientos y técnicas prefiguradas.

Creemos que ningún acercamiento al campo del valor de la danza es posible sin que éste esté inmerso en las lógicas de la economía y la medición propias de la sociedad del valor (Labad, 2020, p. 17). Enunciar cualquier *valoración* de las danzas es jugar al ejercicio de la *valorización* en su sentido más plenamente económico: tan sólo es extender al infinito la esfera de lo valorizable, lo contabilizable y lo evaluable. Más simplemente, no es más que organizar la vida, la *relación con el mundo*, la imaginación y el movimiento como existencias capitalizables y “modos de ser obligatorios” (Comité Invisible, 2017, p. 106).

No nos ocupamos aquí del problema de las propiedades del “valor” de la danza, sino que preferimos rondar y rodear algunas características en la operación de la “valoración” que venimos mencionando, que tienden a instituir las condiciones para que la danza *no pueda darse*, esto es, modos obligados de ser y procesos históricamente producidos e instituidos en contextos restringidos. En efecto, para que *una danza valga* ha sido dada una serie de circunstancias (u ocurrencias) razonables o arbitrarias (depende de cómo se mire) que ha legitimado, sistematizado y difundido ese “valor” a través de rituales, tradiciones y proyectos. Desde ahí, decimos que, en quienes bailan, no puede ser más importante la relación aislada con la especificidad del ámbito, experiencia o forma particular de danza, que las vivencias en que se da esa relación: bailar no es un gesto que en el vacío (sea éste historizado coyunturalmente o no), puesto que como práctica se involucra multidimensionalmente con las fuerzas en que la participación, la apropiación y la producción de sentido son negociadas y se relacionan y entrelazan en múltiples aspectos de la vida singular-plural y social, tanto dentro como fuera del campo artístico y cultural. Es precisamente esa irradiación informe y compleja de las vivencias propias del bailar la que puede erosionar las formas “normales” de interacción, reestructurar las relaciones sociales existentes y trastornar la dependencia de las imaginaciones instituidas, generando maneras diferentes de concebir y transformar las relaciones sociales y los modos de lo existente (Cf. Rosas Mantecón, 2009, p. 205).

Específicamente en el caso de quienes, entre otras cosas, bailan y enseñan danzas o bailes como “trabajo productivo”, más que la sola adquisición de competencias, la trayectoria profesional y la relación formal con las prácticas de danza, es el acceso a distintas formas de relación e instancias de interacción lo que va permitiendo o impidiendo que una relación con la danza pueda darse en un mundo. En otras palabras, todos los aspectos relacionados con la danza son negociados más o menos tensamente: el reconocimiento de los pares y los públicos, la aparición en medios, el sustento económico, los títulos, la regularidad de empleos, los tiempos libres, el sistema de salud y jubilación

(Cf. Sinigaglia, 2017, p. 3, traducción propia). Esta constante negociación produce una fuerte dependencia del asilo institucional danzario, aun cuando paradójicamente quienes bailan tengan una disponibilidad y acceso a él especialmente frágil (p. 37, traducción propia). A su vez, experiencias como la sobreexposición pública, los ataques a la dignidad y las ofensas verbalizadas o gestuales, directas o indirectas a lxs cuerpxs, la internalización de exigencias cada vez más altas con recursos cada vez menores, la sobrecarga administrativa no-remunerada del régimen-por-proyectos y las tareas de gestión comercial y mediática, la constante presión por la subsistencia, la conjugación compleja de trabajos alternativos, la imposibilidad de acceder a espacios de encuentro (teatros, escuelas de danza, clubes sociales, comunidades cerradas, etc.), la primacía de las voces consagradas o el gesto de su indiferencia, entre otros, van saturando las trayectorias y el tiempo de vida de aquellxs que danzan incluso más que la propia práctica o “disciplina” danzaria.

