



Universidad de Concepción  
Facultad de Ciencias Sociales  
Departamento de Antropología

“En busca de la agencia:  
Análisis de subjetividades de bailarines del centro cultural  
Emunáh”

*Memoria para optar al título de Antropóloga mención sociocultural*

Estudiante:  
Constanza Sánchez Cortez

Profesora guía:  
Daniela Leyton Legües

Concepción, marzo 2023

## Agradecimientos

A mi Padre por apoyar cada uno de mis caprichos. A las personas de ojos verdes que me rodean: mi Madre, mi Hermana y a Varinia por ser un cable a tierra cada vez que la abstracción me aleja de lo concreto.

Al equipo de Emunáh, a Magdalena, Amelia y Noelí por permitir adentrarme en el mundo de sus danzas primero como alumna y luego como investigadora.

A cada unas de las personas con las que coincidí el año pasado, en los teatros, en talleres, en las clases de baile, en biodanza porque al final puedo concluir que los procesos de transformación personal se dan en comunidad.

Finalmente, a la magia de Avra Omar.

A todxs ustedes, muchas gracias.

## ÍNDICE

<b>1</b>	<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>7</b>
<b>2</b>	<b>PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN</b> .....	<b>9</b>
<b>2.1</b>	<b>OBJETIVO GENERAL:</b> .....	<b>13</b>
<b>2.2</b>	<b>OBJETIVOS ESPECÍFICOS:</b> .....	<b>13</b>
<b>3</b>	<b>ANTECEDENTES Y CONTEXTO</b> .....	<b>14</b>
<b>3.1</b>	<b>LA ANTROPOLOGÍA DEL CUERPO Y DE LA DANZA</b> .....	<b>14</b>
<b>3.2</b>	<b>LAS DANZAS DE ESTE ESTUDIO: BALLE, CONTEMPORÁNEO Y DANZAS LATINOAMERICANAS.</b> .....	<b>17</b>
3.2.1	<i>Las danzas europeas, del ballet al contemporáneo</i> .....	17
3.2.2	<i>Los ritmos latinoamericanos</i> .....	19
<b>3.3</b>	<b>FONDART</b> .....	<b>21</b>
<b>4</b>	<b>MARCO TEÓRICO</b> .....	<b>24</b>
<b>4.1</b>	<b>LA CUESTIÓN DE LA AGENCIA</b> .....	<b>24</b>
4.1.1	<i>Definición de agencia</i> .....	26
4.1.1.1	Intencionalidad .....	26
4.1.1.2	Construcción cultural de la agencia .....	28
4.1.1.3	La relación entre agencia y poder .....	28
<b>4.2</b>	<b>EL PODER SEGÚN FOUCAULT</b> .....	<b>29</b>
<b>4.3</b>	<b>LA PARADOJA DE LA SUBJETIVACIÓN</b> .....	<b>31</b>
<b>4.4</b>	<b>LA AMBIVALENCIA DE LA POTENCIA</b> .....	<b>33</b>
<b>4.5</b>	<b>LA AGENCIA EN LA ¿DANZA?</b> .....	<b>35</b>
<b>4.6</b>	<b>HABITUS</b> .....	<b>37</b>
<b>4.7</b>	<b>DE LA AGENCIA AL EMPODERAMIENTO</b> .....	<b>40</b>
<b>4.8</b>	<b>PROBLEMA CARTESIANO</b> .....	<b>42</b>
<b>4.9</b>	<b>GENEALOGÍAS DE LA ¿RECUPERACIÓN? DEL CUERPO</b> .....	<b>46</b>
<b>4.10</b>	<b>CUERPO Y CULTURA, LA PERMEABILIZACIÓN DE LA GENEALOGÍA DEL CUERPO MODERNO EN LA CULTURA</b> .....	<b>50</b>
<b>4.11</b>	<b>EMBODIMENT</b> .....	<b>52</b>
<b>4.12</b>	<b>EL SER-HACIA-EL-MUNDO</b> .....	<b>54</b>
<b>5</b>	<b>DISEÑO METODOLÓGICO</b> .....	<b>57</b>
<b>5.1</b>	<b>TIPO DE METODOLOGÍA</b> .....	<b>57</b>
<b>5.2</b>	<b>ENFOQUES Y MÉTODO</b> .....	<b>58</b>
5.2.1	<i>Etnografía</i> .....	58
5.2.2	<i>Enfoque fenomenológico empírico</i> .....	60
<b>5.3</b>	<b>IMITAR EL FUEGO: MIMESIS PRÁCTICA</b> .....	<b>60</b>
5.3.1	<i>Experimentar para complementar</i> .....	62
<b>5.4</b>	<b>TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN DE DATOS</b> .....	<b>65</b>

5.4.1	<i>Entrevistas</i> .....	65
5.4.2	<i>Observación participante</i> .....	65
5.4.3	<i>Entrevista etnográfica</i> .....	66
<b>5.5</b>	<b>UNIDADES DE OBSERVACIÓN</b> .....	<b>67</b>
<b>5.6</b>	<b>TIPO DE ANÁLISIS</b> .....	<b>67</b>
<b>5.7</b>	<b>ÉTICA DE LA INVESTIGACIÓN</b> .....	<b>68</b>
<b>6</b>	<b>PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DE RESULTADOS</b> .....	<b>71</b>
<b>6.1</b>	<b>SUS INICIOS Y SU PRESENTE</b> .....	<b>73</b>
<b>6.2</b>	<b>LA SALA DE ENSAYO DEL C3</b> .....	<b>75</b>
<b>I.</b>	<b>CAPITULO UNO</b> .....	<b>76</b>
I.I	<i>Bailar descalza</i> .....	76
	Los jueves a las 10 .....	76
	Traer la atención al cuerpo .....	77
	Activación del cuerpo.....	78
	Pasadas pre-fraseo .....	78
	La frase .....	80
I.II	<i>Un ballet distinto</i> .....	82
	La barra.....	82
	El centro.....	83
I.III	<i>Una fiesta</i> .....	86
	Calentamiento .....	86
	Los giros .....	86
I.IV	<i>Mixtura cubana</i> .....	89
	Yemayá.....	89
	Oyá .....	90
	Mambo.....	90
<b>II.</b>	<b>CAPÍTULO DOS</b> .....	<b>92</b>
II.I	<i>Danza, agencia encarnada</i> .....	92
	La gran inconmensurabilidad.....	92
	Jugar con ese limite: Todo y nada.....	94
<b>III.</b>	<b>CAPITULO TRES</b> .....	<b>99</b>
III.I	<i>¡Porque si no, se muere!</i> .....	99
<b>IV.</b>	<b>CAPITULO CUATRO</b> .....	<b>105</b>
IV.I	<i>La intención en tensión</i> .....	105
	Agotamiento.....	107
	Competencia .....	110
	Necesidad de infraestructura.....	116
	¿Qué trabajo hacen esas personas?.....	120
	Intencionar y resistir en la danza.....	122
<b>V.</b>	<b>CAPITULO CINCO</b> .....	<b>124</b>
V.I	<i>El rol político del centro cultural</i> .....	124

La democratización de la danza .....	124
Adulto mayor, población que baila .....	129
La des-balletización del ballet .....	137
<b>VI. CAPITULO SEIS.....</b>	<b>144</b>
<i>VI.1 Ese algo.....</i>	<i>144</i>
<b>7 CONCLUSIONES.....</b>	<b>149</b>
<b>8 BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>153</b>
<b>9 ANEXOS .....</b>	<b>158</b>

*"El cuerpo no es una cosa, es un lugar y un acontecimiento"*

Antonin Artaud

*"El cuerpo es el lugar donde habita nuestra historia"*

Gabriela Mistral

*"La danza es una expresión del ser humano total: cuerpo, mente y alma"*

Isidora Duncan

*"Y no sabía, no sabía que era el movimiento lo que anduve buscando toda mi vida"*

Cristián en una conversación en PortalSur

## 1 INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia y luego con el desarrollo del método científico ha primado una episteme sobre las corporalidades que ha tenido como consecuencia el olvido del cuerpo y la fragmentación de los saberes. Durante siglos se ha dado prioridad a los binarismos cuerpo-mente, cuerpo-espíritu, cuerpo-cultura, en la que mente, espíritu y cultura han figurado como protagonistas de la investigación de una forma transversal en las disciplinas de la ciencia. Esta jerarquización ha sido generada por la influencia de las intersecciones de distintos paradigmas a lo largo del tiempo como el legado de la filosofía de Grecia, las interpretaciones de la religión cristiana, la visión del capitalismo sobre el cuerpo y la transmisión de las perspectivas cartesianas. Aun así, esta genealogía construida sobre el cuerpo proviene de visiones eurocéntricas que han permeado al resto de las culturas. La disciplina antropológica no ha sido inmune a esta influencia, sin embargo, en las últimas décadas ha logrado cierta reivindicación del cuerpo por construirlo como sujeto de investigación (Citro, 2010a).

El presente estudio se trata de un acercamiento a las corporalidades que se dedican al mundo de la danza y como se manifiesta la agencia a partir de estas prácticas. Es importante destacar que esta investigación se busca evitar caer en una jerarquización a la inversa, es decir, sin posicionar al cuerpo como protagonista en desmedro del “espíritu”<sup>1</sup> ni de la cultura. Es más, mi objetivo con este estudio es establecer una relación dialéctica entre estos elementos al interpretar las unidades de análisis que elegí a través del método etnográfico.

“Creemos que este contexto social en el que cada vez más los cuerpos se encuentran tensionados entre la normalización y la personalización, la reproducción y la agencia, el disciplinamiento y el empoderamiento, ha promovido la emergencia de modelos de carácter dialéctico preocupados tanto por las sutiles formas de ejercicio del poder como por las posibilidades de agencia que los sujetos

---

<sup>1</sup> Hago alusión a los conceptos platónicos y cartesianos sobre el espíritu.

viven en sus prácticas cotidianas y, específicamente, en sus corporalidades (Citro, 2010a, p.54)

Para tal objetivo me centré en investigar las prácticas cotidianas que mantiene el equipo del Centro Cultural Emunáh, como de las alumnas y alumnos que participan en este lugar, adoptando la metodología del *embodiment*<sup>2</sup> para desentrañar las percepciones que genera la práctica corporizada de las distintas danzas que el centro imparte, así como también identificar las intenciones (o sujeciones) propias y colectivas al dilucidar las estructuras en las cuales se desenvuelven estas prácticas. Este paradigma propuesto por Thomas Csordas (2010) tiene por finalidad eclipsar la dualidad metodológica con que se ha investigado al cuerpo, valiéndose de las aportaciones fenomenológicas de la filosofía y de las teorías de las ciencias sociales.

“La articulación dialéctica entre las perspectivas posestructuralistas -focalizadas en las genealogías de los cuerpos y las articulaciones ideológico-políticas de las que son objeto- y aquellas del *embodiment* -centradas en la agencia de las corporalidades actuales— permite dar cuenta de las prácticas como acciones corporizadas significantes que involucran disposiciones o hábitos (a la manera de una memoria cultural corporizada), los cuales, no obstante, pueden operar activa y creativamente en la redefinición de las condiciones actuales de la existencia intersubjetiva” (Citro, 2010a, p.55)

La combinación de las perspectivas postestructuralistas con el *embodiment* puede establecer una panorámica más profunda de cómo los cuerpos y las prácticas corporizadas interactúan con la cultura para dar forma a como las personas se relacionan entre sí y experimentan el mundo. En este caso, me intereso por la experiencia corporizada de la danza de personas que comparte un punto de encuentro como es el centro cultural Emunáh.

---

<sup>2</sup> En la actualidad no existe un consenso sobre la traducción del *embodiment*. Algunos autores utilizan el término encarnación u corporización (Esteban, 2014). A lo largo de este documento ocupé ambos términos.

## 2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

Para Ana Sabrina Mora (2011) el dualismo cartesiano de la mente y cuerpo prevalece en la cultura occidental y para la<sup>3</sup> autora no es extraño que esta visión permee a las ciencias sociales de tal forma que la mayor consecuencia dentro de esta área es que el cuerpo haya sido tan poco estudiado al menos durante gran parte del siglo XX (Lock citado en Mora, 2011). En esta misma línea la autora indica que el reducido interés de las ciencias sociales por el cuerpo es porque se le ha relegado este papel a las ciencias naturales, excluyendo de esta forma a la disciplina de la antropología. Aun así, Mora (2011) indica que el interés por la evolución humana, especialmente al inicio de la disciplina, siempre fue parte del debate de la disciplina antropológica permitiendo discutir la naturaleza del cuerpo humano para finalmente constituirlo como un problema (p.53). La novedad de esta investigación radica en aportar en las perspectivas que intentan superar un problema epistémico que lleva siglos, al investigar, en este caso, las subjetividades que nacen de la experiencia corporal al practicar la danza.

Por otro lado, en este estudio, abogo por una “antropología comprometida” que para Ferradiz (citado en Esteban, 2013) es aquella que ahonda en las estructuras sociales, pero también en el estudio de interacciones personales, percepciones y vivencias. El aporte de la antropología del cuerpo es demostrar empíricamente que en medio de discursos y estructuras sociales están viviendo y actuando cuerpos que no se pueden olvidar (p. 30).

En este mismo sentido, me inclino por lo que indica Robert Connell (citado en Esteban, 2013) quien alude a una antropología del cuerpo que no sea ni biologicista ni constructivista sino más bien que tenga en cuenta la interacción y la reflexividad, lo que él llama como la experiencia corporal reflexiva (p.30). En este contexto, para María Luz Esteban (2013), la antropología del cuerpo no solo debe comprender los fenómenos, sino también la resistencia que surge frente a estos. Debe considerar a los sujetos sociales como

---

<sup>3</sup> Para referirme a las personas elegí un tipo de lenguaje inclusivo “fluido” donde a veces escribo solo “las” o “los” refiriéndome a todas las personas, sin discriminar el género. También quisiera enfatizar en el hecho de que mi muestra no estuvo compuesta por alguna persona no binarie, por lo tanto, los resultados también los escribí bajo un lenguaje inclusivo fluido.

agentes, por lo que se deben realizar análisis sociales con las finalidades de empoderar a personas subordinadas o víctimas de discriminación, de esta manera, la antropología puede realizar un gran aporte al entender y abordar mejor el sufrimiento social desde una perspectiva más amplia (p.30-31).

