



ISSN 2358-6060

DOI: <https://doi.org/10.5216/ac.v6i2.66637>

Juan Ignacio Vallejos*

Embarrar el Canon

Por una coreopolítica de la abundancia

Muddying the Canon

For a choreopolitics of abundance

RESUMEN

El presente artículo analiza la funcionalidad del canon, entendido como un dispositivo de subjetivación artística, en la danza contemporánea periférica. Luego de la introducción de casos etnográficos provenientes del campo de la danza de Buenos Aires, el trabajo se focaliza en la discusión de conceptos operantes como el de canon, progreso, modernismo, movimiento y nacionalismo. En última instancia, se propone concebir los aportes del concepto de barroco barroso de Néstor Perlongher y de desidentificación de José Esteban Muñoz, como estrategias político estéticas de subversión del canon. Pugnar por una coreopolítica de la abundancia es entender al arte, particularmente a aquel que compromete al cuerpo en movimiento, como un terreno para la construcción de nuevas formas de vida.

Palabras clave: danza contemporánea, canon, teoría queer, nacionalismo, progreso artístico, teoría decolonial

ABSTRACT

This article analyzes the functionality of the canon, understood as an apparatus of artistic subjectivation, in peripheral contemporary dance. After an introduction of ethnographic cases from the field of dance in Buenos Aires, the work focuses on the discussion of operative concepts such as the canon, progress, modernism, movement and nationalism. Ultimately, it aims to conceive the contributions of Néstor Perlongher's concept of the muddy baroque and of José Esteban Muñoz's disidentification, as political and aesthetic strategies of subversion of the canon. To strive for a choreopolitics of abundance is to understand art, particularly when it involves the body in movement, as a field for the construction of new forms of life.

Key words: contemporary dance, canon, queer theory, nationalism, artistic progress, decolonial theory

Aún recuerdo el inicio de la conferencia que Eleonora Fabião dio en el congreso de la IFTR en la Universidad de São Paulo al que asistí en 2017. Decía su nombre, el día, la hora, la ciudad, el país, hasta las coordenadas geográficas en las que se encontraba en ese momento. En suma, todos los elementos que daban cuenta del instante espacio temporal en el que estaba enunciando su discurso. Me pareció una manera muy clara e inteligente de dar cuenta del carácter móvil del pensamiento. Cuando ofrecemos un texto a la comunidad que nos recibe, hacemos público un momento de nuestro recorrido intelectual que generalmente suele resultarnos extraño luego de un par de años. De cualquier modo.

Hoy, martes 1 de septiembre de 2020, sentado en el living de mi casa en el barrio de Parque Avellaneda, en Buenos Aires, comienzo finalmente la escritura de este texto que vengo pensando hace meses y que se desprende de la presentación que hice en el seminario interno “Descentrar la investigación en danza” que organizamos junto a Marie Glon e Isabelle Launay en el mes de marzo de 2020 en el Centro Cultural Kirchner de Buenos Aires, así como de otros trabajos y presentaciones que he venido realizando en otros espacios. El tema de investigación que voy a tratar es algo que de manera general llamaría colonialismo estético, aunque podría formularse de manera más precisa retomando la terminología de Aníbal Quijano (2007) en los términos de una colonialidad del canon estético en la danza contemporánea – temática que podríamos incluir en el marco general del problema de la colonialidad del ser (Maldonado Torres, 2007). Se ha escrito mucho sobre el trabajo de Quijano y sobre la idea de colonialidad – cuyo nudo central puede concebirse como la naturalización de una relación de dominación (Quintero, 2010, p. 8) –, no será mi objetivo aquí desarrollar ese concepto sino proponer un recorrido analítico que se establece en diálogo

con él, pero se articula a partir de mi experiencia concreta de trabajo y de una reflexión intelectual y afectiva sobre las prácticas artísticas de danza contemporánea en la ciudad que habito. Quisiera concebir mi contribución en los términos de un conocimiento situado (Haraway, 1988) en relación dialéctica con un trabajo de *descentramiento* respecto de los relatos centrales de la danza escénica a nivel mundial. **En este sentido, mi enfoque intenta dar cuenta del trabajo que desarrollamos dentro del grupo *Descentradxs* que concibe las instancias del descentrarse y del situarse como tareas imbricadas mutuamente y a su conjunción como a una práctica continua y en constante desarrollo.**

Quisiera comenzar relatando en forma breve algunas situaciones relativamente recientes en las que me vi involucrado o que involucraron a artistas de danza contemporánea en Buenos Aires cercanos a mí porque pienso que pueden permitir dar cuenta de la actualidad y de la urgencia del planteo, además de proveer material de análisis para las reflexiones que se proponen a continuación. **La colonialidad no es una abstracción lejana, es una realidad que habitamos diariamente.**

Colonialidad del canon y progreso artístico:

Uno. La primera historia data del año 2014. Luego de la presentación de su obra *O(H)CAMPO* en la Casa de la Cultura de Buenos Aires, la coreógrafa Marina Sarmiento entró en contacto con un programador francés que trabajaba para un teatro en Bélgica y tenía intenciones de presentar allí un ciclo de obras de danza contemporánea argentina. El programador le propuso que tuvieran una entrevista y Marina me pidió que la acompañara en calidad de traductor, aunque finalmente participé de la conversación. Sinceramente, no recuerdo el nombre del programador, pero la impresión

que me llevé de él no fue muy positiva. Luego de relatar de manera sucinta las razones por las que estaba en la ciudad y de que comentáramos los pormenores del clima húmedo y caluroso, y los lugares pintorescos que podría visitar, la charla desembocó en la exposición de su “opinión calificada” con respecto a la danza contemporánea de Buenos Aires. Su rostro comenzó a gesticular de manera condescendiente y articuló algo así como que “admiraba” a los artistas que había conocido por el “compromiso” y la “entrega” con la que llevaban adelante sus proyectos y por su “intensidad” interpretativa. Algo me hizo pensar que los atributos señalados (compromiso, entrega, intensidad) eran parte de una idea concebida de manera previa a su encuentro con esos artistas. De hecho, se trata de conceptos claramente ligados al discurso exotizante con el que suele concebirse desde Europa a la danza contemporánea que se practica en un país periférico como la Argentina. Viví más de seis años en París y sé que el clisé establecido culturalmente es que los argentinos somos “apasionados” e “intensos”, entre otros atributos menos valorizantes. En todo caso, su comentario derivó en una comparación con los coreógrafos y bailarines franceses y belgas que se pretendía favorable a los argentinos. Según su mirada, los sistemas de apoyo a los trabajadores intermitentes del sector del espectáculo francés y belga habían generado abusos por parte de los artistas. Se les había proporcionado una suerte de excesiva comodidad y como consecuencia sus creaciones actuales eran mayoritariamente repetitivas, vacías o frívolas. Frente a ese contraejemplo, el programador afirmaba su admiración por los artistas locales que prácticamente sin ningún tipo de apoyo económico lograban hacer obras “intensas”, aunque claramente su calidad artística no le resultara del todo convincente – una opinión que se leía más en la expresión incómoda de su rostro que en sus palabras pero que