La medida sensible, las imágenes dogmáticas de la sensación (Díaz, 2014, p. 72) y los valores comparativos de la danza conforman, sin importar demasiado el ámbito, una fuerza que se comporta de manera siempre conservadora hacia lo que ha sido históricamente instituido (impuesto) y previamente consensuado (concesionado), ya sea motivada por la creencia en la promesa de consagración y progreso artístico o por el temor a las jerarquías simbólicas y el poder de su oficialidad. De esta forma, los valores de la danza (valor, valoración y valorización) se entremezclan para ser re-producidos juntos en un atrincheramiento encarnizado por cada distinto terreno de ocupación danzaria: el terreno de la danza instituida como tradición que impone un canon y que norma las sensibilidades; el terreno de la danza instituida como campo de profesionales que inscribe, legitima y margina prácticas, obras y artistas; y el terreno de la danza instituida como producción cultural concretamente intencionada para aparecer en el espacio público e integrar el régimen de productividad. Lo que la tradición, el campo y la producción de la danza deben disimular es, de hecho, un asunto más central que envuelve completamente las vidas de quienes están cerca de la danza. Como hemos visto, detrás del frontis

institucional y el discurso público, lo que se gesticula mucho antes que una intencionalidad artística es la difícil pugna por hacer, subsistir y existir. En esta pugna, lealtades, estirpes, devociones, linajes, traiciones, sectas, intereses, intimidaciones, certificaciones de prestigio, influjos, envidias camufladas y oportunismos, como también infinitas vergüenzas, traumas, marcas de indiferencia, ridiculizaciones, denegaciones, posturas defensivas, espanto y parálisis, se hacen profundamente presentes en los ambientes andados y en las historias de vida de quienes bailan. Más aún, es la misma relación de dependencia institucional (constante, intermitente u ocasional) la que muchas veces interviene en el rechazo hacia ciertas formas de danza consideradas menos prósperas. De esta manera, aquellxs que más creen en las instituciones (o que se vuelven más dependientes de ellas) son quienes se ven más obligadxs a cumplir con su *pacto de disimulo* y quienes también, en señal de lealtad, deben cuidar sus decisiones y coincidir más férreamente con la crítica que es señalada o dictaminada desde “arriba” (cual mirada altanera y distanciada de una cofradía solemne). Son ellxs quienes, en definitiva, se vuelven más propensxs a censurar los experimentos, las imaginaciones y los proyectos que son considerados degenerativos y vayan supuestamente hacia “abajo” (Cf. Feyerabend, 2015, p. 185). Así es construida la norma sensible: es reforzada constantemente con amenazas, intimidaciones y engaños, e impuesta arbitrariamente por la fuerza y la conveniencia (Cf. Feyerabend, 2015, p. 187).

Por lo anterior, no vemos evidencia alguna en ninguno de los terrenos de ocupación de la danza de que haya una especie de superación de lo instituido (forma institutiva fuerte) por medio de soluciones reformadas de lo instituyente (forma institutiva suave). Cualquier propuesta que aspire a una gestión eficaz y metódica, sofisticada e inteligente de instituir, no ha renunciado todavía a la lógica fundacional y normativa que ello implica. En este punto, es que sentimos y pensamos que una eventual *entre-fuerza* de danzas singulares en constante proliferación descuajera la propia necesidad de lo instituyente como tal y hace efectivo su carácter de inapropiable: aquello que es tan

prolíficamente inconsistente no puede hacerse disponible, no puede ser confiscado. Si cada vez que se danza se juega una referencia y una vigencia propias nada más que en razón de ese ejercicio “para sí”, lo que se juega allí es justamente el movimiento constante de la referencia y de la vigencia, de sus términos y determinaciones en que las únicas leyes de lo que se danza (multiplicidad y autonomía) son apenas diagramas movedizos y volátiles que *valen sólo y únicamente para ese gesto*. Con ello, las leyes que valen, caducan *en el momento, en esa dinámica singular y, por eso mismo, solamente valen para sí*. Todas las danzas van siendo *una* en cada lugar y *una* en cada momento. Esa es su cualidad de apertura e imprevisibilidad proliferante que permite dar cuenta de *muchas* danzas, en *muchos* lugares. De ahí esa ontología de lo co-existentemente singular-plural en constante regeneración. De ahí que la pregunta por el valor estético-político de las danzas, sea una que se vuelva hacia su simple potencia singular e insista en los procedimientos mediante los que damos valoración. Definir “danza”, no puede decir ninguna cuestión que se refiera a la danza. Clarificar el “valor” de una danza no rinde nada que pueda ser sustantivo de ésta. Tan pronto viajamos con las preguntas y aseveraciones del valor de una danza somos devueltos una y otra vez a nuestras propias prácticas y hábitos instituyentes, a nuestra dependencia de ellos. En realidad, no hacemos más que señalar una y otra vez nuestros propios marcos interrogativos, aspiraciones normativas y formatos de evaluación. No hacemos otra cosa que recalcar las políticas de categorización, certezas ideológicas, juicios morales y horizontes ontológicos, como los hemos aprendido a asimilar. Es por ello que el procedimiento completo de valorar una danza implica, antes que nada, haber reconocido la validez y aceptado el dominio de ciertos principios que vienen ya previamente fijados. Es tal disposición la que asume por adelantado una lógica conservadora hacia los modos de ser y las posibilidades de existencia de las danzas sin importar de qué tipos, prácticas, estilos, estéticas y contextos se trate. Pero es una lógica conservadora desertable en todo momento. Tan sólo hace falta sostener alguna confrontación