Como se explicará en el capítulo de “Antecedentes y contexto”, en los años 90, la antropología del cuerpo se constituye como subdisciplina (Esteban, 2013) de manera que la presente investigación es necesaria por el nacimiento tardío de ambas subdisciplinas (la antropología del cuerpo y de la danza) puesto que en el presente pueden permitir abrir nuevos campos a investigar, y para reafirmar los motivos del quehacer antropológico: Cuerpo, danza y cultura.

Por otro lado, considero necesario destacar en el hecho de que muchas de las antropólogas que estudian las danzas son bailarinas, que desde los inicios de esta subdisciplina la investigación y la práctica fueron estrechas que incluso una de las “madres” de la antropología de la danza, Gertrude Kurath (1960) en su artículo pionero indica “que los estudios sobre la danza deberían ser efectuados por “bailarines que han logrado aproximarse al punto de vista del etnólogo”, como era su caso, o “por músicos y etnólogos con entrenamiento en danza” (Kurath citada en Citro, 2012). Dicho lo anterior enfatizo en el hecho de que llevo un año bailando danza contemporánea en el mismo centro cultural que investigué, Emunáh, de manera que el trabajo de campo se vino gestando hace meses, lo que me permitió establecer una panorámica más eficiente para llevar a cabo la investigación.

Finalmente, un estudio más acabado del cuerpo tendría en consideración el aspecto biológico, fenomenológico y sociocultural, sin embargo, desde siglos se ha primado estudiar al cuerpo desde su funcionamiento mecánico-biológico, lo que hace necesario levantar investigaciones cuyas perspectivas sean fenomenológicas y socioculturales para proponer una justicia cognitiva (de Sousa Santos, 2021) y visibilizar saberes que la propia ciencia ha marginado. Aun así, sería interesante que en el futuro no exista ninguna perspectiva con mayor privilegio epistémico para que finalmente se puedan realizar estudios dialecticos entre las distintas perspectivas que se tienen sobre el cuerpo.

De este modo, el interés por realizar esta investigación surge al considerar el contexto del año 2022 el cual se puede resumir como el siguiente: un sistema-mundo dirigido por el capitalismo (Wallerstein, 2004) en específico en Chile que tiene la cualidad de ser un neoliberalismo a ultranza que ha tenido como consecuencia la mercantilización de la vida de las personas (Gaudichaud, 2015). Profundizando más, quedan los vestigios de un estallido social iniciado en octubre de 2019 y el de una pandemia desatada por el virus SARS-CoV-2 originado en China en noviembre de 2019 y que llegó a Chile en marzo de 2020 produciendo una crisis sanitaria de gran escala y que tuvo por consecuencia el confinamiento de las personas en sus casas. Para el año 2022, la pandemia sigue, pero ya no de una forma tan implacable, gracias a la creación de las vacunas (Ministerio de Salud, 2022) y otras medidas de prevención, sin embargo, se suman otros escenarios como una inflación en la economía del país (Banco central, 2020) y una delincuencia que respecto al año 2021 los delitos con mayor connotación social (DMCS) aumentaron en un 44,6% (Subsecretaría de Prevención del Delito, 2022).

Frente a este contexto, sobre todo por los efectos de la pandemia, la salud mental a nivel país se ha visto afectada, puesto que la ingesta de psicofármacos y la demanda por consultas psicológicas y psiquiátricas han aumentado en el último tiempo (Jiménez, 2021). Planteado este contexto nacional tan complejo cabe preguntarse ¿Cómo las personas están haciendo frente a estas situaciones? ¿Como las personas están resistiendo? ¿Están realmente resistiendo? ¿Las personas están sobreviviendo ante estos hechos o existen motivaciones propias? Para responder a si las personas actúan bajo sus decisiones o por los imperativos de la sociedad, habría que examinar cuestiones relacionadas a la agencia.

Son diversas las maneras en que se puede abordar y analizar la agencia en la sociedad, teniendo en consideración el funcionamiento de las estructuras. La agencia v/s estructura se caracterizan por una larga data de debates en las ciencias sociales, que recién en las últimas décadas se ha ido decantado por cierto consenso. Para efectos de este estudio focalicé una agencia que se potencia o manifiesta desde el cuerpo, específicamente a través de las prácticas corporales de la danza.

Retomando los cuestionamientos que desembocarán en una pregunta final de investigación ¿Existen prácticas que incentiven a personas a desarrollar, transformar o potenciar la agencia? Si es así, ¿Cómo es que se está llevando a cabo? ¿Puede ser el movimiento una respuesta, en específico, el movimiento que se realiza al danzar? ¿Puede ser la danza una disciplina que potencie a la manifestación de la agencia? Como se indicó, la perspectiva y marco metodológico del *embodiment* propuesto por Thomas Csordas (2010) sitúa un camino a las interrogantes de esta investigación, a través del análisis de subjetividades e intersubjetividades de participantes de las danzas de ballet, contemporánea, ritmos latinos y mixtura cubana que se desarrollan en el centro cultural Emunáh<sup>4</sup> ubicado en Concepción.

Dicho lo anterior, formulo la siguiente pregunta de investigación y objetivos:

- ¿Cómo se manifiesta la agencia, entendida ésta como un proceso de intencionalidad y/o resistencia, en las prácticas corporales de la danza que realizan profesoras y participantes del centro cultural Emunáh? ¿Es el centro cultural Emunáh un centro de resistencia que incentiva a potenciar las posibilidades de la agencia de las personas?

---

<sup>4</sup> Nombre ficticio.

## **2.1 Objetivo general:**

Analizar los procesos de manifestación de la agencia en sus formas de intencionalidad y/o resistencia que se manifiestan en las prácticas corporales de danza que realizan profesoras y participantes que forman parte o asisten al centro cultural Emunáh.

## **2.2 Objetivos específicos:**

- **Identificar subjetividades vinculadas** a procesos de manifestación de la agencia en profesoras y participantes que asisten al centro cultural Emunáh.
- Identificar las prácticas corporales de danza ligadas a la manifestación o transformación de la agencia en las profesoras y los y las participantes que asisten al centro cultural Emunáh.
- Caracterizar las diferentes estrategias pedagógicas que desarrolla cada profesora en las respectivas clases de danza que brinda el centro cultural Emunáh.
- Caracterizar las manifestaciones de la agencia en sus formas de resistencia y/o intencionalidad de los participantes que asisten al centro cultural Emunáh.

### 3 ANTECEDENTES Y CONTEXTO

#### 3.1 La antropología del cuerpo y de la danza

En 1907, Robert Hertz escribió el primer ensayo sobre la antropología de la muerte. Su aporte radica en que el cuerpo se considera como un vehículo que servía para transmitir valoraciones que eran compartidas socialmente, y que también era un medio importante para naturalizar las jerarquías sociales, sin embargo, la influencia de su obra fue tenue debido a la muerte prematura del autor y por la traducción tardía de sus textos al inglés (fue en los años 60) (Mora, 2010, p.46). En 1936, Marcel Mauss publica el artículo “Técnicas corporales” en el cual propone que no existe comportamientos naturales en relación con el cuerpo y que se requiere de un aprendizaje corporal determinado para convertirse en un individuo social (Esteban, 2013, p.23). Tanto Robert Hertz como Marcel Mauss destacaron el carácter socialmente construido del cuerpo y su variabilidad cultural al posicionarlo como objeto de estudio. Ambos, al ser representantes de la escuela sociológica francesa, compartieron el interés por comprender el origen de las categorías de pensamiento de su propia sociedad partiendo del supuesto que ese origen social queda oculto tras procesos naturalización y reitificación, de este modo, se centraron en comparar diversos sistemas de clasificación “partiendo de que los modos de clasificación, las categorías de entendimiento y las experiencias sociales concretas se vinculan de modo inseparable en la vida social” (Mora, 2010, p.46). Dicho esto, el interés por la diversidad sociocultural del cuerpo sería el tema principal que dio origen a la antropología del cuerpo.

En 1947, Maurice Leenhardt publica el libro “Do Kamo, Persona y Mito en el Mundo Melanesio” en que explora la noción de cuerpo en Nueva Caledonia, sin embargo sus aportaciones son objeto de extensas críticas porque las interpretaciones que realiza son desde un enfoque dicotómico, en las que tiende a exotizar poblaciones nativas, diferenciándolas según parámetros de sociedades occidentales modernas y también porque establece una confusión entre la diferencia del noción de cuerpo y sentido viviente de cuerpo (Mora, 2010, p.50). En 1970, Mary Douglas con su texto “Símbolos Naturales.

Exploraciones en Cosmología” indaga entre las relaciones de las estructuras simbólicas y experiencias sociales, incluyendo la experiencia corporal (Mora, 2010, p.51). La importancia de todos estos estudios radica en que “destacaron el carácter socialmente construido de la corporalidad y la variabilidad cultural de las significaciones otorgadas al cuerpo” (Mora, 2010, p.52). Desde inicios del siglo XX hasta la década de los 70, la antropología del cuerpo fue una línea marginal, sin embargo, fueron estos primeros trabajos lo que permitieron constituir esta subdisciplina. Este breve repaso por la antropología del cuerpo lo vuelvo a retomar en el marco teórico para exponer los problemas de ciertos modelos interpretativos con los que se estudia al cuerpo con la finalidad de fundamentar la importancia de investigar las corporalidades teniendo en consideración la percepción de los sujetos de estudio como es el objetivo de esta investigación.

Para el caso de la antropología de la danza, según Silvia Citro (2012), se construyó como subdisciplina gracias a los aportes de las reconocidas “madres” norteamericanas y los olvidados “padres” germanos.

En 1933, el etnomusicólogo alemán Kurt Sachs publica el libro “Historia universal sobre la danza” y a pesar de las fuentes poco fiables con las que trabajó y la perspectiva evolucionista del autor, su obra representa un esfuerzo para describir la variedad de movimientos y estilos coreográficos presentes en las danzas de diferentes épocas y sociedades previamente conocidas, además de relacionar las características de la danza con la organización socioeconómica y cultural de cada pueblo (Citro, 2012, p.21). La otra gran influencia para la antropología de la danza fueron los aportes del coreógrafo y teórico austriaco, Rudolf Von Laban por ser el primero en establecer variables precisas del movimiento y por relacionar el movimiento corporal con caracteres psicológicos y culturales (Citro, 2012, p.23).

Las aportaciones de Sachs influenciaron los estudios hasta la década de los 50, mientras que las variables analíticas que dejó como legado Laban continúan hasta hoy, no obstante, la importancia de estos “padres” radica en la influencia que dejaron en Gertudre Kurath

quien es considerada la madre o “iniciadora” de la etnología de la danza. La antropóloga norteamericana (1960) planteó la importancia de registrar las danzas en su propio contexto de ejecución, y destacó cómo este análisis podría contribuir a diferentes campos de investigación antropológica. En particular, se centró en el estudio de las relaciones sociales, refiriéndose a los vínculos entre individuo y grupo, el lugar otorgado a la creatividad y los roles femeninos y masculinos. Asimismo, la autora destacó el funcionamiento de la organización social y económica, especialmente en el caso de las danzas rituales (Citro, 2012, p.28). Para finales de los años 60, la antropóloga Joan Kealiinohomoku continúa con los trabajos iniciados por Kurath. La autora profundizó en el análisis de las funciones sociales de las danzas y en los vínculos que existen entre estas y el contexto cultural en el que se desenvuelven. Para la autora, la danza sería "microcosmos" o un "reflejo" de la cultura.

Para los años 70 surgen investigaciones sobre la danza que se apoyaron en análisis lingüísticos, en las que se destacan Adrienne Kaeppler, Judith Lynne Hanna y Drid Williams quienes se inspiran en las teorías lingüísticas de Pike, Sussure, Chomsky, entre otros. Fue una época en que proliferaron los estudios en cuanto representaciones y significados constituyendo al cuerpo en movimiento como objeto de indagación antropológica. Posteriormente, los años 80 se caracterizaron por centrarse en aspectos políticos en la cual se focalizó la atención entre movimiento, cuerpo y cultura (Citro, 2012, p.42). Hasta los años 90 la mayoría de los estudios socioantropológicos sobre danza se centraron en buscar superar la descripción morfológica, histórica y/o contextual, pero eran propuestas que se concentraban en Estados Unidos y Europa, sin embargo, es en esa misma época en la cual surgieron propuestas teóricas-metodológicas latinoamericanas como la de la antropóloga mexicana Hilda Islas, y la de Silvia Citro, argentina (Citro, 2012, p.46).

Desde que la antropología se inició en los estudios sobre el cuerpo y la danza en los años 70, Silvia Citro (2012) identifica tres tipos de análisis metodológicos para el caso de las danzas. El primero se centra meramente en la descripción de las danzas, sus formas y contextos en el que se desarrollan, el segundo a aquellas que establece un vínculo con la

historia, con la genealogía de los movimientos o con los vínculos que se establecen con las prácticas cotidianas. Por último, distingue las metodologías que se “focalizan en las funciones, finalidades o consecuencias que estas prácticas poseen ya sea en la subjetividad, en las posiciones identitarias de sus y/o en las performers relaciones y contexto social más amplio” (Citro, 2012, p. 10). Para el presente estudio tomé parte de estas últimas metodologías puesto que me focalicé en las subjetividades particulares y comunes de las bailarinas que participan del centro cultural Emunáh con el objetivo de identificar las transformaciones de sus propias agencias que surgen a partir de las práctica cotidianas que nacen de la danza.

### **3.2 Las danzas de este estudio: ballet, contemporáneo y danzas latinoamericanas.**

#### 3.2.1 Las danzas europeas, del ballet al contemporáneo

Según la historiografía de la danza se cree que el origen del ballet clásico fue cuando Luis XIV, un rey de Francia, en 1661 funda la Real Academia de Música y Danza. Para ese entonces se creó un código sistemático formado por pasos y movimientos pauteados que detallan específicamente ciertas partes del cuerpo que se deben involucrar. Dicho código está compuesto por nombres en francés que son universalmente conocido por bailarines y maestros/as hasta el día de hoy (Mora, 2010, p. 225).