quedaba bastante clara. En ese punto, la charla se tensionó un poco. Le manifesté mi admiración por el sistema de apoyo a los trabajadores intermitentes y mi convencimiento de que ese sería un excelente sistema para desarrollar las artes en Argentina. No hubo acuerdo. La discusión no duró mucho más, al menos en mi presencia. El programador continuó su recorrido turístico por la ciudad unos días más para luego volver a su país de origen. El ciclo de obras de danza argentina en el teatro belga nunca se realizó.

Dos. El segundo caso trata sobre la participación de las bailarinas Quillen Mut y Milva Leonardi en la obra *Deseo* del compositor suizo Beat Furrer, que se estrenó en el Centro de Experimentación del Teatro Colón en abril de 2019 con dirección de Juan Martín Miceli (música), Emilio Basaldúa (puesta en escena) y Julián Ezquerro (dramaturgia). La obra, realizada en colaboración con la institución suiza Pro Helvetia, contó con la participación de 12 cantantes del coro austríaco Cantando Admont que fueron invitados a Buenos Aires especialmente para el evento. Pro Helvetia financia la difusión de la cultura suiza en el mundo de modo que seguramente debe haber contribuido al traslado y a la contratación de los músicos europeos. Sin embargo, en el caso de las bailarinas argentinas, sus condiciones de contratación fueron completamente precarias y abusivas. La experiencia habría fascinado al programador francés del caso anterior ya que es un claro ejemplo de “compromiso” y “entrega” – aclaro que estoy siendo irónico – aunque no se trató de una situación elegida voluntariamente por las intérpretes, sino que fue impuesta por la producción. Se las hizo ensayar y bailar descalzas en un escenario con varios centímetros de agua en el que existían posibilidades reales de que se produjeran accidentes letales debido a que había dispositivos eléctricos cercanos en funcionamiento

(concretamente, las lámparas que iluminaban las partituras de los músicos que podían caerse y entrar en contacto con el agua). Esta situación se sumaba a las lesiones físicas que las bailarinas podían sufrir debido a la imprevisibilidad del terreno. Se les pagó una suma irrisoria en comparación con lo que percibieron los artistas europeos y además fueron ellas las encargadas de componer la coreografía de su performance, algo que ni siquiera fue considerado como parte del trabajo compositivo de la obra. La situación de peligro en la que debían trabajar se vio exacerbada por el hecho de que la producción no les brindaba seguro médico, ni seguro de riesgo de trabajo ya que habían sido contratadas de manera totalmente informal. En ese caso, la “entrega” y “compromiso” no fueron actos de devoción, sino que resultaron de un abuso por parte de la producción de la obra. Se podría decir que existe una subjetividad artística precaria (Vallejos, 2019) que permite este tipo de situaciones, pero también es claro que la precariedad se establece a través de situaciones que no están exentas de violencia, prácticas de sometimiento de los artistas sin capacidad de reclamo y maniobras perversas del estilo: “no digas nada porque si te quejás no te van a volver a llamar para actuar”. La devoción artística celebrada por el exotismo colonialista no es gratuita, ni mayoritariamente deseada, esconde una relación de dominación perversa en la que una de las partes resulta claramente beneficiada y la otra perjudicada física y emocionalmente. Las bailarinas pidieron una reunión con la producción y exigieron que se les otorgara un seguro contra todo riesgo, argumentando que de lo contrario no harían las funciones. Finalmente, lo recibieron y por lo que me contó una de ellas el dinero necesario no era un monto exorbitante ni mucho menos.

Tres. En el año 2017, participé del Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA) ya que había sido asesor teórico de dos obras que quedaron

seleccionadas en la programación: *Caipirinha* de Victoria Castelvetri y *En la boca de la tormenta* de Fabián Gandini. La ocasión me permitió observar el modo en que este festival es vivido por los artistas, presenciar los *meetings* con los programadores extranjeros y apreciar la manera que tienen de comportarse en esos espacios y al momento de ser espectadores de las obras. Pude sentir la terrible violencia que encierran esas situaciones de exposición para los artistas, su entusiasmo y su ilusión frente a la posibilidad de ser invitados a presentar sus obras en el extranjero, la fuerte legitimidad que esa oportunidad implica hacia dentro de su comunidad, la total consciencia por parte de los programadores del enorme poder que detentan y la obsecuencia de los funcionarios estatales.

Las obras que se contratan son generalmente muy pocas y no se generan muchos espacios de intercambio real entre diferentes visiones del arte. Por otra parte, los programadores suelen implementar una modalidad sumamente violenta al momento de ir a ver las obras que es la de sentarse en las butacas más cercanas a puerta de salida y, en caso de que no les guste lo que ven, abandonar la sala sin ninguna delicadeza al poco tiempo de haber empezado la obra o en el entreacto, si lo hay. El efecto de esta modalidad claramente despreciativa se observa en los rostros de los coreógrafos luego de la función e incluso, a veces, en el de los intérpretes en escena durante la performance.

Tuve la sensación de que, en su juicio estético, los programadores, – entre los cuales también podían identificarse turistas llanos sin ningún tipo de interés por las obras que se presentaban –, buscaban refrendar una idea preconcebida con respecto a lo que venían a ver. Querían encontrar una obra que coincidiera con lo que su ideología y su gusto estético asociaban con lo que debía ser el teatro o la danza de Argentina. Tampoco se les ofrecía desde

el gobierno de la ciudad un relato que contradijera ese discurso o al menos lo matizara. Los programadores ignoraban el sentido que las obras tenían en el contexto local, su lugar en una historia de la danza situada, las referencias estéticas, las herramientas compositivas y conceptuales movilizadas, etc. Se instituían como espectadores universales de objetos universales a ser analizados con herramientas críticas igualmente universales.