con ella y plantar por todos los terrenos de ocupación de la danza la prescindencia de su cualidad de esencialidad.

Aquí, por todas partes esto conspira, dice el Comité Invisible

Con lo que aquí exponemos nuestra intención es simple: dar lugar a algunas resonancias y contagios alegres alrededor de esas pequeñas comunidades afectivas de amigxs que andan rondando cerca, como un modo de abrir esas miles de conspiraciones que están, por muchos lados, ya sucediendo. Hemos dado escritura a la perdurabilidad de danzas singulares como *formas-de-vida* que trazan su propio camino diferencial de existencia, el que se afirma en su *hacer-danza*. Camino, podría decirse, definido por la indefinición profusa y difusamente irradiada de formas que, si bien pueden rozar la proximidad de regímenes de percepción y sensibilidad en los ámbitos públicos y productivos de la danza más formal, no dedican ninguna constancia a ello. Su ocupación es en realidad solo la creación de formas-de-vida. Formas de rechazar la hegemonía del valor a lo existente. Formas de acompañar radicalmente la vida con danza y la danza con vida en un tiempo que se va abriendo a la conversación con el mundo. Formas de negar la condición que permite ver únicamente lo habido al servicio de la aparición pública y sus transacciones dinámicas visibles. Formas, algo ocurrentes, de *sacar la vuelta* (Labad, 2020, p. 333) al influjo de una vida extremadamente compartimentada y a un tiempo “normal” que se legitima a sí mismo como la actualidad homogénea (Rancière, 2010, p. 9).

Convenimos que la mayoría de “trabajos productivos” alrededor de la danza son escasamente remunerados y suelen ser sometidos con cierta hostilidad a evaluación de rendimiento, valoración comparativa y categorización formal. También entendemos que el actual tiempo “normal” capitalístico es un combustible central de las experiencias alienadas que cortan el hilo de resonancia de la relación con el mundo. Justamente porque no hay un valor de la danza que pueda venir exento de este tenso y estrecho vínculo con

el régimen alienado de productividad, la lógica conservadora de lo establecido, y el constreñimiento de las imaginaciones y movimientos, estos dos aspectos que hemos anotado aquí pueden ser leídos como provocaciones directas con las que las hegemonías de la danza productivista incitan a la perpetración en clandestinidad de múltiples modos de re-existencia danzante que buscan darse por fuera de los términos valorables y las posibilidades de registro.

Por lo anterior, lo que la fuerza singular-plural de estas danzas necesita para darse, y para poder eludir la coreografía del sincrónico baile del ritmo del capital (Labad, 2020, p. 225), es un espacio a espaldas del sistema del arte y del sistema del capital (Cf. Scott, 2004, p. 21). En este sentido, el acto de bailar *para sí* haciendo *perdurar* la danza se comporta como una re-existencia clandestina cuya clandestinidad se debe a que las condiciones para tal acto están constantemente en riesgo de ser confiscadas por los dispositivos de producción, valoración y temporalidad alienada. Por lo demás, tan sólo frenar la producción no tendría ninguna implicación en contra de esta lógica, puesto que lo que viene ocupando *vidas de danza* hoy no es ni siquiera la producción de la danza misma, sino más bien la elaboración de los contenidos, informaciones y discursos que le asignan traducción interpretativa y valor en la transa de la producción inmaterial (Cf. Vujanović, 2013, p. 184, traducción propia).