“El ballet recrea una concepción predominantemente cartesiana, dualista, racionalista, sustancialista y mecanicista del cuerpo, que es entendido como un mecanismo, una máquina, que ocupa un lugar en el espacio-tiempo y que obedece a las leyes de la aritmética y la geometría. El cuerpo del bailarín o la bailarina, en este sentido, se entiende como una máquina capaz de bailar; un objeto posible de ser manipulado y adiestrado, frente a un sujeto que le impone las leyes de la razón y lo organiza según un ideal de perfección” (Mora, 2010, p. 225)

Aunque al clasicismo y romanticismo se les suele asociar como movimientos culturales opuestos, en el ballet logran coexistir debido a que comparten “la pretensión de alejarse

de la animalidad, de la materialidad del cuerpo, de lo terrenal, en una búsqueda de elevación, de idealización de los cuerpos y de lo humano” (Mora, 2010, p. 225), de esta manera, la técnica del ballet, busca el dominio minucioso de cada parte del cuerpo, de la legibilidad de los movimientos rechazando a su vez la complejidad de la materialidad del cuerpo. El romanticismo agrega a esta danza el ideal de belleza de la mujer basado en la ligereza, en la condición etérea, en la negación de la gravedad. Esto se ve reflejado en los saltos, en las zapatillas de punta, en el vestuario de tul, la constante búsqueda de la elevación, entre otros elementos (Mora, 2010, p. 225).

En definitiva, en el ballet un “cuerpo bello es el cuerpo que experimenta las reglas de la razón” (Vigarello citado en Mora, 2010, p. 225).

Como se puede inferir, la consecuencia de este tipo de danza para Ana Sabrina Mora (2010), es que en las academias se sigue perpetuando la idea de que solo un cuerpo con parámetros determinados es el apto para bailar ballet, es decir, *se tiene o no se tiene* el cuerpo (p. 226).

La danza contemporánea, por su parte, se considera una danza rupturista del ballet, pese a que ésta constituye su base. Entre los años 1930 y 1950 diversos bailarines de Europa y de Estados Unidos comienzan a desarrollar propuestas de la danza que abrían nuevas posibilidades de expresión, entre ellos destacan Rudolf Von Laban y Mary Wigman, Isadora Duncan, Doris Humphrey y Martha Graham. Para ese periodo, la danza moderna tomó forma, sin embargo, para Danto (citado en Mora, 2010, p. 230) esa etapa en la historia de la danza no se destaca por la plena ruptura, puesto que el autor considera que fue para la década de 1960 que la danza clásica sufrió grandes transformaciones. El arte “contemporáneo ha llegado a designar algo más que el arte del presente. En mi opinión no designa un período sino lo que pasa después de terminado un relato legitimador del arte y menos aún un estilo artístico que un modo de utilizar estilos” (Danto citado en Mora, 2010, p. 230) de esta forma, las nuevas danzas que se comienzan a desplegar además de proponer nuevas técnicas comparten el común de no someterse a reglas.

La danza que nace posterior a 1960 es lo que suele denominarse danza contemporánea y que se caracteriza por lo recién mencionado, por la ausencia de criterios y valores únicos lo que hace sea difícil identificarla, sin embargo, comparte ciertos elementos y habilidades que se toman en consideración como la postura, elongación, así como la capacidad proyectar, transmitir y expresar. Al contrario de la danza clásica, en contemporánea no importa tanto la apariencia del cuerpo, sino más bien se explora el movimiento dentro de lo que el cuerpo es capaz de hacer, dando énfasis en la percepción y toma de conciencia corporal (Mora, 2010, p. 230).

### 3.2.2 Los ritmos latinoamericanos

Según la antropóloga Ana María Ochoa (2006), las danzas de América Latina son una expresión de la diversidad cultural de la región, que se refleja en la variedad de ritmos, estilos y tradiciones presentes en las danzas populares y folklóricas. Danzas como la cumbia, la salsa, el tango, samba, han sido influenciadas por las culturas indígenas, europeas y africanas que han convergido en la región a lo largo de la historia. Cabe destacar que la influencia de culturas africanas ha sido tremenda en las danzas de la región. Cuando inició la conquista de América, inmediatamente la mano de obra comenzó a configurarse como un problema, de manera que ya para el año 1501 la importación de esclavos africanos ya había comenzado. Se utilizaban en labores que incluían la construcción, la minería, el trabajo agrícola, el servicio doméstico, y en general cualquier tipo de trabajo que los colonos blancos consideraban demasiado rudo o desagradable (Bolívar, 1990, p.4).

En Cuba, la expansión de la industria azucarera fue un factor clave en la transformación del régimen esclavista. A mediados del siglo XVIII incrementó la economía de la plantación por lo que aumentó la necesidad de mano de obra lo que condujo a un incremento sin precedentes de la importación de personas africanas, de manera que entre los años 1821 y 1860 se traficaron cerca de 350 mil esclavos negros. Ellos fijaron patrones sociales y tradiciones culturales que existen hasta el día de hoy en la isla (Bolívar, 1990,

p.4). Por las influencias que ha logrado, la etnia que mas se ha destacado es la de los yorubas puesto que gran cantidad de las personas traficadas provenían de de Nigeria. El legado fundamental que dejaron los yorubas fue su religión que se basa en venerar a sus deidades, los orishas. Existen ceremonias en las que se le rinde tributo en la cual la danza adquiere un rol protagónico siendo una parte esencial de la religión y cultura afrocubana. Cada orisha tiene una forma especifica de danza y música que refleja su personalidad y atributos. Por ejemplo, la danza de Yemayá, la diosa del mar y la fertilidad se caracteriza por movimientos fluidos y gráciles que representan las olas del mar. La danza de Ochún, diosa de fertilidad y belleza, se caracteriza por movimientos sensuales y elegantes. La danza de Oyá, la diosa del viento y los cambios se caracteriza por movimientos enérgicos y vigorosos que representan los vientos fuertes y las tormentas (Bolívar, 1990, pp 43-62).

La trata en masa de esclavos africanos generó un amplio sincretismo en la cultura cubana, de forma que a la par de las danzas heredadas por los yorubas existe una amplia variedad de danzas afrocubanas. Según el musicólogo Alejo Carpentier (1988) la rumba, el son, la salsa, el mambo, el chachachá y la conga, son consideradas como algunas de las danzas más emblemáticas de Cuba. Por ejemplo, la rumba es una danza afrocubana que se caracteriza por sus movimientos sensuales y rítmicos, el son es un baile de pareja y se caracteriza por sus movimientos sincopados y su ritmo alegre; la salsa es una danza fusión de ritmos afrocubanos y jazz latino y se caracteriza por su energía y su ritmo rápido.

Es necesario recalcar las distintas naturalezas de las danzas europeas y latinoamericanas. La principal diferencia radica en el contexto sociohistórico en el cual emergen. El ballet como bien lo indica Mora (2010) se gestó bajo los limites racionales en la cual se busca una prolijidad y perfección, la danza contemporánea viene a desmarcarse de esos limites, en cambio las danzas latinoamericanas están atravesadas por las creencias nativas (de pueblos originarios, de invasores (europeos) y migrantes esclavizados (africanos), por lo tanto, las danzas de Latinoamérica surgen por distintos sincretismos culturales. Si bien, no es mi objetivo principal establecer una caracterización extensa de estas danzas, en el apartado “Presentación de resultados” describo las diferencias visuales de estos movimientos cuando se practicaron en las distintas clases que realicé observación

participante. Considero que son diferencias importantes puesto que el estilo de danza, y las características de su técnica impactan de distintas maneras en las percepciones de quienes practican estos bailes como se verá en el capítulo uno y dos de los resultados.

Siguiendo con el levantamiento de antecedentes, considero necesario enfatizar que con los efectos de la globalización se ha logrado afianzar la interconexión entre los continentes de manera que las distintas danzas se han expandido por el mundo, así como también su enseñanza, de tal manera que en Chile, una persona puede bailar salsa (un baile cubano) o ballet (una danza de origen francés) sin embargo, la formación es escasa. Son escasas las universidades que imparten como carrera profesional la danza, el resto de la formación está dada por academias, colectivos y personas que acuden a ser autodidactas. Por otro lado, la danza al ser una disciplina de las artes, quienes se dedican a ello de forma autogestionada dependen estrechamente del sistema de fondos que el Estado facilita para este rubro.

### **3.3 Fondart**

Contextualizaré brevemente el sistema del FONDART puesto que el centro cultural que investigué y que imparte las danzas recién nombradas ha estado ligado a este sistema cerca de diez años.

La dictadura militar se caracterizó por la alta censura que sufrieron las artes y la difusión de la cultura. El régimen tuvo por objetivo imponer una política cultural restrictiva suprimiendo cualquier tipo de expresión artística. Con la llegada de la democracia, durante el gobierno de Patricio Aylwin, el Estado comenzó a dar importancia a las artes, de manera que en 1993 se desarrolló un diagnóstico sobre la realidad cultural del país, dirigido por el sociólogo Manuel Garretón, la cual fue una instancia que fundamentó el desarrollo del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (Fondart) (Campos, 2019, p.45).

La consecuencia mayor de la creación del Fondart fue que “estos recursos concursables se transformaron rápidamente en la principal fuente de ingreso para los artistas (Zapata citado en Campos, 2019, p.45).

Para el año 2003 los resultados de la *comisión Garretón* dieron como fruto que se promulgara la ley 19.891 que dio origen al Consejo Nacional de la Cultural y las Artes (CNCA) institución que cuenta dentro de sus funciones la administración del Fondart (Martínez, 2018, p. 5). El directorio de este consejo tiene la facultad de aprobar el plan de trabajo en el que se trabajará anualmente, proponer leyes al Presidente de la República, la distribución de los recursos del Fondart, así como la selección del jurado y especialistas que participan en la selección y adjudicación de los fondos (Bronfman, 2013, p. 55).

Si bien resulta beneficioso que exista una institución que destine fondos a proyectos del área de las artes, la problemática que surge con este modelo de fondos concursables, instaurado tanto Chile como en Argentina en los años 90 es que:

“Ha generado una situación de dependencia a estos apoyos que en su mayoría apoyan iniciativas de corta e mediana duración, y que difícilmente financian la totalidad del proyecto, en una llamada “falsa democracia” que entrega menos dinero a una mayor cantidad de proyectos, y que los artistas argentinos consideran la “administración de la miseria” (PRODANZA, Schwerter citados en Campos, pp. 45-46)

El antropólogo Omar Campos (2019), en su memoria de título de Antropología basada en la danza contemporánea independiente de Chile, sostiene que este modelo promueve la competitividad y que si bien ha logrado germinar exponencialmente la danza contemporánea en el país desde que se instauró, a su vez ha generado la precarización sostenida de los artistas puesto que una de las grandes falencias es que no existe una continuidad de los proyectos que se aprueban a través del tiempo, lo que condiciona el quehacer profesional del rubro (p.45).

En este contexto, para Teresa Duggan en el artista independiente suele producirse una provocación:

“refiriendo que ser independiente es la mayor expresión de la dependencia debido a la necesidad de “estar al pendiente” de los recursos que, al no estar garantizados por el *Estado* u otras instituciones, vuelve necesario el estarlos gestionando constantemente (Schweter citado en Campos, 2019, p.46).

Por otro lado, este modelo:

“Se aplica principalmente el concepto de “Longitud del brazo” o “distancia del brazo”. El Estado financia, pero un consejo decide a quiénes les llega este apoyo y financiamiento; la fuerza que tiene esta “Distancia del brazo” es percibida también como su debilidad, ya que “el fomento de excelencia artística se ve a menudo como la promoción de elitismo por el tipo de obras de arte público producidas” (Chartrand y McCaughey citados en Bronfman, 2013, p.55).

Si bien desde su creación se han realizado ciertos cambios, el mecanismo de concursabilidad se ha mantenido desde los años 90 hasta el presente lo que ha generado problemáticas que abordo en esta investigación.

## 4 MARCO TEÓRICO

### 4.1 La cuestión de la agencia

La teoría de la práctica se consolida en 1970 en un momento donde en la antropología destacaban tres grandes corrientes: la antropología interpretativa, la economía política marxista y el estructuralismo francés, corriente que para esa época ya se veía desplazado por el posestructuralismo. La antropóloga, Sherry Ortner (2016) indica que las tres corrientes contemplaban un avance teórico respecto a las corrientes hegemónicas previas, sin embargo, compartía una perspectiva en común: teorizaban fundamentalmente sobre “condicionamientos”, que se refieren al hecho de que “la conducta humana estaba formada, moldeada, ordenada y definida por fuerzas y formaciones sociales y culturales externas: la cultura, las estructuras psicológicas, el capitalismo” (p.13). La autora no reniega de la realidad estructural de estos condicionamientos, sin embargo, le inquieta la imposibilidad de que estas teorías no contemplen las posibilidades de agencia de los sujetos sociales.

Ortner (2016) indica que el sociólogo Erwin Goffman tensionó estas corrientes desde su postura del interaccionismo, pero desde una vereda más radical al descartar todos estos condicionamientos y posicionarse desde la visión de la microsociología de las interacciones interpersonales donde el autor mantiene viva una aversión a la agencia/estructura. En este sentido, la teoría de la práctica aparece para superar esta oposición con los respectivos ensayos de Bourdieu, Sahlins y Giddens. Los autores, cada uno a desde sus perspectivas, logran articular los condicionamientos estructurantes que tiene sobre las prácticas de los actores sociales para explicar cómo estas prácticas a su vez determinan a las estructuras, así, más que oponer agencia y estructura, establecen una relación dialéctica entre ambas.

“En pocas palabras, esas obras fueron sumamente importantes, cuando menos porque comenzaron a exponer los mecanismos por los cuales la aparente contradicción -que "la historia hace a las personas, pero las personas hacen la

historia" (Ortner, 2003 :277) no solo no es una contradicción, sino que quizá sea la verdad más profunda de la vida social" (Ortner, 2016, p.14)

Dicho lo anterior, Ortner (2016) desde la perspectiva de la teoría de la práctica realizó una revisión bibliográfica que aborda la problemática que sugiere la cuestión de la agencia. La autora explica que históricamente la antropología ha abordado la agencia desde dos principales enfoques analíticos, la primera es que se analiza con profundos reparos etnocéntricos y la otra donde se le otorgó un exceso de agencia a los individuos lo que tuvo por consecuencia, un reduccionismo de los demás procesos que participan en la historia (John & Jean Comaroff citado en Ortner, 2016, p. 153), esta última simplificación adopta, a su vez, dos formas, por un lado, John y Jean Comaroff exponen, por ejemplo, que las explicaciones atribuidas a las causas del colonialismo, estuvo asociadas a "motivaciones" e inducidas por el "pulso de las fuerzas colectivas", en otras palabras, se quiere decir que bajo estas interpretaciones, las estructuras son casi inexistentes. Para John y Jean Comaroff (1992), esto no basta para la determinación de los procesos que los actores desarrollaron y no alcanza a justificar ni siquiera un poco de la historia. Relacionar las causaciones del colonialismo con la agencia correspondería a un error analítico e inadecuado (John & Jean Comaroff citado en Ortner, 2016, p. 154).