El problema emerge a partir del momento en que esa pretendida "universalidad" se revela como lo que en realidad es: un discurso que sostiene la colonialidad del canon estético. En concordancia con esta lógica, la mayor parte de los críticos extranjeros ven en esas obras versiones "anticuadas" de estéticas que ya fueron desarrolladas y "superadas" en los centros de legitimación artística (París, Bruselas, Berlín, Nueva York). Como afirma el coreógrafo ecuatoriano Fabián Barba (2017), el movimiento espacial del centro a la periferia se traduce en un retroceso en el tiempo. La idea de progreso en el arte, claramente asociada al universalismo europeizante y a la colonialidad del canon estético, se traduce en una mecánica de irradiación que va menguando su poder a medida que abandona su centro. A los lugares recónditos siempre llega una versión tardía o desvirtuada del progreso artístico. Es sobre esta base que se instituye la originalidad como valor determinante. El arte es "original" en tanto y en cuanto contribuye con un progreso que se genera en los centros de legitimación, aportando allí elementos faltantes o resignificando tradiciones que hacen "avanzar" el arte universal. La originalidad también supone autonomía del arte, la obra deviene original en su calidad de objeto abstracto separado del mundo. En el caso del arte periférico¹, la originalidad se resignifica como exotismo, es decir, una energía posiblemente auténtica que, no obstante, aún debe ser moldeada por los saberes de la estética universal y erudita. Lo exótico no es

un atributo de una obra periférica sino su posible canal de aceptación y recepción por parte de una cultura central que se autopercibe como superior.

Cuatro. El último ejemplo que quisiera abordar es el de la obra *El baile* de la coreógrafa francesa Mathilde Monnier que se estrenó en Francia en junio de 2017. Personalmente, presencié una de las funciones que se dieron ese mismo año en el mes de septiembre en Buenos Aires en la sala más importante del Teatro San Martín, la Martín Coronado. La obra fue interpretada por bailarines de la danza contemporánea no-oficial de la ciudad, – cabe agregar que esa fue la primera y única vez en que los vi bailar en esa sala, generalmente reservada a la presentación de las obras de la compañía de danza contemporánea del teatro. El análisis minucioso de la obra tomaría muchas páginas, y no voy a realizarlo en esta ocasión. Lo que quisiera incorporar al relato es solamente un elemento que considero central para su análisis y que se basa en una lectura de la reseña escrita por el crítico francés Gérard Mayen para la *Revue Ballroom* publicada en Francia.

El Baile fue concebida como una versión argentinizada de la obra escénica *Le bal* de Jean-Claude Penchenat estrenada en 1981, que retrataba la historia de Francia desde su liberación de la ocupación nazi hasta los años 80s. La versión argentina tomaba como inicio el año 1978 y se proponía trazar una historia del país desde ese momento hasta la actualidad a través de gestos, escenas emotivas, prácticas de movimiento, canciones y bailes populares. Frente a las dudas que podía llegar a generar el relato historiográfico de una artista francesa sobre un periodo que incluía la experiencia socialmente traumática de la última dictadura, se incluyó la participación del escritor argentino Alan Pauls quien funcionó como una suerte de garante ideológico del discurso histórico esgrimido. En concreto, lo que más me llamó la atención fue la total ausencia expresa, desde lo

discursivo y desde el reconocimiento artístico, del núcleo constitutivo de la obra: la danza contemporánea de Buenos Aires. El trabajo de composición se realizó claramente a través de las improvisaciones de bailarines que se formaron en prácticas de danza contemporánea locales con coreógrafos argentinos, incluso muchos de ellos, como Celia Arguello Rena, Florencia Vecino o Pablo Lugones, realizan sus propias obras y tienen una vasta experiencia como intérpretes y compositores. Las técnicas y los procedimientos que utilizaban podían asociarse fácilmente al trabajo de diversos coreógrafos argentinos con los cuales algunos de esos bailarines se habían formado – por ejemplo, Diana Szeinblum, el grupo KRAPP o el Combinado Argentino de Danza de Andrea Servera – o incluso con sus propias obras. Sin embargo, partiendo de la idea de que el eje articulador era el “baile social”, la obra pasaba por alto cualquier referencia a la danza escénica en Argentina. Se podría argumentar que esta era simplemente la propuesta dramática de la obra: escenificar la danza social. El problema es que cuando ese proyecto escénico se pone en relación con la condición periférica de la danza contemporánea de Buenos Aires, el dispositivo deja de ser inocuo y se transforma en un mecanismo de invisibilización de los saberes locales.

Esta ausencia abrió la puerta a una lectura exotizante e invisibilizadora. La misma se hace palpable en el relato del crítico de danza Gérard Mayen para la *Revue Ballroom*, en donde luego de ponderar la participación de los intérpretes describiéndolos como “artistes contemporains argentins, galvanisés par cette collaboration internationale [artistas argentinos contemporáneos, entusiasmados por esta colaboración internacional]”, y de afirmar que “ils font la pièce [hacen la obra]”, cierra su reseña afirmando que el talento de Mathilde Monnier reside en su

“agencement signifiant des apports dansés de ses interprètes [disposición criteriosa de los aportes ofrecidos por la danza de sus intérpretes]” y que la obra *El baile* revela de qué modo los usos de la danza social “peuvent résonner avec une certaine écriture chorégraphique savante contemporaine [pueden resonar con cierta escritura coreográfica erudita contemporánea]” (Mayen, 2017, pp. 66-67). De un lado, el entusiasmo, del otro, la disposición criteriosa; de un lado, los usos sociales de la danza, del otro, la escritura coreográfica erudita. Sin lugar a dudas, celebro la posibilidad que existan proyectos de colaboración entre artistas de países centrales y periféricos, lo que creo es que esos proyectos no deberían negar implícita o explícitamente la existencia de la colonialidad del poder. Parte del trabajo de colaboración debería ser el de cuestionar los lugares que cada uno ocupa en el campo artístico internacional.

Los cuatro casos que acabo de relatar deslizan una serie de situaciones y conceptos que es necesario exponer y analizar. Lo primero que deberíamos señalar es que se trata de situaciones definitivamente atravesadas por relaciones de poder, con actores dominantes y dominados, con lógicas asimétricas que se reproducen hacia dentro de un campo y articulan una serie de posicionamientos estratégicos. De modo más preciso, podría decirse que los núcleos que sostienen estas prácticas son: el canon estético como dispositivo de dominación, su asociación con la idea de progreso, la precariedad como condición de colonialidad, cierta idea romántica de la práctica artística asociada a la devoción, y finalmente el nacionalismo o la de identidad nacional y cultural, como eje articulador del conflicto. Creo que una respuesta artístico-política implicaría necesariamente problematizar estos conceptos y ver más allá, tratando de

vislumbrar aquello que queda por fuera de los binomios que cada núcleo instala implícitamente.