Ante el gasto de energía de vida y la discursividad que demanda el proyecto de transa de la producción, las danzas de sí interponen fugas intencionadas y derroches improductivos que difieren de la acción productiva, como tácticas *diversionarias*, es decir, como desviaciones que debilitan el uso productivo de la energía mediante contratiempos, demoras, ralentificaciones, y otras acciones “incompetentes” que restan fuerza al proyecto productivo y enturbian la relación alienada (Tiqqun, 2015, p. 109). Las prácticas danzantes de sí nublan la función informativa y descuañerjan la lógica de producción que gobierna las relaciones alienadas con la danza, enturbian los contenidos por todas partes, y confunden la información diseñada para la danza,

desactivan el sistema de discursos públicos y las interpretaciones potencialmente replicables a escala, haciendo aguas, tanto la función ejemplificadora de la historia, como los biográficos emblemas de orgullo que en tal lógica importan.

Aquello que moviliza estas acciones es, creemos, un curioso comportamiento tendiente a las resonancias que, en el propio acto de dividir y debilitar las fuerzas del proyecto productivo mediante su proliferación irregular, va restituyendo, una y otra vez, cierta capacidad de encontrar diversión en la sola invención de formas, en un ánimo lúdico-liante que va sosteniendo la opacidad heterogénea del tiempo en el perdurar de la danza y la vida. Esta potencia que se considera más “insignificante”, menos influyente, o tal vez sólo más simple, no critica ya las reglas del juego, sino que está jugando completamente a otra cosa.

Ante la pregunta de por dónde se encontrarían tales danzas *de sí* que conversan con el mundo para perdurar lejos de las apropiaciones normativas, decimos que están siempre ocultas, conspirando, por todas partes. A las afirmaciones que consideran que todas estas (in)definiciones de danzas son resistencias irrelevantes, demasiado ambiguas, más bien ineficaces y sin ninguna influencia, respondemos que en ningún caso estas danzas desean facilitar la labor de definición precisa que su entorno conceptualizador “necesita”, y que en todos los casos, tales afirmaciones subestiman largamente las ventajas que implica el liarlo todo, nublarlo todo, para generar un cierto ambiente, minimizan la *entre-fuerza* infrapolítica de lo resonante con el mundo que, como reservorio, está en potencia, en constante estado de fermento informe, expansivo y prolífico para las condiciones de existencia de las creaciones insumisas (Cf. Rolnik, 2019, p. 101).

El entendimiento de base es que no es posible animarse a derrochar energía sin primero haber confiado en la potencia disponible de lo existente, que no es posible inventar un juego sin haber creído en la propia inventiva antes, y que es difícil que se pueda dar una creación sin la existencia de un ánimo de “hacer” que la convoque; de una confianza en lo existente y lo vivo

del mundo. Por ello es que insistimos en que las prácticas lúdico-liantes son jugadoras inmanentes de resonancias íntimas de la relación con el mundo, son generadoras de re-existencias por los terrenos de ocupación danzante que se abren al pensamiento-movimiento de nuevas formas vitales, que hacen de la potencia creativa una insistente disposición de apertura a la experiencia de una vitalidad cosmopolítica (Cf. Diaz, 2014, p. 76).

Ahí donde el valor de la danza en la vida de quienes bailan es la perdurabilidad de esa relación en cuanto tal, ésta sostiene un espacio de libertad, una configuración contingente *para* las resonancias *entre* el *sí mismo* y el mundo que niega todo aquello que no está afirmando: las danzas *para sí* son a la vez *danzas no para* los términos imperantes, *danzas no para* las condiciones de existencia obligadas, *danzas no para* quienes van a “darles” valor. De esta manera, el edificio instituyente es declarado irrelevante por estas danzas singulares, pero no más de lo que las danzas singulares quieren ser declaradas irrelevantes por los marcos desde los cuales son leídas e interpretadas. Quien quiera declarar este tipo de disposición de las danzas *de sí* como meras formas estéticas ensimismadas y hedonistas, debe tan solo volver a mirar la complejidad de tensiones que se ocultan detrás de cada apuesta en juego en las vidas y los pronunciamientos por los terrenos de ocupación de la danza.