La segunda forma que adopta la pérdida de complejidad es una extensión de la primera. Si el análisis se centra exhaustivamente en las intenciones de los actores sociales dejando de lado el rol que tiene la cultura y las fuerzas sociales a gran escala, justamente se está dejando de lado la compleja relación entre **intenciones y resultados** de manera que estas relaciones empiezan a obviar el problema tras caer en la "obsesión por la agencia" (John & Jean Comaroff citados en Ortner, 2016, p. 154).

Ortner (2016) en sus reflexiones sobre la agencia, postula que para abordarla no se le debe dar más énfasis ni a los individuos ni fuerzas sociales, sino más bien establecer una relación dinámica entre las prácticas de las personas y las estructuras de la sociedad, cultura e historia. Desde esta perspectiva, Ortner (2016) revisa las diversas visiones buscando el común de las agencias que postulan distintos autores con el fin de establecer una conceptualización al respecto (p.154).

#### 4.1.1 Definición de agencia

Ortner se basa en tres elementos para delimitar la agencia: a) intencionalidad, b) construcción cultural de la agencia y c) la relación entre agencia y poder.

Cabe destacar que Giddens (citado en Ortner, p. 156) postula que la agencia **nunca es un objeto en sí**, si no que forma parte de un esquema mayor que el autor denomina estructuración donde se configuran y reconfiguran las formas sociales y culturales más amplias.

##### 4.1.1.1 Intencionalidad

Para Ortner (2016), esta característica es el núcleo de la agencia e indica que la intencionalidad incluye “un amplio rango de estados cognitivos, emocionales en varios niveles de conciencia que se dirigen a un fin determinado” (p.156). Al respecto, la autora señala e identifica en un extremo a los autores que tienen perspectivas “blandas” sobre la agencia porque no ponen la intencionalidad como núcleo de la agencia. Por ejemplo, se observa en lo siguiente:

"la propiedad de las entidades (i) que ejercen cierto nivel de control sobre su propio comportamiento, (ii) cuyas acciones en mundo afectan a otras entidades (...) y (iii) cuyas acciones son el objeto de una evaluación ..." (Duranti citado en Ortner, 2016, p. 157)

Incluso Giddens da una definición “blanda” para Ortner (2016), porque no se expone en la definición de intención, sin embargo, establece una relación entre agencia e intencionalidad, con la que la autora está de acuerdo, pero el problema recae en que para Giddens “tal intencionalidad es una característica de rutina de la conducta humana y no significa que los actores tengan objetivos definidos conscientes durante el curso de sus actividades” (Giddens citado en Ortner, 2016, p.157). Resulta problemático situar la relación entre intencionalidad y conciencia porque según Ortner, lo que los actores entienden discursivamente como intenciones son por racionalizaciones que establecen a

posteriori, segundo, el consciente al que hace referencia Giddens es el inconsciente freudiano que también supone un problema puesto que lo extrapola a una teoría de la acción, por último, el tercer argumento que da la antropóloga y que sirve para efectos de esta investigación es que como bien lo indican J. y J. Comaroff “prestar demasiada atención a las intenciones explícitas eclipsa el hecho de que la mayoría de los resultados sociales son, en realidad, consecuencias no intencionadas de la acción” (J. y J. Comaroff citados en Ortner, 2016, p. 157).

En síntesis,

“Si se encara la intencionalidad con un enfoque blando, se pierde la distinción, que, en mi opinión, se debe mantener, entre las prácticas de rutina<sup>5</sup>, por un lado, y la "agencia" vista como una acción más intencionalizada, por el otro” (Ortner, 2016, p. 157).

En cuanto al otro extremo en que se aborda la agencia, están los autores con sus teorías más “duras” en la cual le dotan a la agencia una plena intención. El autor que más se destaca es Sewell (1992) con su ensayo titulado “Una teoría de la estructura: Dualidad, agencia e intención” donde define a la agencia con la característica de una intencionalidad más acabada. Describe que ésta tiene proyecciones hacia objetivos definidos que están más activos que las prácticas de rutina. También la define como una capacidad de desear, de intencionar y de actuar de forma creativa. Por último, indica que es la capacidad de accionar de forma individual o colectiva con los demás o contra los demás, de persuadir o coaccionar (Sewell citado en Ortner, 2016, p.158).

Al respecto, Ortner (2016) está de acuerdo con estas definiciones más “duras” por lo explicitado anteriormente, porque el papel fuerte que desempeña la intencionalidad en la agencia es categórico y en el que no necesariamente se efectúa desde un plano

---

<sup>5</sup> Se refiere a las acciones cotidianas que realizan las personas en su vida diaria, y cómo estas prácticas se convierten en un medio para producir y reproducir la cultura (Ortner, 2016)

“consciente”, pero sí en el que se logra distinguir de las prácticas de rutina. Si bien para la autora no existe una línea divisora específica entre la agencia y prácticas de rutina, sí hay un continuo entre aquellos actos que se realizan con poca reflexión de aquellos actos agentivos que intervienen en el mundo gestados desde la mente o el “corazón” (Ortner, 2016, p. 158).

#### 4.1.1.2 Construcción cultural de la agencia

“**Todos los teóricos** están de acuerdo en que la agencia es, en cierto sentido, **universal**<sup>6</sup> y que forma parte del carácter humano fundamental” (Ortner, 2016, p. 158) y que “existe, además, un acuerdo general acerca de que la agencia se construye siempre cultural e históricamente” (Ortner, 2016, p. 158). Aludiendo a este último punto, Sewell (citado en Ortner, 2016, p.159) establece la analogía entre lenguaje y agencia, de modo que, si todas las personas tienen la capacidad de desarrollar el lenguaje, también tienen la capacidad de agencia, pero las formas específicas que se adopta varían dependiendo de la época y lugar (Ortner, 2016, p.159).

#### 4.1.1.3 La relación entre agencia y poder

Al revisar la bibliografía, Ortner (2016) enfatiza que agencia y poder están estrechamente ligadas. Autoras como Ahearn (2001) en su ensayo “Lenguaje y agencia” relaciona la agencia con los movimientos sociales y político que surgieron en la década de 1970, por lo tanto, Ortner (2016) concluye que la problemática de la agencia desde sus inicios estuvo ligada a cuestiones de poder. A consecuencia de esto, las personas comenzaron a pensar que el equivalente de agencia es resistencia, sin embargo, Ahearn (citada en Ortner, 2016, p. 159) indica que la agencia oposicional es solo una de las muchas formas en que se puede desplegar la agencia. Diversos autores coinciden con esta afirmación, la cual más adelante retomaré.

---

<sup>6</sup> Las negritas son mías.

Giddens (citado en Ortner, 2016) por su parte sostiene que “el concepto de acción [un término que a veces sustituye por agencia] está lógicamente vinculado con el de poder, entendido este como capacidad de transformación” (p.160), asimismo esta transformación es solo una de las formas en que funciona el poder dentro del marco de los sistemas sociales. La integración del poder en institución y discursos también funcionan como formas de dominación. Con esto también coincide Foucault (2001), por lo que ahondaré de forma de más desarrollada en lo que indica.

En síntesis, por un lado, se asume que la agencia tiene cualidad de inmanencia en las personas y que en primera instancia los y las autoras la percibieron en su forma de resistencia al analizar la relaciones poder, sin embargo, luego se concluye que resistir es solo una de las tantas formas en que se despliega la agencia.

Finalmente, Sewell (citado en Ortner, 2016, p. 160) expone que la "agencia no se opone, sino que (...) es un elemento constitutivo de la estructura", de manera que más que seguir en la dialéctica entre la estructura versus agencia, en esta investigación, se entrelaza este binario para identificar como se conjuga, resiste, nace, se intenciona, o se debilita la agencia del centro cultural Emunáh dentro del marco de la(s) “estructura(s)”.

Si el poder es un elemento constitutivo de la estructura, se puede inferir que el poder es la manifestación o la capacidad que tienen las estructuras para actuar. A continuación, detallo las propiedades específicas por las que opera la estructura y luego las visiones dialécticas que nacen de estas interpretaciones.

## **4.2 El poder según Foucault**

Si se analiza la agencia desde su entrelazamiento con la estructura, más que oponerla, es necesario abordar una de las tantas aristas en que la estructura se manifiesta, en este caso, a aquello que le dicen “poder”. Para realizar tal objetivo me basé en ciertos puntos que la antropóloga argentina Ana Sabrina Mora (2009) relaciona en su tesis doctoral “El cuerpo

en la danza desde la antropología” en la que aborda conceptos como el de poder, agencia, género y danza, que para efectos de esta memoria también me parece pertinente abordar.

Según Foucault (2001) el poder se debe entender como una multiplicidad de fuerzas inmanentes que se ejercen desde variados puntos interconectados, desde relaciones móviles y asimétrica. Son fuerzas que vienen desde abajo y que sirven como soporte de las grandes dominaciones, que se realiza desde una intencionalidad (pp. 114-115). El autor establece una serie de propiedades constitutivas del poder, de la cual me centraré en una de ellas para desarrollarla mejor, y es la que alude a que *“donde hay poder, hay resistencia”*.

Para el francés, los “puntos de resistencia están presentes en todas partes dentro de la red de poder” (p.116) de tal manera que no existen fuera de este campo de redes, a su vez, estas mismas resistencias no están distribuidas uniformemente, sus puntos focales se encuentran diseminados, puesto que son móviles y transitorios.

“Así como la red de las relaciones de poder concluye por construir un espeso tejido que atraviesa los aparatos y las instituciones sin localizarse exactamente en ellos, así también la formación del enjambre de los puntos de resistencia surca las estratificaciones sociales y las unidades individuales (Foucault, 2001, p.117).

Mora (2009) expone que el poder que se ejerce desde las estructuras (el mismo poder al que alude Foucault), es clave para dar paso a que aparezcan proceso de subjetivación que se desarrolla en un juego o una batalla de sujeciones y desujeciones, donde el individuo se podría posicionar en contra o a través del poder. A continuación, se explicará detalladamente.

### 4.3 La paradoja de la subjetivación

En el marco de las relaciones de poder y las respectivas resistencias que pueden ocurrir, aparece la subjetivación entendida como un proceso de subversión, donde el sujeto crea nuevas formas de vivir (Foucault citado en Mora, 2009, p.9), sin embargo, en un análisis más exhaustivo que la filósofa feminista Judith Butler realiza sobre la obra de Foucault cataloga que este proceso de subjetivación corresponde a una paradoja:

“La paradoja de la subjetivación (*assujétissement*) es precisamente que *el sujeto que resistiría tales normas* es en sí habilitado, o incluso creado, por tales normas. Aunque esta limitación constitutiva no anula la posibilidad de agencia social, sí localiza la agencia social como una práctica reiterativa o rearticuladora inherente al poder, y no como una relación externa de oposición al poder” (Butler citada en Mahmood, 2019, p.12)

En otras palabras, “las condiciones y procesos que lo subordinan son los mismos que convierten al sujeto en consciente de sí mismo y en agente social” (Mahmood, 2019, p. 11), por lo tanto, esta visión coincide con la de Ortner puesto que Saba Mahmood (citada en Mora, 2009, p.9) indica que los procesos de subversión no necesariamente nacen como prácticas de resistencia. Para Mahmood “La paradoja de la subjetivación” (o en otro sentido, el proceso de desujeción), quiere decir que, así como los individuos pueden acatar sumirse en las relaciones poder, también *a través de éstas* pueden transformarse, es decir:

“[en el marco de relaciones de ejercicios de poder] no sólo asegura la subordinación del sujeto a las relaciones de poder, sino que también produce los medios a través de los cuales él se transforma en una entidad autoconsciente y en un agente” (Saba Mahmood citada en Mora, 2009, p.9).

Mahmood (2019) llega a esta conclusión por sus trabajos etnográficos realizados entre los años 1995-1997 en las mezquitas del Cairo, Egipto. Desde hace un par de décadas que

mujeres egipcias se reúnen en mezquitas para enseñarse unas a otra la doctrina islámica. La asistencia a estas reuniones varía de 10 a 500 mujeres. Sin duda este fenómeno causa incomodidad en los estudios feministas porque estas mujeres egipcias buscan prácticas que se asocian con la subordinación masculina buscando la pasividad, sin embargo para Mahmood (2019) a simple vista pareciera ser así porque el feminismo tiene un carácter dual en su proyecto, es decir supone una prescripción tanto analítica como política, por lo tanto el diagnóstico será que allí donde la sociedad está estructurada por intereses masculinos, habrá supresión directa a intereses femeninos. Para la autora esto sucede porque el feminismo nace por concepciones liberales, es decir, la libertad es normativa del feminismo. La secuela de situarse dentro de este marco analítico es que se ha tendido a naturalizar en los estudios de género pasando por alto las verdaderas motivaciones, deseos, aspiraciones de las personas a quienes se estudia.

“En pocas palabras, mi argumento es el siguiente: si la capacidad para efectuar cambios en el mundo y en uno mismo es histórica y culturalmente específica (tanto en términos de qué significa «cambio» y la capacidad por la cual se efectúa), entonces su significado y sentido no puede ser fijado a priori, sino que tiene que emerger del análisis de las redes particulares de conceptos que habilitan modos específicos de ser, de responsabilidad y de eficacia. Visto de esta forma, lo que aparentemente podría ser un caso de pasividad y docilidad deplorables, desde un punto de vista progresista, puede muy bien ser una forma de agencia social, que debe ser entendida en el contexto de los discursos y las estructuras de subordinación que crean las condiciones de su representación” (Mahmood, 2019, p.13)

En otras palabras, lo que propone Mahmood es des-universalizar la agencia, la cual categoriza como una “modalidad de acción, que incluye el sentido de sí, las aspiraciones, los proyectos, la capacidad de cada persona para realizar sus intereses, el deseo, las

emociones, **las experiencias del cuerpo**<sup>7</sup>” (Mahmood citada en Mora, 2009, p.9) “que ciertas relaciones específicas de subordinación crean y hacen posible” (Mahmood, 2019, p.11).

Sintetizando este punto, Mora (2009) expone:

“De este modo, la agencia también sería un producto de las relaciones de poder, y no se limitaría a una oposición a las normas (frente a su acatamiento), sino que puede producirse al interior mismo de las normas: hay situaciones en que una norma posibilita lo opuesto a lo que quiere construir” (p.9).