Colonialidad del canon y progreso artístico:

La primera pregunta que deberíamos poder responder es: ¿qué es el canon en la danza, particularmente en la danza contemporánea? Mark Franko sostiene que, si lo comparamos con otras artes, el rol del canon no ha sido suficientemente debatido en los estudios de danza (Franko, 2007, p. 170). Desde su punto de vista, que es el de un investigador estadounidense estudioso de la danza moderna de su país, la formación del canon tiene que ver fundamentalmente con los procedimientos a partir de los cuales ciertos autores, y no otros, son capaces de circular por los medios, sus obras ser analizadas por la crítica y finalmente su trabajo ser incorporado a un discurso histórico (170). Para él, uno de los principales efectos del canon en la danza es la exclusión. Un mecanismo que establece una suerte de “hegemonía cultural” (Franko, 2007, p. 171). Franko considera que uno de los objetivos del trabajo histórico es el de poner en tensión el discurso canónico, oponiendo la estética de los autores mencionados a las de sus contemporáneos no hegemónicos. Es la metodología que utiliza en *Danzar el modernismo/Actuar la política* (2019) para estudiar, por ejemplo, la danza de Isadora Duncan en tensión con la de Valentine de Saint-Point o al momento de reivindicar el rol de la danza revolucionaria estadounidense de los años 30s (Franko, 2002), o el trabajo de Paul Sanasardo y Donya Feuer en Nueva York en los años 60s (Franko, 2005) afirmando que el colectivo Judson Dance Theater no fue lo único que sucedía en la danza de esa ciudad en ese momento histórico.

La forma en la que toda esta puja por la construcción del discurso canónico se experimenta desde la periferia es sensiblemente distinta. El caso

del control de los archivos de obras de la danza moderna puede ayudar a entender la relación. Franko afirma que paradójicamente no son tanto las compañías de ballet sino las instituciones y las compañías de danza ligadas al trabajo de coreógrafos modernos como Martha Graham, Anna Sokolow, Merce Cunningham, pero también Yvonne Rainer o incluso Mary Wigman, las que se concentran fundamentalmente en la conservación del canon a partir de la recreación sostenida de las obras y el control de su circulación (Franko, 2007, p. 172). Son obras que adquieren la forma de un *archivo* más que el de un *repertorio*, es decir el de un conocimiento básicamente registrado en soportes y no corporizado de manera colectiva y anónima – de hecho, Franko dialoga con estos conceptos de Diana Taylor (2016 [2003]). Sin embargo, en el caso de Latinoamérica, el acceso a esas obras en tanto archivo está implícitamente vedado a los artistas. Como demuestra la experiencia conflictiva de Hilda Islas en su trabajo de “traducción performática” de las *Danzas de afectos humanos* de la alemana Dore Hoyer (Islas, 2016). Obtener los derechos para el acceso al archivo de la danza moderna supone disponer de medios económicos y de un apoyo institucional que la mayor parte de los artistas latinoamericanos no poseeⁱⁱ. La consecuencia de eso es que el archivo y la información histórica y estética de la danza canónica suele presentarse a la periferia como un bloque cerrado. De ese modo, la eventual intervención en ese archivo por parte de artistas o investigadores periféricos suele tener una débil legitimidad.

El canon en la periferia se alía menos con una práctica historiográfica que con la afirmación de lo que Franko define como una hegemonía estética y cultural excluyente, que se manifiesta en el presente y que encuentra las raíces de su legitimidad en un relato histórico devenido universal. El canon como dispositivo de subjetivación (Agamben, 2011) supone naturalizar una

relación de dominación estética, entender como real, natural y justa una asimetría que resulta de una construcción histórica y política. Es decir que el canon no se refiere exclusivamente a los nombres de autor que organizan la narrativa histórica universal sino también a la forma en que es recibida en Buenos Aires por parte del público y de las instituciones estatales y privadas, la obra de un coreógrafo o de una coreógrafa en función de su nacionalidad y de su relación con los centros de legitimación estética. **El canon como dispositivo impone una jerarquía que opera en las formas de reconocimiento de la calidad artística, en los temas que un artista puede o no abordar y en el modo en que su obra es leída por el público y la crítica.** Un ejemplo claro de esto es el énfasis puesto por parte de los críticos franceses citados anteriormente en la “intensidad”, la “entrega” y el “compromiso” más que en **los saberes movilizados y construidos por la danza periférica.** Es decir, los intérpretes y los coreógrafos en Argentina tienen características claramente particulares que se relacionan con su formación y con el desarrollo de la danza local. El problema emerge cuando esas cualidades no son leídas como saberes sino como aptitudes naturales. El canon opera haciendo que el espectador europeizado vea las obras periféricas no como diferentes sino como anticuadas o inacabadas con respecto a sus referencias estéticas.

Ahora bien, todo este mecanismo de dominación ligado al canon se alía a un relato histórico que estipula una **lógica acumulativa de progreso en el arte.** Es la lectura crítica de esta idea teleológica de progreso la que sustenta las reflexiones del coreógrafo ecuatoriano Fabián Barba a las que hicimos referencia anteriormente. En este sentido, quisiera introducir una digresión ya que considero importante **poner en relación la crítica al progreso con la crítica a la idea misma de movimiento planteada por André Lepecki en su libro *Agotar la danza* (2009).** El “acto inmóvil” o el desmantelamiento de la

idea de danza como movimiento característico de cierta coreografía experimental de los 90s representa para Lepecki una crítica de la ontología política de la danza (2009, p. 38), ya que la danza en la modernidad se define identitariamente como un “ser en flujo” y es “isomorfa respecto del movimiento” (14).

Como el mismo autor afirma, esta idea es inseparable de la influencia del modernismo en la danza moderna estadounidense y del consiguiente proceso de purificación, asociado a la teoría de Clement Greenberg, que reduce cada forma artística a sus cualidades esenciales (Franko, 2019, p. 24). La autorreferencialidad de la danza implica su capacidad de concentrarse en la especificidad de su propio médium, es decir, el movimiento. Es por esta razón que Sally Banes afirma que la danza que conocemos como moderna no es en realidad modernista, y que el modernismo llega a la danza recién en la década del 60 con la obra *Trio A* de Yvonne Rainer: la primera obra que trabaja sobre el movimiento puro (Banes, 1987, p. 54, citada en Franko, 2019, p. 168). Pensar a la danza como isomorfa respecto del movimiento no es más que dar cuenta de la idea modernista greenberguiana de progreso en el arte, entendido como un proceso de purificación y autonomía.