¿O no es siquiera posible imaginar que las danzas *de sí*, más que estar negando las sociabilidades potencialmente subversivas, en realidad, las provocan? ¿Es realmente tan bizarro considerar que toda esta red de prácticas infrapolíticas que las *danzas de sí* andan desplegando, son practicadas de manera deliberada y consciente justamente por ser inconfiscables desde el capitalismo global neoliberal y el paradigma subjetivista centrado en la humanidad?, ¿que quienes bailan están al tanto de su posición política y de las tácticas desplegadas?, ¿que la danza es un gesto celebratorio de aquello menos ajeno a la existencia: lo viviente? ¿Acaso estas prácticas de libertad no ofrecen disputas a los límites y los términos de existencia de la relación con el mundo? ¿Acaso no tendríamos que dejar esta obsesión por las formas de

conceptualizar e historizar la danza para animarnos a cuestionar las propias maneras en que entendemos todo lo relativo al orden y la conceptualización?

Todas estas preguntas nos inquietan y motivan a pensar su escasa presencia en la discusión del momento actual de la danza. Todas estas preguntas acompañan el final de estas reflexiones. Las sostenemos también cuando reiteramos una última vez que las danzas no son una actividad de producción marginal, sino un modo de relación que está siendo cada vez más marginado, y que ello provoca e incita a muchas formas de resistencia y, más aún, a muchas expresiones de re-existencias necesarias.

Con este entramado estético-político por todos los rincones, creemos que no es del todo inconcebible que el valor de la danza, para quienes de una u otra forma la están haciendo perdurar mientras no recurren a una explícita sublevación danzante, sea un valor movido por el ánimo lúdico-liante que hay en hallar siempre nuevas maneras de conspirar disimuladamente, de “reforzar las apariencias hegemónicas” (Scott, 2004, p. 21), mientras fermentan, secreta y sombríamente, las vitalidades esquivas e inapropiables que mantienen la máscara de lo productivo y se burlan de las reglas del juego económico-cultural. No sería demasiado extraño que todo lo demás, que todo aquello que parece ocupar el centro de la escena de la danza, esté sirviendo como perfecta coartada para celebrar lo que en verdad deseamos y más necesitamos: la relación inmanente con el mundo.

REFERÊNCIAS

ABUFHELE, Paulina. Descentrar la danza: apuntes desde las artes escénicas (ponencia). **Actas IV Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo**, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, marzo 2020.

ALBÁN ACHINTE, Adolfo. **Prácticas creativas de re-existencia: más allá del arte... el mundo de lo sensible**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2017.

ARIAS, Ana Carolina & LÓPEZ, Matías David. **Indisciplinas**. Reflexiones prácticas metodológicas en ciencias sociales. La Plata: Club Hem editores, 2016.

AUBERT, Nicole & DE GAULEJAC, Vincent. **El coste de la excelencia**: ¿del caos a la lógica o de la lógica al caos? Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.

BERGSON, Henri. **Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia**. Madrid: Francisco Beltran, 1925.

BERGSON, Henri. **Materia y memoria**: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu. Buenos Aires: Cactus, 2006.

BRINKMANN, Stephan. **Bewegung erinnern**: Gedächtnisformen im Tanz. Bielefeld: transcript Verlag, 2013.

BUTLER, Judith. ¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud en Foucault. In: AA. VV. **Producción cultural y prácticas instituyentes**: líneas de ruptura en la crítica institucional. Madrid: Traficantes de sueños, 2008, pp. 141-168.

CARVAJAL, Diego. **El estudio de los enfoques no representacionales y la movilidad archipelágica: entre cuerpos, afectos y creaciones**. Santiago: Magíster en Artes/Universidad de Chile, 2017. Tesis (Magíster Magíster en Artes mención Teoría e Historia del Arte).

COLOMÉ, Delfín. **Pensar la danza**. Madrid: Turner, 2007.

COMITÉ INVISIBLE. **Ahora**. La Rioja: Editorial Pepitas de Calabaza, 2017.

DANOWSKI, Deborah & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **¿Hay mundo por venir?**: ensayo sobre los miedos y los fines. Buenos Aires: Editorial Caja Negra, 2019.