#### **4.4 La ambivalencia de la potencia<sup>8</sup>**

Judith Butler (citada en Mora, 20 de junio 2021) expone que el poder es la condición para hacernos sujetos, y que la sujeción no implica solo estar subordinados, sino que nos deviene en sujetos, con lo que reafirma la paradoja de subjetivación, los procesos que nos subordinan son los mismos que nos convierten en agentes sociales, aun así, se pregunta: “cómo adoptar una actitud de oposición ante el poder aun reconociendo que toda oposición está comprometida con el mismo poder al que se opone” (Butler, 2015, p.27).

A lo cual responde:

“Cuando el poder modifica su estatuto, pasando de ser condición de la potencia a convertirse en la propia potencia del sujeto (constituyendo una apariencia del poder en la que el sujeto aparece como condición de su propio poder), se produce una inversión significativa y potencialmente habilitante” (Butler. 2015, p. 23)

---

<sup>7</sup> La negrita es mía.

<sup>8</sup> Para la realización de este apartado me guie por una cátedra que Ana Sabrina Mora (2021) dio sobre la agencia y que está en la plataforma de YouTube. Universidad Nacional de la Plata INLP (20 de junio 2021). *Agencia - Prof. Ana Sabrina Mora - Antropología Sociocultural 2 – 2021*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de [Agencia - Prof. Ana Sabrina Mora - Antropología Sociocultural 2 - 2021 - YouTube](#)

En otras palabras, sería una resistencia en “dada por el poder”, pero porque este tipo de sujeción habilita la resistencia.

En este contexto destaca que la potencia del sujeto es ambivalente. Aunque está habilitada por el condicionamiento de sujeción, no se encuentra necesariamente disponible para las condiciones de emergencias del sujeto (Butler citada en Mora, 20 de junio 2021).

La agencia dentro de las mismas normas puede producirse debido a que las normas pueden ser *performadas*, habitadas y experimentadas de varias maneras (Butler citada en Mora, 20 de junio 2021) y no subvirtiéndolas necesariamente. Butler explica por ejemplo que la agencia también puede entenderse por cómo se experimenta o *incorpora* una norma una vez acatada “para que puedan persistir, las condiciones de poder han de ser reiteradas: el sujeto es precisamente el lugar de esa reiteración, que nunca es una repetición meramente mecánica” (Butler, 2015, p. 27).

Butler (citada en Mora, 20 de junio 2021) indica que si el poder ejercido sobre un sujeto es simultáneamente asumido por el sujeto significa la adopción del poder como instrumento, lo que otras palabras significa que subordinación y potencia no son antagónicos, puesto que para que exista la potencia es necesario que prexista un sujeto atado a las relaciones de poder, un subordinado. El proceso de subordinación no imposibilita la agencia ni la potencia en transformación ya que “el sujeto deriva su potencia precisamente del poder al que se le opone” (Butler, 2015, p. 28).

Concluyendo esta argumentación, Butler (citada en Mora, 20 de junio 2021) finiquita con la siguiente frase: “la potencia desborda al poder que la habilita” (Butler, 2015, p.26).

A simple vista, se podría suponer la capacidad estática del poder donde la única salida sería realmente salir para oponernos, resistir, actuar desde la agencialidad opuesta visto desde la perspectiva foucaultiana, sin embargo, Butler, Mora, Mahmood, Ortner coinciden

que resistir no es la única forma de agencia. Me parece importante retomar el punto de vista especialmente de Ortner quien enfatiza en no seguir oponiendo estructura y agencia para analizarlas. La paradoja de subjetivación yuxtapone la estructura y agencia, visto de esta manera es la propia estructura la que habilita la agencia, es el poder lo que puede dar paso a una potencia que pueden gestar los individuos.

Ahora, cabría preguntarse por algún ejemplo que dé cuenta de ello de todo este análisis. Las relaciones de poder son múltiples y variadas dentro de las estructuras, por lo tanto, se puede inferir que los tipos de manifestaciones de agencia que habilita son múltiples y variadas a su vez. La potencia o agencia que elegí en el marco contextual de las relaciones de poder que existen en el presente, es la danza<sup>9</sup>.

#### **4.5 La agencia en la ¿danza?**

Si la agencia que entiende Mahmood (citada en Mora, 2009, p.9) es la “modalidad de acción”, que incluye las experiencias del cuerpo, es justamente por asociar la agencia a las subjetividades relacionadas al cuerpo que Mora (2009) encuentra pertinente esta definición para el análisis de lo que ocurre en la danza y que yo también utilizo para este estudio.

Nuevamente, retomando lo indicado por los modos de agencia de Ortner, que la entiende como una intencional y otra como resistencia, Mora (2009) indica que la distinción entre estas dos:

“No implica creer que en la agencia como intención no estén también presentes relaciones de poder, en ambas encontramos relaciones de poder; la diferencia está en que en la agencia como intencionalidad el eje principal no es la resistencia o la

---

<sup>9</sup> Hay una diferencia que considero sutil entre las definiciones de danza y baile que para efectos de esta investigación no consideré importante. Se ocuparán como sinónimo desde ahora.

dominación, sino que pasa por los logros que en un contexto particular se consideran deseables”<sup>10</sup> (p. 10).

Es justamente esta cita lo que constituye el centro nuclear de este marco teórico. La presente investigación analiza la agencia vista tanto en la etnografía como en las entrevistas, pero entendiendo a aquella agencia que está dada por el *contexto histórico, social, cultural, personal e incluso biológico*, en otras palabras, analizando la agencia *intencional* que los contextos indican como *deseables*.

Al realizar la revisión bibliográfica ligado al tema de la agencia, es necesario haber desglosado el análisis recién expuesto. Sherry Ortner (2016) ya advertía las dificultades que se tiene al tratar la dualidad estructura/agencia al momento de llegar a elementos comunes debido a diversidad de conceptualización que se le da a la agencia por consecuencia de la maleabilidad o abstracción con las que se le definía en el pasado. La autora separa en dos grandes grupos las respectivas definiciones que existen en cuanto a la agencia, aquellas “blandas” y “duras”, para dilucidar las características nucleares y establecer una definición más concreta. La agencia, señala Ortner (2016) está dotada de intencionalidad, es universal, tiene una construcción cultural que varía según la época y lugar y que está ligada estrechamente al poder. Frente al poder consideré importante las aportaciones de Foucault desde el postestructuralismo en cuanto al funcionamiento del poder. La inmanencia del poder en las estructuras sociales hace posible que los individuos tengan agencia. Si hay poder, hay resistencia y si hay resistencia, hay agencia, pero la agencia no necesariamente se concreta desde la resistencia. Foucault denomina a este fenómeno la paradoja de la subjetivación que luego Butler desarrolla y en el que se puede

---

<sup>10</sup> Frente a lo mencionado, encuentro pertinente dar dos ejemplos de lo que ocurre con los objetivos que persiguen los distintos feminismos. 1- Cuando en los años 70 las feministas blancas pedían el desmantelamiento de la institucionalización de la familia nuclear por considerarlo un mecanismo opresor, para las feminista indígenas y afrodescendientes su libertad consistía en la posibilidad de formar familias puesto que tantos años de esclavitud, genocidio y racismo generó la fragmentación de comunidades y familias. 2- También en los años 70, el Colectivo del río Combahee (organización feminista afrodescendiente y lésbica) en su conocida declaración de principios rechazan el separatismo lésbico porque la historia de opresión racista exigía que mujeres y hombres establecieran alianzas en sus comunidades para poder resistir ante la discriminación institucionalizada (Mahmood, 2019, p.9).

inferir que en realidad tan paradoja no es. Si hay sujeción esta la posibilidad de habilitar instrumentos, habilidades, capacidades en pos de utilizarla a nuestro favor y contra del poder, por lo tanto, se puede encontrar la causalidad de la potencia en la subordinación o en la transformación de lo que el propio poder faculta.

Delimitada y definida, en esta ocasión, la cuestión de la agencia es necesario abordar cómo opera en nuestros cuerpos para analizar el caso específico de la danza.

#### **4.6 Habitus**

El *habitus* es un concepto teórico desarrollado por el sociólogo francés Pierre Bourdieu (1977) altamente utilizada en las ciencias sociales, especialmente en la antropología, que explica “cómo las posiciones estructurales y de clase de sujetos individuales llegan a encarnarse como disposiciones, sobre todo a través de procesos inconscientes” (Bourdieu citado en Mahmood, 2019, p.16) de esta forma el *habitus* constituye un sistemas de “disposiciones duraderas y transferibles predispuestas para funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones” (Bourdieu citado en Citro, 2010a, p.51).

Para Pierre Bourdieu (citado en Citro, 2010a) el cuerpo correspondería al *locus* de prácticas sociales puesto que “los condicionamientos asociados a una clase de existencia producen *habitus*” y éste “no es más que esa ley inmanente, *lex insita* inscripta en los cuerpos por idénticas historias” (p.50).

Jackson (2010), en el marco de sus estudios etnográficos sobre los ritos de iniciación de culturas preliterarias, indica con respecto a las prácticas corporales que se realizan, que estas no obedecen a regla ni intenciones conscientes, si no, son más bien prácticas habituadas que, en un entorno compartido, articulan movimientos que están, en palabras de Bourdieu (citado en Jackson, 2010) “colectivamente orquestados sin ser el producto de la orquestación de un conductor” (p.71).

El *habitus* se crea en un marco de relaciones e interrelaciones que se establece con personas y objetos. Cuando se trata de personas se refiere a que las formas que adopta el cuerpo están condicionadas por las relaciones que existen con otro, de la misma manera que ciertas adopciones corporales se asocian a lo que se considera masculino o femenino y que se ve reforzado por nuestros pares y padres. Por otro lado, el *habitus* que se circunscribe en nuestra corporalidad en relación con los objetos se refiere, por ejemplo, a que la adopción corporal que tiene un trabajador con su escritorio es diferente a la que otro trabajador establece con una máquina de fábrica de manera que la relación corporal que una persona establece con los objetos refuerza las formas posturales que consideramos que pertenecen a un trabajador de cuello y corbata y otra a la de un obrero, de tal modo que las asociaciones colectivas que establecemos sobre el género y clase van estrechamente vinculadas con las disposiciones corporales que el *habitus* crea (Jackson, 2010, p.72).

Pese a que las manifestaciones del *habitus* parecieran ser estáticas, Jackson (2010) afirma que las relaciones habituales de las ideas, prácticas corporales o experiencias pueden ser quebradas. Este quiebre puede provocar el nacimiento de nuevas ideas o experiencias, por ejemplo, enfermedades como la depresión pueden cambiar el *habitus*, puesto que tal disrupción incide en la corporalidad y mentalidad (p.72) de manera que las transformaciones (por pequeña que sean) de patrones de uso del cuerpo pueden generar transformaciones a nivel del sujeto (Jackson citado en Mora, p.418).

Para el caso concreto de la etnografía que Jackson (2010) realiza en las ceremonias de iniciación de la cultura Kuranko, el antropólogo indica que ocurre una disrupción del *habitus* puesto que mujeres disfrutan de su libertad al recorrer sus aldeas y hombres deben valerse por sí mismo al cocinarse y quedarse en sus casas. Para el autor este rito de iniciación “deja abierta a la gente posibilidades de comportamiento que incorporan pero que ordinariamente no están inclinados a expresar” y es justamente esta posibilidad de quiebre que abre la posibilidad en la cual “la gente controla y recrea su mundo, *su habitus*” (p.72).

Explicado el funcionamiento del *habitus*, se debe entender cómo opera a nivel de agencia. Para Csordas (2015), dentro de su paradigma del embodiment, el locus de la agencia en el *habitus* se encuentra en la *práctica* la cual Bourdieu (citado en Csordas, 2015, p.6) define como “el emplazamiento de la dialéctica del *opus operatum* y el *modus operandi*” que Csordas (2015) interpreta como la coproducción simultánea entre la realidad que crea el mundo y el cuerpo<sup>11</sup> (p.6). Esta realidad para Bourdieu (citado en Csordas, 2015) puede entenderse como un sentido práctico y una creencia práctica.

El sentido práctico sería:

“Una participación quasi-corporal en el mundo que no presupone una representación sobre el cuerpo ni sobre el mundo, ni menos aún sobre la relación entre ambos. Se trata de una inmanencia en el mundo a través de la cual el mundo impone su inminencia, cosas a ser hechas o dichas, que gobiernan directamente el discurso y la acción” (p.7).

Y aclara que la creencia práctica no es, como se podría inferir,

“Un ‘estado de la mente’, menos aún un tipo de adherencia arbitraria a un conjunto de dogmas y doctrinas instituidos (‘creencias’), sino más bien un estado del cuerpo... Es debido a que los agentes nunca saben completamente qué están haciendo, que lo que hacen tiene más sentido de lo que piensan” (p.7).

En otras palabras, el lugar de la agencia del *habitus* es la -participación quasicorporal-, es decir, es lo que las personas hacen y que está intermediado por el cuerpo, pero este “hacer” es la capa más externa, más visible, por eso es *quasi*, porque no es algo que nace netamente de lo corporal puesto que para Bourdieu (citado en Csordas, 2015) tanto el sentido como la creencia están “más allá del alcance de la conciencia y de la declaración explícita” (p.7).

---

<sup>11</sup> Los términos “mundo” y “cuerpo” son elementos que constituyen el paradigma del embodiment, el cual abordo al final del marco teórico.

Si la agencia pasa por una inscripción en nuestros cuerpos, en este caso a través del *habitus*, cabe la posibilidad de que si el *habitus* se quiebra se abran nuevas manifestaciones de la agencia o transformaciones de esta misma y que bajo ciertas condiciones la ambivalencia de la potencia cargue la balanza hacia un lado, es decir, a servir a las emergencias del propio sujeto, como puede ser lo que genera la danza ¿Por qué los individuos bailan? ¿Se abren mecanismo de desujeción? ¿De subjetivación? ¿Puede ser la vía del empoderamiento una perspectiva analítica de las prácticas de libertad a las que alude Foucault, o en su defecto, el gran resultado de la paradoja de subjetivación? ¿Qué mecanismo agenciales potencia la danza en el cuerpo?

#### **4.7 De la agencia al empoderamiento**

Se puede decir que en una línea similar a lo que plantea Bourdieu con su teoría del *habitus*, Judith Butler (citada en Esteban, 2013, p.63) toma la perspectiva de Merleau-Ponty y de Simone de Beauvoir e indica que el “yo” es el cuerpo, es la encarnación en concreto donde se yuxtaponen distintas posibilidades históricas. Para la autora el cuerpo es “una materialidad organizada intencionalmente”, un abanico de posibilidades que están condicionadas y circunscritas por la historia. “El cuerpo es una situación histórica, una manera de hacer, de dramatizar, de reproducir situaciones históricas” (Butler citada en Esteban, 2013, p. 64).