En el análisis de Lepecki, la crítica de la idea de movimiento es conducida a su relación con la modernidad y con el sistema capitalista. “Agotar la danza es agotar el emblema permanente de la modernidad” que no es otro que el movimiento (Lepecki, 2009, p. 24). Es la filosofía de Peter Sloterdijk y su crítica del “impulso cinético de la modernidad” y de la militarización idiotizada de la subjetividad lo que permite a Lepecki aunar la estética de la inmovilidad en la coreografía experimental europea de los 90s con una crítica política de la modernidad capitalista. Ahora bien, podría pensarse que para Sloterdijk el eje de su enfoque no es específicamente el

movimiento sino el progreso. El filósofo entiende a la *cinética* como la *ética de la modernidad* y al *progreso* como la forma en la que esta ética-cinética se expresa (Sloterdijk, 2006, p. 37). Por otra parte, el *progreso* no supone un cambio de posición en un espacio sino un *incremento en la capacidad de avanzar*, el progreso articula el incremento dentro una lógica determinada.

Si tomamos como eje no el movimiento sino el progreso, podemos inferir que la inmovilidad de la danza experimental europea debería ser leída en realidad como un progreso ya que implica un avance en la abstracción propuesta por el paradigma modernista del movimiento puro. Si la danza modernista implica una concentración en la especificidad del movimiento como médium, la danza experimental de los 90s que podríamos llamar conceptual, supone tomar al movimiento no ya como un médium sino como un concepto. Los coreógrafos conceptuales de la danza contemporánea trabajan sobre el movimiento como un elemento abstracto que es teorizado performáticamente, y ese paso representa una suerte de progreso, es decir, un incremento en la abstracción dentro de la lógica del modernismo estético tal como es entendido por Banes (1987).

Así las cosas, coreografías inmóviles como las de Vera Mantero o Meg Stuart que en el contexto europeo del laboratorio coreográfico SKITE pudieron generar un hecho político de repudio a las “violentas actuaciones del colonialismo y sus racismos” (Lepecki, 2009, p. 37), no despiertan la misma lectura desde la periferia. La idea de que la inmovilidad implica visibilizar una mecánica de acumulación y aceleración de la vida productiva asociada al neoliberalismo son leídas desde la periferia como parte de un movimiento progresivo que va del movimiento como médium puro al movimiento como concepto abstracto. De hecho, en muchas comunidades artísticas latinoamericanas la inmovilidad fue recibida como una suerte de

avance técnico, como un incremento en la capacidad de reflexionar acerca de las propias prácticas coreográficas. Esto es sin duda beneficioso en la medida en que abre la posibilidad a nuevas prácticas creativas, el problema emerge cuando lo conceptual es leído como una expresión de progreso, o una suerte de "mandato", que invalida formas anteriores por considerarlas anticuadas.

Aquí considero que faltó una intervención más sólida por parte de los teóricos periféricos de la danza que podrían haber mediado en la recepción de estas ideas. Me animaría a decir que aquello que en el centro se manifiesta como movimiento, en la periferia es percibido como progreso teleológico. En suma, la colonialidad del canon se reproduce a través de una mecánica de progreso artístico que se entrelaza con el modernismo como ideología.

El impulso nacionalista y lo anticanónico

Sin embargo, podría argumentarse que la idea misma de concebir al canon como un concepto operante en las subjetividades es colonialista. Pensar al arte en referencia a un canon y a una hegemonía establecida por los centros de validación estética es ya someterse a un invento occidental burgués. El canon emerge cuando los sujetos se implican en el campo de la danza contemporánea que es en sí mismo el resultado de una cultura europeizada. La opción que emerge como respuesta es la de rechazar de plano al arte contemporáneo como terreno de disputa. Fue el camino que tomaron los artistas de la generación del 68 estudiados por Longoni y Mestman (2002). En un primer momento buscaron utilizar su arte como una herramienta de difusión de ideas políticas revolucionarias, pero luego entendieron que la opción correcta en ese momento histórico era rechazar de plano la institución artística y tomar las armas como camino a la liberación. Era una opción entendible en el contexto de los años 60s, en el que se

aceptaba la idea de violencia legítima del oprimido. La opción supuso una ruptura radical con la institución artística y una negación del terreno mismo de disputa. Podría decirse que, salvando las enormes diferencias, esta misma opción existe en la actualidad, aunque desligada de una impronta belicista, en los relatos que proponen directamente el abandono del campo artístico contemporáneo.

Claramente, la posición que intento desarrollar en este texto no coincide con esta postura anticanónica, aunque hasta cierto punto la considero una opción válida. Mi punto de partida es el deseo de contribuir con las prácticas artísticas escénicas, aceptar al arte, en este caso de la danza y la performance, como a una práctica que tiene potencialidades para construir nuevas economías de poder, nuevos modos de libertad, nuevas formas de afectación y de vida, y que potencialmente puede contribuir a unir aquello que la subjetividad neoliberal tiende a separar. Hago esta salvedad porque no creo que la danza escénica y el arte de la performance sean los únicos modos de actuar en este sentido, ni los únicos modos de hacer danza o performance, son los modos sobre los que trabajo prioritariamente, y son mi principal objeto de interés. En este sentido, mi aporte busca ubicarse en un plano de igualdad con el de otros autores que desarrollen miradas complementarias.

Sin embargo, quisiera mencionar un elemento que caracteriza a ciertas versiones, no a todas, de este enfoque revolucionario anticanónico o antiartístico: su concepción del poder como un fenómeno exterior al sujeto. Desde ese punto de vista, el poder se opone al sujeto y lo somete desde una exterioridad represora que puede y debe ser resistida y combatida. El problema emerge cuando tomamos consciencia de que la dominación naturalizada que caracteriza al colonialismo estético no se manifiesta exclusivamente como exterioridad y dominación material, sino que también

habita el terreno de la subjetividad, coopta el deseo, prescribe prácticas afectivas, visibiliza e invisibiliza fenómenos intersubjetivos. El colonialismo como dispositivo de subjetivación atraviesa por igual a latinoamericanos y a europeos, aunque beneficie materialmente a los últimos. Una práctica política opuesta a esta forma de colonialidad del ser debe asumir el terreno de la subjetividad como su principal espacio de lucha.