DELEUZE, Gilles. **Crítica y clínica**. Barcelona: Anagrama, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Diferencia y Repetición**. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

DIAZ, Santiago. Spinoza y el Cuerpo. **A Parte Rei, Revista de Filosofía**, N° 65, pp. 1-14, Sep. 2009.

DIAZ, Santiago. Arte y pensamiento en Gilles Deleuze: una experiencia lúdico-estética más allá de la interpretación. **Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes**, Departamento de Estética e Historia de la Filosofía, Universidad de Sevilla, N° 13, pp. 70-78, Feb. 2014.

ESCOBAR, Arturo. **Autonomía y diseño**: la realización de lo comunal. Buenos Aires: Tinta Limón, 2017.

ESCOBAR, Ticio. Ticio Escobar. In: RICHARD, Nelly (ed.). **Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte**: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014, pp. 77-122.

FEDERICI, Silvia. **Reencantar el mundo**: el feminismo y la política de los comunes. Madrid: Traficantes de Sueños, 2020.

FEYERABEND, Paul. **Tratado contra el método**. Concepción: Editorial Deriva, 2015.

FOUCAULT, Michel. La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad. **Diálogo con H. Becker, R. Fornet-Betancourt, A. Gomez-Müller 20 de enero de 1984**. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/viewFile/2276/1217> Acceso en: 15, jul, 2020.

FOUCAULT, Michel. **Vigilar y Castigar**: El nacimiento de la prisión. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

FRANKO, Mark. **Danzar el modernismo / actuar la política**. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2019.

GUATTARI, Félix. **Plan sobre el planeta**: capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares. Madrid: Traficantes de sueños, 2004.

HARAWAY, Donna. **Seguir con el problema**: generar parentesco en el Chthuluceno. Bilbao: Consonni, 2019.

LABAD, Marta. **Tiempo y trabajo en la época neoliberal desde las prácticas artísticas**. Madrid: Doctorado en Bellas Artes/Universidad Complutense de Madrid, 2020. Tesis (Doctorado en Bellas Artes).

MARCHE, Guillaume. Introduction: Why Infrapolitics Matters. **Revue Française d'Études Américaines**, n° 131, 3, pp. 3-18, Nov. 2012.

MARCUS, George. Etnografía en/del sistema mundo: el surgimiento de la etnografía multilocal. **Alteridades**, n° 11, 22, pp. 111-127, 2001.

LIBERANO, Diogo. ¿Como criar para si um modo de produção?: 16 de março de 2010. **Ensaia, Revista de dramaturgia, performance e escritas múltiplas**, n° 5, 4. 2018.

PELBART, Peter. Biopolítica y contra-nihilismo. **Nómadas (Col)**, Colombia, Universidad Central, N° 25, pp. 8-19, octubre 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **La noche de los proletarios**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. El momento de la danza. En: **Tiempos modernos**: ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política. Santander: Contracara Libros, 2018.

RAUNIG, Gerald. **Prácticas instituyentes**: fugarse, instituir, transformar. 2006. Disponible en: <https://transversal.at/transversal/0106/raunig/es>
Acceso en: 15, jul, 2020.

RICHARD, Nelly. **Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte**: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Un mundo ch'ixi es posible**: ensayos desde un presente en crisis. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. Conversa del mundo. In: SOUSA SANTOS, Boaventura de. **Revoluciones de indignación y otras conversas**. Bolivia: Proyecto ALICE, 2015, pp. 80-124.

ROLNIK, Suely. **Esfemas de la insurrección**: apuntes para descolonizar el inconsciente. Buenos Aires: Tinta Limón, 2019.

ROSA, Hartmut. **Hartmut Rosa**: "Todo va tan rápido que perdemos el contacto con la vida". Entrevista con Marc Bassets. 2020. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2020/01/09/ideas/1578588157_960430.html
Acceso en: 15, jul, 2020.

ROSA, Hartmut. **Resonancia**: una sociología de la relación con el mundo. Madrid: Katz Editores, 2019a.

ROSA, Hartmut. La "resonancia" como concepto fundamental de una sociología de la relación con el mundo. **Revista Diferencias**, N° 1, 7, 2019b, pp. 71-81. Disponible en: <http://www.revista.diferencias.com.ar/index.php/diferencias/article/download/165/94>

ROSA, Hartmut. Aceleración, alienación y resonancia: entrevista con Hartmut Rosa por Darío Montero. In: Basaure, M. y Montero, D. (Comps.). **Investigación y teoría crítica para la sociedad actual**. Barcelona: Editorial Anthropos, 2018, pp 51-74.