En el libro titulado “Antropología del cuerpo”, un aspecto con el que trabaja María Luz Esteban (2013) al analizar los itinerarios corporales<sup>12</sup> es el empoderamiento que es una traducción del *empowerment* difundido por feministas norteamericanas. Una de las definiciones que se propone es:

---

<sup>12</sup> Esteban (2013) toma este concepto de los trabajos de Ferrandiz (1995) y lo define “como procesos vitales individuales pero que nos remiten siempre a un colectivo, que ocurren dentro de estructuras sociales concretas y en los que damos toda la centralidad a las acciones sociales de los sujetos, entendidas éstas como prácticas corporales. El cuerpo es así entendido como el lugar de la vivencia, el deseo, la reflexión, la resistencia, la contestación y el cambio social, en diferentes encrucijadas económicas, políticas, sexuales, estéticas e intelectuales” (p.58).

“Proceso por el cual las personas oprimidas ganan control sobre sus propias vidas tomando parte, con otras, en actividades transformadoras de la vida cotidiana y de las estructuras, aumentando así, su capacidad de incidir en todo aquello que les afecta. Por consiguiente, se resalta que este proceso supone un ejercicio del «poder con» y del «poder para» más que un uso del «poder sobre», que indicaría un poder ligado a la dominación, como ha sido usual en las teorías políticas y sociológicas sobre el poder (Del Valle et al citados en Esteban, 2013, p. 65)

Retomando el tema del poder al que refiere Foucault, para Esteban (2013) el poder no solo es dominio y sujeción:

“Más allá de la reacción de sometimiento, de resistencia pasiva, existe también la posibilidad de la deconstrucción del poder, a través del poder de afirmación. A esa posibilidad de construir poder positivo a nivel individual y social, se le ha llamado poderío [o empoderamiento]” (Sayavedra, citado en Esteban, 2013, p. 65.)

Para Esteban (2013), este empoderamiento *siempre* es corporal (p.66).

En el marco de análisis de identidades y de las prácticas de género que la antropóloga estudia con respecto los itinerarios corporales, indica que estos conceptos adquieren pleno sentido cuando se entronca en una definición de cuerpo que denomina “cuerpos agentes” (Esteban, 2013, p.66). Por su parte, Connell (citado en Esteban, 2013 p. 66) enfatiza repetidamente que la experiencia y la práctica tienen una dimensión corporal irreductible que no puede ser excluida del análisis, y expone que las prácticas corporales no son internas ni personales, sino interactivas y reflexivas, ya que involucran relaciones y simbolismo sociales. Con las prácticas corporales se conforman vidas individuales, pero también mundos sociales. La interacción social funciona a través de estructuras sociales permitiendo el surgimiento de nuevas percepciones y conductas (Esteban, 2013, pp.66-67). De este modo, para el caso particular de la investigación de Esteban (2013) sobre los itinerarios corporales, indica que es partir de las reflexiones corporales lo que permite a hombre y mujeres “reconducir sus itinerarios y resistir y contestar a las estructuras

sociales, al margen de la intencionalidad o no de partida, y contribuyendo así también a su propio «empoderamiento» (p.67).

Mas allá de si el empoderamiento surja de forma contestataria o de resistencia ante las estructuras o se produzca dentro de ella, se puede vislumbrar que se puede dar la adopción del poder por parte del individuo, es decir, el poder sufre un cambio de status porque en este caso, en vez de ser lo que somete al sujeto, es lo que activa el empoderamiento desde lo corporal.

A través de las distintas autoras/es y sus perspectivas tracé el camino de la agencia que permite situar y delimitar el tipo de intención que busco en el centro cultural Emunáh. Aunque brevemente ya he mencionado el cuerpo, hace falta dilucidar la episteme histórica que trae consigo, la cual ha sido tremendamente problemática para el avance de las ciencias y que ha permeado por siglos el esquema de definiciones sobre el cuerpo y las metodologías de cómo abordarlo científicamente. Finalmente, mi marco teórico decanta en las perspectivas analíticas más actuales sobre el cuerpo antes las cuales me inclino para utilizarlas para mi tema antropológico sobre danza y lograr mis objetivos de investigación.

#### **4.8 Problema cartesiano**

La antropóloga argentina, Silvia Citro (2010) indica que no fue Descartes el principal “culpable” de iniciar el problema de la ausencia del cuerpo en la modernidad, puesto que antes de su época existió toda una genealogía que dio forma a este pensamiento dualista (p.19).

Las concepciones dualistas sobre el cuerpo y el espíritu son antiguas en el mundo griego, y serán ideas que permearán fuertemente el pensamiento de los grandes filósofos como, por ejemplo, Platón, quien postula que existen dos mundos separados, por un lado, la espiritualidad que corresponde al mundo de las ideas, y, por otro lado, el de los fenómenos o cosas sensibles que corresponde a un mundo que imita y que no sería más que las sombras del primer mundo mencionado. Para este filosofo, el alma tiene naturaleza

idéntica a la de las ideas y tiene la capacidad de conocerlas, pero solo cuando “cuando no la perturba ni el oído, ni la vista, ni dolor, ni placer alguno, sino que mandando a paseo el cuerpo, se queda en lo posible sola consigo misma” (Platón citado en Citro, 2010, p. 20).

Esta concepción sobre el cuerpo-alma sigue en la filosofía cristiana. La concepción de San Agustín no es esencialmente platónica, pero continua cierta subordinación del cuerpo al alma. Incluso su teoría resulta novedosa al incluir la libido. Indica que después del pecado original, el castigo que impuso Dios fue la desobediencia del cuerpo a la voluntad:

“La carne está sujeta a una enfermedad que no le permite obedecer” (San Agustín citado en Citro, 2010, p. 22), tal enfermedad se refiere a la libido que es “tan fuerte que no sólo señorea al cuerpo entero, ni sólo fuera y dentro, sino que pone en juego a todo el hombre, aunando y mezclando entre sí el afecto del ánimo con el apetito carnal” (San Agustín citado en Citro, 2010, p. 22).

En el análisis de la genealogía que establece Citro (2010), ella expone que ya en el cristianismo a las personas no se les podía considerar “libres de su corporalidad”, pues siempre se trataba “de una encarnación irrevocable del espíritu en la carne” (Alliez y Feher, citados en Citro, 2010, p. 22). Incluso a Jesucristo que, a pesar de ser considerado una divinidad, se asocia a que tuvo que “encarnar” para estar entre los humanos (Citro, 2010, p. 22).

Tras este breve repaso histórico, es que surge el pensamiento de René Descartes en el siglo XVII. Según el antropólogo y sociólogo, David Le Breton (1995) la filosofía de cogito comenzó con la separación de cuerpo y alma que tuvo por consecuencia sublevar el pensamiento y denigrar al cuerpo, siendo esta filosofía un eco del acto anatómico (p.53).

Las reflexiones que postula Descartes (citado en Le Breton, 1995, p.53) se pueden analizar en lo siguiente: “me consideré en primer término como teniendo un rostro, manos, brazos, y toda esta máquina compuesta de huesos y carne, tal como aparece en un cadáver

y a la que designé con el nombre de cuerpo” de manera que se puede identificar fácilmente la reificación del cuerpo en otras frases como “además de esto, consideré que me alimentaba, que caminaba, que sentía y que pensaba y relacioné todas estas acciones con el alma” (Descartes citado en Le Breton, 1995, p.54).

Para Citro (2010a), en la concepción que tiene Descartes:

“opera aquella desanimación y desantropomorfización del mundo que sentaría las bases filosóficas de la ciencia moderna: distingue la *res cogitans*, la cosa pensante, de la *res extensa*, constituyéndola como un sistema material y mecánico regulado por las leyes inexorables de la matemática y despojado de toda intención y finalidad” (p.23)

Para el neurobiólogo, Antonio Damasio (citado en Citro, 2010a, p.23), el principal error de Descartes correspondería a asociar la *res extensa* al cuerpo-maquina y no como parte lo que sería la *encarnación* humana compuesta bastamente de particularidades. Para Damasio, la separación mente y cuerpo es abismal tal como se puede notar en la sugerencia de que el razonamiento, juicio, o el sufrimiento que surge del dolor físico, conmoción o emoción puedan existir independiente del cuerpo.

Como información anexa, es interesante dar cuenta que toda la epistemología construida en torno al cuerpo y espíritu fueron realizadas por hombres, filósofos, europeos y que en tiempos de Descartes, fue una mujer, la princesa Isabel De Bohemia (citada en Citro, 2010) quien en una carta, cuestionando el funcionamiento de las *res cogitans* sobre la *res extensa*, le pregunta al filósofo lo siguiente: “¿Cómo el alma humana (ya que no es más que una sustancia pensante) puede llevar a los espíritus del cuerpo a producir acciones voluntarias?” (p.23).

Sin duda, lo que se puede concluir de los filósofos modernos es su excesiva confianza y optimismo de que la racionalidad se pueda separar del engaño de los sentidos solo por voluntad para conseguir pensamientos objetivos (Citro, 2010, p.25).

El punto culmine de la consolidación del cuerpo-máquina fue con el desarrollo de la producción capitalista pues como indicó Marx (citado en Citro, 2010, p.27) “el obrero era enajenado no sólo de su trabajo sino también de la misma actividad del trabajo, la cual, de ahora en más, sólo consumiría su fuerza física, sus movimientos”. El cuerpo funcionaria solo como herramienta separada del ser, un cuerpo fragmentado de sus saberes prácticos a consecuencia de la repetición mecánica de un mismo gesto productivo (Citro, 2010a, pp. 27-28) de esta forma “el ser humano pasa a ser quien gasta su vida en ganársela” (Shaw citado en Citro, 2010, p.28).

Posteriormente, Michell Foucault (citado en Citro, 2010a, p. 28), analiza como el funcionamiento del cuerpo-maquina va más allá de las fábricas y se extrapola a muchas instituciones que conformaron la sociedad moderna: hospitales, ejércitos, escuelas, etc. Explica que desde el siglo XVII se venía gestando una nueva modalidad de relaciones de poder, en especial “el poder sobre la vida” cuya finalidad era la sujeción de los cuerpos y control de la población. El poder sobre el cuerpo se organizó de dos maneras, la primera centrada en el “cuerpo como máquina” a través de lo que de denomina “anatomo-política del cuerpo” que tenía la finalidad de garantizar la educación, aumento de habilidades, el crecimiento de su docilidad y utilidad, en síntesis, lograr la integración del cuerpo en sistemas de control eficientes y económicos. La segunda modalidad del poder se manifestó en el siglo XVIII, centrada en el “cuerpo-especie” a través de la biopolítica que se refiere las intervenciones y controladores reguladores que dispositivos de poder realizaron en materias de longevidad, migración, natalidad, salud pública, entre otros. Al respecto, Foucault<sup>13</sup> señala, que fue el dispositivo de la sexualidad uno de los más importante.

---

<sup>13</sup> Paralelo al análisis de Foucault, el sociólogo Nobert Elias (1993) expuso un análisis similar con su obra “El proceso civilizatorio” donde indica que necesidades naturales como orinar, defecar, eructar, etc., en la Edad Feudal se hacía a la vista del público y luego fueron sujeto de control y confinadas al mundo privado (Citro, 2010, p.31).

El autodomínio del cuerpo se convertirá para entonces, en una característica fundamental y valorada de la clase burguesa.

Por último, en este periodo de tiempo, se afianzó más la oposición masculina/femenina. Autoras feministas como Butler, Grosz, Heritier, (citadas en Citro, 2010a, p.31) indican que fueron claves las asociaciones mente/cuerpo, razón/emoción, cultura/naturaleza, para consolidar el despliegue simbólico de la dominación masculina sobre la femenina. Citro (2010) indica, que fueron los cuerpos femeninos quienes más sufrieron el encausamiento por sujeción del signo masculino (p.32).

En síntesis, Citro (2010a) concluye que el aparente olvido de la corporalidad en la modernidad viene dado por una genealogía extensa que va desde el pensamiento griego y sus transformaciones en el cristianismo, luego con los fundamentos que da el pensamiento racionalista para justificar la ciencia, después con la consolidación del capitalismo en conjunto con el fortalecimiento de sus instituciones (gobierno, cárceles, hospitales). En realidad, más que olvidados, los cuerpos fueron confinados (p.32).

#### **4.9 Genealogías de la ¿recuperación? del cuerpo**

El paradigma expuesto permea parte del siglo XIX al menos hasta la primera guerra mundial, sin embargo, aparecieron movimientos que comenzaron a cuestionar esta hegemonía, tal como el romanticismo con su exaltación del yo, o el mundo de la bohemia y sus *poetas malditos* que rechazan los valores hegemónicos. Paralelamente emerge la fenomenología, filosofía que cuestiona la supremacía de la racionalidad y surge, también, la filosofía nietzscheana y el psicoanálisis freudiano que comienzan a dar cabida al lugar de lo pulsional. Luego en el periodo de la posguerra comienza la rebelión de las masas lo que permitió que contingentes urbanos ingresaran al mercado de consumo. Sumado a este escenario y al efervescente cuestionamiento de la elite, se abre paso al surgimiento de

fascismos y el comunismo, sin embargo, también da paso a que emerjan nuevas corporalidades: el de las mujeres (Citro, 2010a, pp. 34-35).

Cuando las mujeres comienzan a entrar al mercado laboral y el feminismo comienza a cuestionar los roles tradicionales, también van apareciendo nuevos ideales de belleza centrados en la delgadez, gestos delicados, cabello corto, entre otros. Fue en ese periodo de tiempo que se comienza a difundir las tablas de peso ideal, así como se inicia la expansión ampliamente de la industria del maquillaje, y comienza también, el desarrollo de los tratamientos para la belleza centrados ya no solo en el rostro, sino en todo el cuerpo<sup>14</sup>. En este sentido, siguiendo con la perspectiva foucaultiana, se puede inducir que se desarrolla una nueva modalidad del poder ya no solo para conseguir la utilidad mecánica del cuerpo si no para hacerlo más “bello”, de esta manera, telefonistas, dactilógrafas, empleadas son sometidas a una doble docilidad: al disciplinamiento tradicional del cuerpo, es decir, a la anatomo-político del detalle foucaultiana y la anatomo-política de *la belleza* (Citro, 2010a, p.36).