No obstante, esta misma concepción del poder como exterioridad es la que sustenta la oposición nacionalista al canon colonial. El nacionalismo supone que, si la colonialidad se manifiesta a través de un proyecto de europeización de la cultura, la respuesta adecuada es entonces la de rechazar o desconocer esa cultura extranjera favoreciendo el desarrollo de una identidad nacional o regionalⁱⁱⁱ. Desde ese lugar, se suele enarbolar una idea de autenticidad estética, un “nosotros” y un “lo nuestro” como nexo imaginario que debe ser revalorizado y defendido frente a la invasión cultural externa. El problema de este planteo es: ¿de qué modo se concibe la construcción de esa identidad nacional?, ¿quién es el nosotros de ese proyecto? Si el nosotros es un nosotros “no-europeo”, ¿cómo definimos lo europeo?, ¿es un problema asociado a la nacionalidad?, ¿es un problema ligado a una manera de pensar? Sin dudas, se trata de temas que han sido ampliamente debatidos dentro de los estudios poscoloniales y decoloniales. Sólo quisiera aportar que, a partir de mi experiencia de investigación, he observado que los discursos nacionalistas suelen promover una definición de la identidad estética que reproduce a un nivel nacional o regional la misma naturalización de las relaciones de dominación que caracteriza al colonialismo a nivel internacional. Esta situación se hace palpable en el lugar opacado que, por ejemplo, ocupan hasta hoy en día los pueblos originarios en la definición identitaria de la gran mayoría de los países latinoamericanos, y

fundamentalmente de Argentina, así como en la centralidad indiscutible de Buenos Aires en todo lo referido a la producción artística y cultural.

El nacionalismo establece una suerte de colonialismo interno que reproduce la misma lógica de dominación naturalizada que explica Quijano. La identidad estética como sello de originalidad nacional o regional deviene canon nacionalista. Es así que se establece un mandato nacional que funciona como un espejo invertido de la colonialidad europeizante. A la hegemonía colonialista, se le opone la hegemonía nacionalista, una hegemonía que instala centros y periferias hacia dentro de un mismo país o de una región, operando con la misma lógica de progreso artístico que caracterizamos anteriormente.

Paralelamente, la idea de una estética nacional supone la autonomía del arte, es la estética como objeto aislado de su manifestación histórica y social lo que deviene formalmente auténtico. Sin embargo, la autonomía del arte es fundamentalmente un hecho social, un fenómeno construido histórica y socialmente (Vujanovic, 2013). Lo que podría pensarse es que la especificidad de la práctica no está en la forma como objeto artístico autónomo sino en su manifestación histórica y social. Lo importante no es lo que un arte es sino lo que un arte *hace* en un contexto determinado, qué es lo que viene a decir en un lugar y en un momento dados. Enmarcado de ese modo, el problema de lo nacional o regional toma un cariz totalmente distinto.

Las investigadoras argentinas Susana Tambutti y Maria Martha Gigena afirman que debe renunciarse a una "autenticidad cultural" signada por la endogamia y el chauvinismo ya que no existe una identidad originaria y propia que deba ser reivindicada (Tambutti y Gigena, 2018: 171). Entiendo la idea como una crítica al nacionalismo como proyecto cerrado que

reproduce relaciones de poder a partir del establecimiento de una esencia nacional, necesariamente ficticia y de un canon nacionalista. Sin embargo, creo que la forma más adecuada de abordar el problema político de la identidad nacional es a través de lo que teóricas feministas como Gayatri Spivak (Spivak, 2006 [1988]) han denominado un “esencialismo estratégico”. Para Linda Alcoff, por ejemplo, “la mujer es una posición desde la cual puede emerger una política feminista y no una serie de atributos objetivamente identificables” (De Lauretis, 2007, p. 192; Alcoff, 1988, pp. 434-435). El género es una posición desde la cual actuar políticamente, es decir, el soporte de un proyecto político. Creo que la cultura nacional o regional pueden funcionar de la misma manera. Lo que importa discutir no es su contenido sino qué proyecto político puede asociárseles y qué discursos pueden movilizarse para darle sustento.

En un texto en el que reivindican la necesidad de establecer un pensamiento situado para la historiografía de la danza en Argentina, – proyecto con el que acuerdo –, Tambutti y Gigena señalan la existencia de dos oleadas colonizadoras de imposición de modelos universales de la historia de la danza en la periferia. La primera se habría implementado principalmente a través de la difusión de técnicas y poéticas como las de la danza de expresión alemana o la técnica Graham, mientras que la segunda, lo haría a partir de un conjunto de aparatos críticos y teóricos. De ese modo afirman que: “la importante teorización sobre la danza que se produce en Norteamérica y Europa desde finales del siglo XX y continúa en los comienzos del siglo XXI, está cumpliendo el mismo rol de aquellos pioneros que *in situ* fundaron la danza en distintos puntos de América Latina” (Tambutti y Gigena, 2018: 169). Considero que ambas afirmaciones podrían ser problematizadas aún más.

En lo referido a la diseminación de técnicas de danza, debería considerarse aquello que Randy Martin señala como la *paradoja de la técnica*, según la cual, el entrenamiento que supone que aquellos que participan son dominados por una disciplina, habilita paralelamente que sean ellos quienes dominen la técnica. Para Martin la clase de danza constituye un espacio en el que cuanto uno más se sumerge en la técnica, deviene cada vez menos subordinado a ella (Martin, 1998: 20). Los cuerpos no se construyen de manera unidireccional, sino que existen múltiples instancias de mediación y apropiación, incluso momentos en los que la técnica se encuentra con algo que ya existía en el cuerpo como potencia y lo desarrolla. La historia situada es la que debe relatar esas mediaciones y el funcionamiento de esas apropiaciones en un contexto periférico.

Finalmente, en lo que hace a la segunda ola colonizadora ligada a la teoría, el actor que está siendo invisibilizado en esa afirmación es justamente el/la teórico/a periférico/a, (es decir, quienes escriben), cuyo rol es el de mediar frente a esas teorías, identificando los elementos que pueden ser modificados, rechazados o reapropiados, y permitiendo la construcción de saberes situados en relación con ellas. No es pasiva la recepción de la teoría, o al menos no debería serlo. Al mismo tiempo, creo que por el contrario no puede obviarse la influencia claramente positiva que los estudios de danza y performance, así como la teoría decolonial y poscolonial, la teoría de género y la teoría queer han tenido en el desarrollo de un pensamiento situado sobre la danza y la performance en la periferia.