ROSAS MANTECÓN, Ana. ¿Qué es el público? **Revista Poiésis**, N° 14, Diciembre, 2009, pp 175-215. Disponible en:

https://www.poesis.uff.br/PDF/poesis14/Poesis_14_Publico.pdf Acceso en: 15, jul, 2020.

ROSS, Kristin. **Lujo comunal**: el imaginario político de la Comuna de París. Madrid: Ediciones Akal, 2016.

SINIGAGLIA, Jérémy & THIBAUT, Adrien. Questions of In-Disciplines. **Biens symboliques** n° 3, 2018.

SINIGAGLIA, Jérémy. La consécration qui ne vient pas. Réduction, ajustement et conversion des aspirations des artistes ordinaires du spectacle (2009). **Biens symboliques** n° 1, 2017.

SCOTT, James. **Elogio del anarquismo**. Barcelona: Editorial Planeta-Crítica, 2013.

SCOTT, James. **Los dominados y el arte de la resistencia**: discursos ocultos. México: Ediciones Era, 2004.

SEGATO, Rita. Una paradoja del relativismo: el discurso racional de la antropología frente a lo sagrado. In: GORBACH, Frida & RUFER, Mario (coords.). **(In)Disciplinar la investigación**: archivo, trabajo de campo y escritura. México: Siglo XXI, 2016, pp. 25-62.

SPINOZA, Baruch. **Ética demostrada según el orden geométrico**. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

TIQQUN. **La hipótesis represiva**. Buenos Aires: hekht, 2015.

VUJANOVIC, Ana. Notes on the Politicality of Contemporary Dance. In: SIEGMUND, Gerald y HÖLSCHER, Stefan (eds.). **Dance, Politics & Co-Immunity**: Thinking Resistances Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts Vol. 1. Zurich-Berlin: Diaphanes, 2013, pp. 181-191.

* **Paulina Abufhele Meza**, es bailarina, investigadora y docente especializada en artes escénicas. Licenciada en Danza con estudios y experiencias autodidactas en coreografía (UNC), dramaturgia (CCE Santiago), crítica escénica (LAB Escénico) y gestión cultural. Ha dictado cursos de danza y práctica escénica en Universidad ARCIS, Instituto Projazz, Escuela Exploratoria Artística ISUCH, Balmaceda Arte Joven, Escuela de Danzas Ébano, Tanzschule Tonleiter, Jugendzentrum Schonnebeck, Akademie der Kulturen NRW y Kreativzentrum ART.62. Como bailarina ha integrado las agrupaciones Proyecto

Ekeka, Colectivo UNO1, Circo Teatro Norte, Compañía Tentempié, Compañía NervenZellen, Dintje Dance Kompanie, Colectivo En Degradé, Colectivo Bailamérica y Compañía Artística Evenmax. Colabora con Colectivo Mapocho, Fl(e)LTRO Editores y Holojazz, y participa en grupos de lectura, encuentros de discusión, y publicaciones sobre arte y cultura.

** **Santiago Díaz**, es investigador autónomo de las corporalidades y las artes performáticas. Docente de Filosofía (UNMdP), Especialista en Epistemologías del Sur (Clacso), Diplomado en Educación Sexual Integral (UNSAM). Le debe a la Maestría en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas (UNDAV) la investigación sobre las corporalidades estético-políticas de las prácticas performáticas decoloniales latinoamericanas. Realiza actualmente una tesis en el Doctorado en Educación de la Universidad Nacional de Rosario, sobre las epistemologías y las pedagogías decoloniales que las performances corporantes favorecen en nuestras territorialidades del sur. Es docente de Antropología de los Cuerpos en el ISFD84 y en el Instituto del Profesorado de Arte en la Carrera de Danza-Expresión Corporal. Autor de "Juegos de la Subjetividad. Imágenes lúdicas en Gilles Deleuze", publicado en 2012. Es integrante del grupo Descentradxs - Descentrar la Investigación en Danza.

Submissão: 09/11/2020

Aprovação: 14/12/2020