Todo el contexto histórico recién expuesto tiene por finalidad sugerir que al momento en que antropología intenta “recuperar” al cuerpo, todos estos acontecimientos estaban yuxtapuestos. Silvia Citro (2010a) argumenta que el texto fundacional “Técnicas corporales” de Marcel Mauss (1979) estuvo inspirado por la experiencia vivida por el propio antropólogo cuando describe detalladamente los cambios que sucedieron en las técnicas de natación como se fue inferir de lo siguiente: “yo mismo he asistido al cambio de la técnica natatoria a lo largo de nuestra generación (Mauss citado en Citro, 2010a, p.36).

Años después, en el periodo de entreguerras, bajo el contexto colonial, los discípulos de Mauss se dedicaron exhaustivamente al trabajo de campo, en la cual, fue Maurice

---

<sup>14</sup> Fue en 1924 que se “descubre” la celulitis y los respectivos tratamientos.

Leenhardt (1947) quien dedicó especial atención al estudio del cuerpo en la cultura de los canacos en Melanesia (Citro, 2010a, p.39)

“Cuando el hombre vive en la envoltura de la naturaleza y todavía no se ha separado de ella, no se esparce en ella, sino que es invadido por la naturaleza y solamente a través de ella se conoce a sí mismo (...) Se puede hablar de una visión cosmo-mórfica” (Leenhardt citado en Citro, 2010, p.39)

Dos años antes de la publicación de la investigación de Leenhardt, el filósofo francés, Maurice Merleau-Ponty, publica en 1945 su libro titulado “Fenomenología de la percepción” donde basa sus reflexiones a partir de estudios neurofisiológicos de ese entonces.

“Ya desde Husserl, la tradición fenomenológica se caracterizó por redefinir el cogito y la noción de sujeto, que pasó a considerarse inseparable del mundo; es decir, así como no hay conciencia sin sujeto, tampoco la hay sin mundo; existo porque hay un mundo, tengo evidencia de mí y del mundo ineludiblemente, se trata de una rigurosa bilateralidad: no puede constituirse el mundo como mundo, ni el yo como yo, sino es en su relación, por eso se trata de un ser-en-el-mundo o, como dirá luego Merleau-Ponty, de una misma carne” (Citro, 2010, p.40).

La propuesta de Merleau-Ponty es la de rescatar la experiencia que es previa al pensar, que es relacionada con el mundo, es perceptiva y que se consume con el cuerpo y que no se puede reducir ni a la *res cogito* ni a la *res extensa* puesto que, para el filósofo, no se trata de un acto de conciencia ni es la suma de reflejos (Citro. 2010, p.40).

Citro (2010a) destaca que a pesar de las diferencias analíticas que establece Leenhardt sobre los canacos versus lo que postula Merleau-Ponty sobre los europeos, sí logran una cierta semejanza:

“Las imágenes de Leenhardt de “un cuerpo repleto de las vibraciones del mundo”, que se “confunde en un mismo flujo de vida”, resultan muy cercanas, por ejemplo, a las de Merleau-Ponty acerca de que “el espesor del cuerpo, lejos de rivalizar con el del mundo, es, por el contrario, el único medio que tengo para ir hasta el corazón de las cosas, convirtiéndome en mundo y convirtiéndolas a ellas en carne” (Citro citada en Citro, p. 40).

Silvia Citro (2010a) advierte que se podría entender de mejor manera desde un punto de vista fenomenológico la relación entre cuerpo-naturaleza que perciben los canacos, analizándola como una condición existencial de carne y no como una categoría radicalmente opuesta, como Leenhardt lo establece, a lo que occidentales perciben de sus corporalidades (p.40).

Treinta años después de lo expuesto por Mauss, la antropóloga Mary Douglas (1970) retoma las ideas sobre las técnicas corporales, pero esta vez, la autora problematiza la dimensión simbólica del cuerpo, entendido como un “microcosmo de la sociedad” y donde también analiza como el control social tiene por consecuencias, el control corporal, de la cual formula su hipótesis “a una mayor presión del sistema de control social, corresponde una tendencia a descorporizar las formas de expresión pues comienza a operar “aquella norma de pureza” que llevaría a ocultar los procesos orgánicos” (Douglas citada en Citro, 2010a, p.43).

La década de los 70 fue prolífica para los estudios del cuerpo. John Blacking publica en 1977 el libro “Antropología del cuerpo” que es un compilado de estudios al respecto, a la vez que simultáneamente se publican diversas investigaciones lo que ayudará a consolidar esta subdisciplina como campo de estudio, sin embargo, como cualquier área de la ciencia, ésta no está exenta de debates. A continuación, se expone las principales discusiones que existen respecto a las perspectivas y metodologías que se abordan desde la antropología para investigar al cuerpo.

#### **4.10 Cuerpo y cultura, la permeabilización de la genealogía del cuerpo moderno en la cultura**

Cuando la antropología del cuerpo se comienza a consolidar en los años 80 surge la interpretación de la experiencia corporal desde modelos de significado lingüísticos y/o cognitivos. Jackson (2010) da cuenta que la antropología cae en ciertos errores al interpretar la experiencia corporal desde esos modelos. Como se mencionó anteriormente, en la cosmovisión griega, en la doctrina metafísica aristotélica ya existía la noción de que la naturaleza estaba ordenada de lo más bajo a lo más alto por sucesiones de potencialidades y actualizaciones, y donde el lugar asignado al cuerpo según Dewey (citado en Jackson, 2010 p. 61) “era el término más alto en una serie física y el término más bajo en una serie psíquica”. En los siglos XVIII y XIX, las tradiciones idealistas exageraron los aspectos lingüísticos e intelectuales de las personas, excluyendo los procesos somáticos y biológicos de estas. Incluso cuando comenzó el movimiento científico de la Ilustración no se logró superar esta escisión. Según Jackson (2010), la concepción de cultura es construida bajo nociones burguesas y se le entiende como algo “Superorgánico”<sup>15</sup>, en otras palabras, la cultura ha servido para negar y excluir el cuerpo. También en esta misma perspectiva Brown (citado en Jackson, 2010, p.61) indica que “la cultura se origina en la negación de la vida y el cuerpo”.

Para Jackson (2010) cuando la antropología del cuerpo se posiciona fuertemente, los estudios sobre la experiencia corporizada se basan en análisis exacerbado sobre el simbolismo y la semiótica. Para el autor la principal problemática surge cuando se releva la praxis corporal secundaria respecto a la praxis verbal. Polhmeus (citado en Jackson, 2010, p. 62) advierte sobre el sesgo logocéntrico que existe en los estudios sobre comunicación “no verbal” y expone que el “habla ha sido sobreenfatizada como el medio privilegiado de la comunicación humana, y el cuerpo descuidado”. Según Jackson (1983) posicionar al cuerpo en un campo semántico no es sostenible por las siguientes razones:

---

<sup>15</sup> Concepto que Jackson (2010) toma de Kroeber (1917) que se “refiere a un mundo autocontenido de cualidades y maneras únicas divorciadas del mundo de la materialidad y la biología” (p.61),

en primer lugar, comunicarse a través del cuerpo va más allá del habla. “Lo viviente no solo funciona antes y más allá del lenguaje de las palabras; más aún, tiene sus propias formas específicas de expresión, las cuales no pueden ser puestas en palabras en lo absoluto” (Reich citado en Jackson, 2010, p. 63). En segundo lugar, el significado no debería reducirse a un signo que se separe del inmediato dominio del acto. Muy a menudo los movimientos corporales expresan pensamientos o cosas que están por fuera o con anterioridad del habla, sin ser intencionales desde una perspectiva lingüística (Best citando en Jackson, 2010, p.63).

En definitiva:

“El movimiento humano no simboliza la realidad, es la realidad” (Best citado en Jackson, 2010, p. 63) de modo que “tratar la praxis corporal como si necesariamente fuera un efecto de causas semióticas es tratar al cuerpo como una versión disminuida de sí mismo” (Jackson, 2010, p. 63).

Michael Lambek (2010), expone que la visión de dualidad cuerpo/mente es una condición inherente a todas las culturas y, por lo tanto, es un reto que los antropólogos deben enfrentar en las respectivas culturas que investiguen. Para el autor es una condición universal pero que no necesariamente toman las mismas significaciones de la visión cartesiana, sin embargo, advierte que no se deben extrapolar ni comparar la práctica corporizada de cuerpo y mente que tiene una determinada sociedad con la que tiene otra sociedad, ya que las maneras en que la dicotomía mente/cuerpo se manifiesta, en conjunto con sus delimitaciones, varían de lugar y a través del tiempo (p. 106-110).

““Mente” y “cuerpo” hablan de tensiones fundamentales de la experiencia humana: conexión entre y separación de otros, la frontera entre lo subjetivo y lo objetivo, la relación entre los conceptos y los objetos o entre razón y sensación, las experiencias de lo voluntario y lo involuntario, la moralidad y el deseo, el ser y el

devenir, lo activo y lo pasivo, lo masculino y lo femenino, lo efímero y lo permanente, cultura y naturaleza, vida y muerte” (Lambek, 2010, p.110).

El antropólogo canadiense concluye que se deben entender ambos conceptos por la inherente inconmensurabilidad y no por su dualidad ni oposición. Estos inconmensurables son la base fundamental de la experiencia humana, por la incapacidad de ser medidos por una vara común (p.110).

Postulado su visión, indica lo siguiente:

“En suma, el error del pensamiento cartesiano no yace en su dualismo, tampoco en distinguir la mente del cuerpo, sino en asumir que su relación es tal que puede ser definitiva y unilateralmente delimitada. Este error consiste en tratar de alcanzar una conclusión; en términos weberianos, en tratar de racionalizar el límite” (Lambek, 2010, p.113).

#### **4.11 Embodiment**

La perspectiva del *embodiment* fue desarrollado por el antropólogo norteamericano Thomas Csordas y corresponde a “una aproximación fenomenológica en la que el cuerpo vivido es un punto de partida metodológico, antes que un objeto de estudio [...] un campo metodológico indeterminado definido por la experiencia perceptual y por los modos de presencia y compromiso en el mundo” (Csordas citado en Citro, 2010a, p.51)

Para Csordas (2010) existe el cuerpo que supone una visión mecanicista, biológica y material, pero paralelamente el *embodiment* “es definido por experiencias perceptuales y por el modo de presencia y compromiso con el mundo” (Csordas, 2010, p.83). La propuesta de Csordas (2010) tiene como principal eje la premisa en la cual se indica que el cuerpo es el sustrato existencial del sujeto y de la cultura, por lo tanto, la corporización de la experiencia una vez entendida sirve como punto de partida para analizar el mundo

cultural de los sujetos (Csordas, 2010, p. 83), de esta manera la propuesta del *embodiment* incluye la adopción de una actitud metodológica que implica prestar atención a lo corporal incluso cuando se estén recogiendo datos que no tengan que ver netamente con el cuerpo (Csordas citado en Citro, 2012, p.105)

Para Csordas (2015), el cuerpo no se debe abordar únicamente como objeto simbólico ni motivo de sujeción político social, sino también como parte activa en la conformación de las experiencias humanas (Leyton et al, 2022) de tal forma que para delimitar la metodología del *embodiment*, Csordas define “las estructuras elementales de la agencia” en la cual yuxtapone los trabajos de Merleau-Ponty, Bourdieu y Foucault, de esta manera Csordas (2015) distingue lo que sería el mundo, personas y agencia.

Para Merleau-Ponty el locus de la agencia está en la existencia, para Bourdieu está en el *habitus* y para Foucault en las relaciones de poder. El modo en que se expresa la agencia para Merleau-Ponty esta la intencionalidad, para Bourdieu en la práctica y para Foucault en el discurso. El vector o la dirección en que se expresa la agencia para Merleau-Ponty es de las personas hacia el mundo, para Bourdieu es una relación reciproca entre personas y mundo y para Foucault es del mundo hacia personas (Csordas, 2015, p.18).

Si bien para explicar la agencia, no expliqué de lleno el vector de agencia del mundo hacia las personas que Csordas categoriza en la obra de Foucault, si se puede dar a entender que la perspectiva que da Foucault sobre el mundo es de cierta forma un funcionamiento coercitivo que tienen las estructuras sobre las personas y en la cual estas no tienen muchas escapatorias, sin embargo, sí da pie a que la clasificación que da Ortner sobre la agencia vista como intención o resistencia tenga terreno para desarrollarse (sobre todo la resistencia). En la mitad del marco teórico expuse el funcionamiento del *habitus* porque la agencia, para este caso, tiene un componente netamente corporal (al contrario de lo que indica Foucault donde el mundo trata a las corporalidades con plena sujeción, donde la agencia corporal es casi nula desde las perspectivas del biopoder o de la biopolítica), sin embargo, para completar el esquema del *embodiment* falta agregar las aportaciones de Merleau-Ponty, que me parece que están en el otro extremo de lo que indica Foucault. Para Merleau-Ponty el funcionamiento de la agencia es desde las personas hacia el mundo,

es decir, hay una plena intención puesto Merleau-Ponty no considera las estructuras plenamente, de esta manera, al contrario de lo que se desprendería del análisis de la agencia de Foucault donde se podría dilucidar la resistencia, en este caso, habría más intención.

#### **4.12 El ser-hacia-el-mundo**

La intención a la que se refiere Merleau-Ponty que tiene la corporalidad con el mundo no se refiere al propósito de un acto ni al significado intencional que pueda tener una enunciación. El filósofo se basa en la teología de la conciencia de Husserl, la cual hace referencia a un tipo de conciencia que se entiende como una proyección del mundo, mundo que no abarca ni posee, sino a la cual está “perpetuamente dirigida”. Husserl distingue dos tipos de intenciones, la intencionalidad del acto y la intencionalidad operativa. La primera hace referencia a la capacidad de discernimiento y de tomar decisiones voluntariamente. La segunda:

“Produce la unidad natural y antepredicativa del mundo y de nuestra vida, siendo evidente en nuestros deseos, nuestras evaluaciones y en el paisaje que vemos, más claramente que en el conocimiento objetivo, y proveyendo el texto que nuestro conocimiento trata de traducir en un lenguaje preciso” (Merleau-Ponty citado en Csordas, 2015, p. 4)

Csordas (2015) indica que esta última intencionalidad emana desde la existencia corporal y que, siguiendo la misma línea de la teología de la conciencia, se le podría conceptualizar como un “tipo de tropismo sintiente (con)<sup>16</sup> una tendencia hacia el mundo” (p.4). Este tropismo sintiente está anudado a la unidad del cuerpo, en otras palabras, lo que se quiere indicar es que en ciertas circunstancias no se experimentan las partes del cuerpo como *cosas*. Se puede ejemplificar de la siguiente manera

---

<sup>16</sup> El paréntesis es mío.