Embarrar el canon o cómo afirmar una coreopolítica de la abundancia

Ahora bien, retomando el problema de la validez de una reflexión sobre la politicidad del arte en la periferia, si nos instalamos en este terreno,

nos confrontamos necesariamente con el canon, entendido no tanto como un repertorio de referencias estéticas legitimadas sino como una hegemonía que opera sobre el deseo, el gusto, el placer, la belleza y la visibilidad de las prácticas de los artistas, pero también de los espectadores, de las instituciones estatales y privadas, de sus funcionarios, de los académicos, de los críticos, de los periodistas, etc. Si la colonialidad del canon supone entender como natural la hegemonía de ciertos espacios de legitimación artística que proyectan su influencia sobre la periferia, un primer paso sería reconocer que detrás de esa realidad existe una relación de dominación económica y simbólica. En este sentido, la propuesta que intento llevar adelante tiene que ver con pensar nuevas formas de validación y de generación de comunidades legitimantes del trabajo artístico en contextos periféricos. La pregunta sería entonces: ¿cómo habitar el terreno del arte de manera política, sin refrendar lógicas colonialistas canónicas? ¿Es eso posible? La respuesta que quisiera ofrecer se relaciona con la incorporación de herramientas que provienen de lo que hoy llamaríamos teoría queer, fundamentalmente de los aportes de Néstor Perlongher y José Esteban Muñoz y sus ideas al respecto de lo barroco y del proceso de identificación.

En su particular interpretación del neobarroco, Néstor Perlongher lo define como una máquina de guerra cuya naturaleza bélica no es la de destruir sino la de *embarrar*. Es así que el neobarroco, devenido en su prosa *neobarroso*, no avanza sobre un territorio enemigo propiciando su vaciamiento, sino que más bien arremete de manera contraria saturándolo de significantes. Según Perlongher el barroco barroso es una: "Poética de la desterritorialización, [...] siempre choca y corre un límite preconcebido y sujetante. Al desujetar, desubjetiva [...] No es una poesía del yo, sino de la aniquilación del yo" (Perlongher, 2008, p. 94). La máquina barroca dispara

políticamente a nivel formal por proliferación y saturación del significante, excediendo límites, aglutinando fuerzas contrapuestas y mixturas bastardas, desfigurando gestos emancipatorios, invocando lo lúgubre y ensayando, a su vez, todo lo contrario. El lenguaje simbólico embarrado pierde su función de comunicación y se despliega como pura superficie, como superabundancia del exceso, haciendo que allí proliferen miles de prácticas y disolviendo las oposiciones en un yo proteico. No se trata de instaurar un momento de resolución, una abolición de la diferencia, sino de poblar la política identitaria y estética de mil maneras diferentes generando una confusión de signos.

Embarrar el canon no es oponerle una estética superadora, no es confrontar con él sino saturarlo, boicotarlo, sabotarlo actuando de manera estratégica, instalando un dispositivo de proliferación, una coreopolítica de la abundancia. Como afirma Perlongher: "la máquina barroca no procede, como Dadá, a una pura destrucción. El arrasamiento no desterritorializa en el sentido de tornar liso el territorio que invade, sino que lo baliza de arabescos y banderolas clavadas en los cuernos del toro europeo" (Perlongher, 2008, p. 97). El canon embarrado daría lugar a una estética barroca, liberada de su anhelo de originalidad, de belleza, de vanguardia, de modernidad, de progreso. Un cuerpo danzante liberado del dispositivo de la libertad. El barroco barroco es una teoría estético política que no propone un plan de acción predeterminado sino una estrategia de combate que debe ser medida y ejecutada según el contexto del enfrentamiento.

Ahora bien, asumir ese proyecto político supone un trabajo previo sobre la subjetividad. La descolonización de la creatividad artística es en principio un trabajo subjetivo de autoafirmación. Toda creación presupone una instancia identificatoria, un diálogo con la historia del campo y con referencias externas con las que empatizamos por diferentes razones. Es allí

donde se constituye la identidad artística. Lo que propone José Esteban Muñoz es el ejercicio de prácticas de *desidentificación* que permitan negociar la propia supervivencia en un contexto adverso (Muñoz, 2011, p. 557). El artista periférico siente colonizado su deseo y su sensibilidad porque concibe su identidad a partir de un proceso de identificación con el canon. No obstante, ese mismo proceso no debe interpretarse de manera lineal. Muñoz cita a Eve Kosofsky Sedwick para explicar que la identificación no es una simple imitación, sino que implica procesos múltiples de “incorporación, disminución, inflación, amenaza, pérdida, reparación y repudio” (Kosofsky Sedwick, 1990, p. 61).

Siguiendo el análisis de la teoría de Michel Pêcheux, que se basa a su vez en el concepto althusseriano de ideología, Muñoz señala la existencia de tres modos en los que el sujeto se construye. Un primer modo de *identificación* en el que el sujeto se constituye en armonía con los discursos y la ideología predominante. Un segundo modo de *contraidentificación* en la que los sujetos rechazan las imágenes y los sitios identificatorios de la ideología, intentando revertir el sistema simbólico operativo. (El problema de este modo sería que su carácter de oposición simétrica tendería a funcionar como una afirmación paradójica de aquello que rechaza. Una postura estática y controlable). El tercer modo, el de la *desidentificación*, se diferencia de ambos al evitar en igual medida la asimilación a una estructura imperante y la oposición estricta, “la desidentificación es una estrategia que opera con la ideología imperante y contra ella” (Muñoz, 2011, p. 569). La desidentificación se propone cambiar la lógica cultural desde adentro.

Judith Butler también concibe esta lógica estratégica cuando se pregunta “¿Qué posibilidades hay de politizar la desidentificación, esta experiencia de un *no reconocimiento*, ese incómodo sentimiento de estar bajo

un signo al que uno pertenece y al mismo tiempo no pertenece?”, para luego responder que ese fracaso de la identificación puede ser la base para una afirmación más democratizadora de la diferencia (Butler, 2002, p. 308, citado por Muñoz, 2011, p. 569). El sujeto *desidentificador* opera tácticamente a favor y en contra de una forma cultural. Su estrategia se basa en la comprensión de que el poder no constituye un discurso fijo, y por ende, todo proyecto político debe ser capaz de cambiar y adaptarse con la misma rapidez con la que lo hace el poder (Muñoz, 2011, p. 578). En suma, considero que una estrategia posible es la de someter al canon a un proceso de *desidentificación* que permita expandir la práctica artística más allá de posturas estáticas y simétricas de absorción y rechazo. Se trataría de asimilar todo aquello que no anule la potencia creativa, de someter al canon a un escrutinio consciente y deseante. La abundancia emerge cuando el trabajo artístico no está limitado por una hegemonía canónica que dictamina quienes pueden hacer, qué pueden hacer, cómo lo debemos observar, qué lugar debe dársele a cada artista.

Siguiendo a Achille Mbembe (2006), podríamos decir que el canon constituye una *necropolítica de la estética*. Es un orden que condena a ciertas prácticas, a ciertos cuerpos, a ciertos afectos, a ciertas sensibilidades, a cierto arte, a la muerte. El canon establece mundos de muerte artística. Embarrar el canon, desidentificarse de su dispositivo de subjetivación es abrirse a una coreopolítica de la abundancia entendida como al espacio en que el arte y particularmente aquel que compromete al cuerpo en movimiento se abre a la construcción de nuevas formas de vida.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. ¿Qué es un dispositivo?, **Sociológica**, año 26, número 73, pp. 249-264 mayo-agosto de 2011.

ALCOFF, Linda. Cultural Feminism versus Post-Structuralism: The Identity Crisis in Feminist Theory. **Signs**, vol. 13, pp. 405-436, 1988.

BANES, Sally. **Terpsichore in sneakers: post-modern dance**. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1987.

BARBA, Fabián. Quito-Brussels. A Dancer's Cultural Geography. In: FRANKO, Mark. **The Oxford Handbook of Dance and Reenactment**. Oxford, UK: Oxford University Press, 2017. pp. 399-412.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo**. Buenos Aires: Paidós, 2002.

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

FRANKO, Mark. **Excursion for Miracles: Paul Sanasardo, Donya Feuer, and Studio for Dance (1955-1964)**. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2005.

FRANKO, Mark. Period plots, canonical stages, and post-metanarrative in American modern dance. In: GITELMAN, Claudia y MARTIN, Randy. **The Returns of Alwin Nikolais: Bodies, Boundaries and the Dance Canon**. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2007. pp. 170-187.

FRANKO, Mark. **The work of dance: Labor, movement, and identity in the 1930s**. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2002.

GUARATO, Rafael. **Ballet Stagium e a fabricação de um mito**. Curitiba: Editora CRV, 2019.

HARAWAY, Donna. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. **Feminist Studies**, vol. 14, no. 3, pp. 575-599, 1988.

ISLAS, Hilda. **El juego de acercarse y alejarse. Traducción performática de "otras" danzas**. Ciudad de México: Secretaría de Cultura, INBA, Cenidi Danza, 2016.

KOSOFKY SEDWICK, Eve. **Epistemology of the Closet**. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1990.

LAURETIS, Teresa de. **Figures of resistance: essays in feminist theory**. Urbana: University of Illinois, 2007.

LEPECKI, André. **Agotar la danza. Performance y política del movimiento**. Madrid: Universidad de Alcalá, 2009.

LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano. **Del Di Tella a "Tucuman arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino**, Buenos Aires: Eudeba, 2002.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago y GROSFOGUEL, Ramón (Eds.). **El Giro Decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana / Siglo del Hombre Editores, 2007. pp. 127-167.

MARTIN, Randy. **Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics**, Durham, NC: Duke University Press, 1998.

MAYEN, Gerard. Un Baile de composition contemporaine. **Revue Ballroom**, pp. 66-67, septiembre/noviembre de 2017.

MUÑOZ, José Esteban. Introducción a la teoría de la desidentificación. In: TAYLOR, Diana y FUENTES, Marcela. **Estudios avanzados de performance**. México: FCE, 2011. pp. 549-603.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad el Poder y Clasificación Social. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago y GROSFOGUEL, Ramón (Eds.). **El Giro Decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana / Siglo del Hombre Editores, 2007. pp. 93-126.

QUINTERO, Pablo. Notas sobre la teoría de la colonialidad del poder y la estructuración de la sociedad en América Latina. **Papeles de Trabajo**, Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural, Nro. 19, Junio de 2010.

SLOTERDIJK, Peter. Mobilization of the Planet from the Spirit of Self-Intensification, **TDR**, Vol. 50, No. 4, pp. 36-43, Invierno de 2006.

SPIVAK, Gayatri. **In Other Worlds: Essays in Cultural Politics**. Londres: Routledge, 2006.

TAMBUTTI, Susana y GIGENA, María Martha. Memórias do presente, ficções do pasado. In: GUARATO, Rafael. **Historiografia da dança. Teorias e Métodos**, São Paulo: Annablume, 2018. pp. 157-180.

TAYLOR, Diana. **El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2016.

VALLEJOS, Juan Ignacio. Subverting Precariousness. Work, History and Aesthetics in Buenos Aires Contemporary Dance. **Dance Research Journal**, Cambridge University Press, Vol. 51, Nro. 1, pp. 32-46, abril de 2019.

VUJANOVIC, Ana. Notes on the Politicality of Contemporary Dance. In: SIEGMUND, Gerald y HÖLSCHER, Stefan (Eds). **Dance, Politics and Co-Immunity**. Zurich y Berlin: Diaphanes, 2013. pp. 181-191.

NOTAS

ⁱ Quisiera aclarar que el concepto de periferia designa una relación de poder, un problema artístico y político y no una realidad empírica. No se trata de afirmar la validez de la idea de periferia o de naturalizarla, se trata en principio de no negar su existencia. El canon como dispositivo de subjetivación actúa a partir de la determinación de centros y periferias. No creo que la omisión del término periferia solucione ese problema, como si se tratara de una relación de poder que solo existe si se la nombra. La periferia indica una posición de subalternidad con respecto a un centro hegemónico. Reconocer esta relación es un paso necesario para subvertirla.

ⁱⁱ Para dar un ejemplo concreto. El costo de reproducción de una foto de Yvonne Rainer en la obra *Trio A* en tamaño pequeño que se le debe pagar a la *Getty Foundation* es de 350 dólares.

ⁱⁱⁱ Un ejemplo de este procedimiento es el estudio que realiza Rafael Guarato (2019) de los esfuerzos por consagrar al Ballet Stagium como canon nacional de la danza en Brasil.

***Juan Ignacio Vallejos**, doctor en Historia por la EHESS de Paris y master en Ciencias Sociales por la misma universidad. Publicó numerosos artículos en revistas académicas y contribuyó a varias obras colectivas sobre teoría e historia de la danza. Es coordinador del Área de Investigaciones en Artes Performativas del Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA, investigador adjunto del CONICET y es integrante del grupo Descentradxs - Descentrar la Investigación en Danza.

Submissão: 15/11/2020

Aprovação: 14/12/2020