“Si me paro frente a mi escritorio y me apoyo con mis dos manos, sólo mis manos se esfuerzan y todo mi cuerpo es traccionado detrás de ellas como la cola de un cometa. No es que no me doy cuenta de dónde están mis hombros o mi espalda, sino que simplemente son absorbidos hacia la posición de mis manos, y toda mi postura puede ser leída podríamos decir en la presión que ejercen sobre la mesa” (Merleau-Ponty citado en Csordas, 2015, p.4)

En este sentido el autor indica que el concepto de imagen corporal ha evolucionado desde la asociación a un compilado de experiencias sensoriales a pasar a ser la “toma de conciencia total de mi postura en el mundo intersensorial, una ‘forma’ en el sentido usado por la psicología Gestáltica<sup>17</sup>” (Merleau-Ponty citado en Csordas, 2015, p.4)

“Si mi cuerpo puede ser una ‘forma’ y si puede haber, frente a él, figuras importantes delante de fondos sin importancia, esto ocurre en virtud de que está polarizado por sus tareas, de su congregarse en la persecución de sus metas; la imagen corporal es finalmente un modo de declarar que mi cuerpo está en-el-mundo” (Merleau-Ponty citado en Csordas, 2015, p.4)

En este sentido, para Merleau-Ponty (citado Csordas, 2015, p.4) la palabra “postura” es algo más que su significado literal, es más que la postura física y alude a que el equivalente antagónico sería “muerto”. El autor la entiende “como signo de integridad corporal (que) va mano a mano con la orientación existencial hacia el mundo” (Csordas, 2015, p. 4). Para explicar mejor esa definición Merleau-Ponty la ejemplifica conforme a dos imágenes: “los hilos intencionales”<sup>18</sup> que son aquellos se unen con objetos al realizar una tarea y los

---

<sup>17</sup> En la psicología gestáltica, la "forma" se refiere a la totalidad de la experiencia, en lugar de centrarse en los elementos individuales que la componen. En otras palabras, la forma es la estructura total de la experiencia y cómo se organiza en un todo significativo (Perls, 1976).

<sup>18</sup> En el texto original del autor, no se vislumbra una definición explícita más acabada. Se puede inferir que utiliza esta frase con un sentido figurado para dar a entender que desde el cuerpo se desprenden “hilos” con los objetos que genera un tipo de vinculación con el mundo que nos relacionan con el contexto inmediato,

“arcos intencionales”<sup>19</sup> que son aquellos que “envuelve la vida de la conciencia, nos proyecta una aproximación de nuestra situación humana, hace que ocurra la unidad de nuestras capacidades corporales y “afloja” o “descubre” una enfermedad” (Csordas, 2015, p.5). En texto original ambos conceptos aparecen entre comillas para dar cuenta de su carácter metafórico, sin embargo, son concretos en dar en entender la naturaleza y la dinámica del ser corporal. Ambos conceptos resaltan que este ser corporal está *en-tensión* y es *in-tención*<sup>20</sup>.

Csordas (2015) menciona lo que sería *la existencia cruda* que es una intencionalidad enérgica pero que aún no ha formado una subjetividad acabada y que menos aún ha desarrollado la capacidad de la reflexividad. Según lo expuesto por Merleau-Ponty, para Csordas (2015) los cuerpos no son entidades inertes ni pasivas, los cuerpos están-hacia-el-mundo unidos por hilos intencionales gestados por nosotros, en otras palabras “impulso de la existencia hacia los otros, hacia el futuro, hacia el mundo...” (Merleau-Ponty citado en Csordas, 2015, p.5). La disposición que tiene “mi cuerpo se me aparece como una actitud dirigida hacia una tarea existente o posible” (Merleau-Ponty citado en Csordas, 2015, p.5) lo que a diferencia de lo que establece un objeto con el mundo es su posición y no su situación como los cuerpos lo hacen (Csordas, 2015, p.5).

La perspectiva de Merleau-Ponty ofrece una visión novedosa al postular que nosotros habitamos el mundo, en el sentido de que establecemos disposiciones, levantamos

---

pero que es una relación que se gesta por una potencia generada por la propia percepción (Merleau-Ponty, 1993, pp. 13, 91, 123, 147).

<sup>19</sup> De igual modo, en el texto original del autor, no se vislumbra una definición explícita más acabada. Se puede inferir del texto original para complementar lo que indica Csordas (2015) que se trata de una frase figurativa para referirse al movimiento existencial o disposición intencional (también creada desde la percepción) hacia sí mismo, al entorno, hacia los otros. “La vida de la conciencia —vida cognoscente, vida del deseo o vida perceptiva— viene subtendida por un «arco intencional» que proyecta, alrededor nuestro, nuestro pasado, nuestro futuro, nuestro medio contextual humano, nuestra situación física, nuestra situación ideológica, nuestra situación moral o, mejor, lo que hace que estemos situados bajo todas esas relaciones. Es este arco intencional lo que forma la unidad de los sentidos, la de los sentidos y la inteligencia, la de la sensibilidad y la motricidad”. (Merleau-Ponty, 1993, p. 153).

<sup>20</sup> ;)

residencia y la hacemos nuestra. Tal postura ofrece algún grado de elección y de libertad como parte de la condición de existencia (Csordas, 2015, p.5) lo que en cierto sentido flexibiliza las miradas absolutas que ciertos autores le dan a las manifestaciones de las estructuras lo que, a su vez, brinda el fortalecimiento de la agencia.

## 5 DISEÑO METODOLÓGICO

“El término **diseño** se refiere al plan o estrategia concebida para obtener la información que se desea con el fin de responder al planteamiento del problema” (Hernández et al, año, p.128).

### 5.1 Tipo de metodología

Por la orientación teórico-metodológica esta investigación correspondería a una de tipo cualitativa.

Vieytes (2004) afirma que la investigación cualitativa “se preocupa por la construcción de un conocimiento sobre la realidad social y cultural desde el punto de vista de quienes la producen y viven” (p.69) de modo que tal postura “implica ver en las creencias, las representaciones, los mitos, los prejuicios, lo sentimientos, en fin: en los imaginarios, elementos de análisis para producir conocimiento sobre la realidad social” (Vieytes, 2004, p.69).

Los investigadores cualitativos se interesan por dar una descripción detallada de los contextos que estudiar. Este énfasis en la descripción es porque detrás de lo trivial que aparenta la cotidianidad se esconde valiosa información que puede observar el investigador social que quiere estudiar determinados contextos, siempre a través de los actores sociales (Vieytes, 2004, p. 70) para este estudio, me centro en las prácticas cotidianas que sostiene los sujetos de estudio, investigando la aparente trivialidad en la que se manifiesta o debilita la agencia.

Flick (2015) entiende como una de las características principales de investigación cualitativa es que los métodos y teorías deben ser apropiadas según lo que se estudiar, en otras palabras, si métodos existentes no encajan con los requerimientos que sugiere el problema de investigación, se deben adaptar otros métodos o enfoques que estén en relación con la problemática (p.13). A continuación, presento los métodos y enfoques que consideré más pertinentes para mi investigación.

## **5.2 Enfoques y método**

### 5.2.1 Etnografía

La etnografía es una estrategia de investigación cuyo propósito es:

“Describir y analizar lo que las personas de un sitio, estrato o contexto determinado hacen usualmente (se analiza a los participantes en “acción”), así como los significados que le dan a ese comportamiento realizado en circunstancias comunes o especiales, y finalmente, presenta los resultados de manera que se resalten las regularidades que implica un proceso cultural” (Hernández et al., 2014, p.482).

Para Guber (2001) la etnografía se caracteriza por su triple acepción, es un método, enfoque y texto (p.12). La especificidad de este enfoque radica, según Runciman (citado en Guber, 2001, p.12), en la descripción, sin embargo, para Geertz (citado en Guber, 2001, p.12), esta descripción correspondería a la interpretación que cada investigador realiza lo que implica que el investigador reconozca el marco de interpretación que clasifican los actores y a la cual le dotan sentido, así “el investigador debe, pues, aprehender las estructuras conceptuales con que la gente actúa y hacer inteligible su conducta y la de los demás” (Guber, 2001, p.14), de tal manera que es necesario como investigadora que conozca sobre ciertos elementos que son parte de la técnica del baile, así como también el marco económico sobre el cual se desenvuelve la autogestión de la danza en Chile, puesto

que Emunáh es un centro cultural autogestionado y corresponde al punto de unión de las unidades de análisis y de observación.

La antropología comparte el común de otras ciencias sociales de estudiar fenómenos sociales, sin embargo, debe hacerlo desde una perspectiva *antietnocéntrica*, ya que son los actores sociales quienes configuran el marco significativo de sus nociones y prácticas lo que Geertz (1973) denomina “la perspectiva del actor” (Guber, 2004, p. 36) de modo que, para aspirar a penetrar el sentido de las nociones y prácticas “las explicaciones deben realizarse en el contexto terminológico de los actores” (Giddens citando en Guber, p.45). De manera que para Guber (2004), una buena descripción es una que no malinterpreta al recurrir a interpretaciones etnocéntricas sustituyendo puntos de vistas, valores, razones de los actores por el punto de vista, valores y razones del investigador (Runciman & Guber citados en Guber, p.32).

Cabe enfatizar que toda interpretación siempre tendrá cierto sesgo de la investigadora, sin embargo, es parte de la reflexividad identificar el propio sesgo para que los datos levantados se correspondan lo máximo posible con la realidad estudiada. Para lograr este objetivo también adopté parte de la metodología que ofrece Silvia Citro (2010b) para el estudio de las danzas, en la que toma la perspectiva de Ricoeur, la que alude a la hermenéutica de la *escucha* y de la *sospecha*. La hermenéutica de la escucha significa tener la disposición de comprender lo que el interlocutor está diciendo de la manera más objetiva posible y a su vez, la hermenéutica de la sospecha es tener cierta crítica ante el discurso porque existe la posibilidad de ciertas intenciones más ocultas (Gadamer, 2001).

Esta investigación se caracteriza por la amplia perspectiva etnográfica que posee. Fui construyendo mi pregunta y objetivo de investigación desde que solo era alumna del centro Emunáh. Posteriormente, el trabajo etnográfico fue adquiriendo mayor sustento cuando realicé trabajo de campo por todo un día en un festival que se desarrolló y el haber asistido a las cinco clases que el centro imparte: ritmos latinos, mixtura cubana, ballet nivel inicial e intermedio y danza contemporánea nivel intermedio. Cada una tenía la

duración de entre una hora y una hora media aproximadamente, y asistí una vez a la semana a cada una por el tiempo de un mes y medio aproximadamente. De igual forma, como la técnica de recolección de datos de la etnografía es la observación participante, las entrevistas que realicé también formaron parte de este enfoque al dilucidar los hechos que ocurriendo tanto en las entrevistas online como presenciales que realicé.

### 5.2.2 Enfoque fenomenológico empírico

La fenomenología aparte de ser una rama de la filosofía es un enfoque y un diseño de investigación. Existen dieciocho tipos y para efectos de esta investigación se utilizó la fenomenología empírica en la cual los autores Hernández, Fernández y Baptista (2014) indican que el propósito de este diseño es “explorar, describir y comprender las experiencias de las personas con respecto a un fenómeno y descubrir los elementos en común de tales vivencias” (p.493). Estas experiencias pueden ser emociones, sentimientos, razonamientos, visiones, etc., de esta manera, el investigador trabaja netamente con las vivencias de los participantes más que con la abstracción de esta misma (Hernández et al., 2014, p.493).

Para el caso particular de la danza, una de las propuestas metodológicas de Silvia Citro (2010b) es que, a parte de establecer definiciones de las danzas y sus formas, es necesario que se complemente con la descripción de la experiencia sensible y significativa que hay de trasfondo puesto “que toda experiencia humana implica un entre movimiento-sensorialidad-sentimientos-significación que, si bien es posible *continuum* escindir analíticamente, no sería aislable experiencialmente” (p. 11).

### 5.3 Imitar el fuego: Mimesis práctica

El antropólogo Michael Jackson (2010) explica que en su trabajo de campo realizado en las aldeas kuranko, él hervía el agua derrochando mucha leña. Una vez sin cuestionarlo mucho comenzó a imitar las formas en que mujeres kuranko encendían el fuego con leña.

No ocupaban más de 3 largos palos de leña y se dio cuenta de la inteligencia que lograba tal técnica. Lograban maximizar la leña que era escasa (las mujeres tenían que caminar una milla y media para conseguirla) produciendo un calor exacto para poder cocinar. El antropólogo al realizar esta mimesis práctica le permitió una mejor comprensión de la cultura kuranko, y la relación estrecha entre la economía del esfuerzo y la gracia del movimiento. “Esta “mimesis práctica” me hizo darme cuenta del sentido común que moldea hasta la más elemental tarea en una aldea kuranko” (p.81).

“Para quebrar el hábito de usar un modelo de comunicación lineal a fin de entender la praxis corporal, es necesario adoptar la estrategia metodológica de tomar parte sin motivo ulterior y de ponerse uno -literalmente- en el lugar de otra persona: habitar su mundo” (Jackson, 2010, p.81).

Georges Devereaux (citado en Jackson, 2010, p. 81) indica que la propia personalidad incide inevitablemente, en el carácter de las propias observaciones, y una alternativa para lograr una objetividad más auténtica que ficticia es la subjetividad moldeada. En este sentido, Jackson (2010) indica que el carácter de las determinaciones subjetivas es somáticas y psicológicas. Permanecer fuera de la acción haciendo preguntas incesantemente conduce a aumentar el problema fenomenológico al tratar de comprender la experiencia del otro. En cambio “participar corporalmente en las tareas prácticas cotidianas fue una técnica creativa que menudo me ayudó a captar el sentido de una actividad al usar mi cuerpo como lo hacían los otros” (Jackson, 2010, p. 82).

Para Jackson:

“Reconocer la in-corporalidad de nuestro ser-en-el-mundo es descubrir un terreno común donde el *self* y la otredad son uno; ya que, al usar el cuerpo de uno del mismo modo en que lo usan otros en el mismo entorno, uno se encuentra moldeado por un entendimiento que puede entonces ser interpretado según la costumbre o la inclinación de cada uno, pero que permanece aún arraigado en un campo de

actividad práctica y que se halla, de este modo, en consonancia con la experiencia de aquellos entre los cuales uno ha vivido” (p. 82).

Las palabras, conceptos distinguen y dividen mientras lo corporal une y forma un terreno donde se produce un entendimiento incluso universal. De igual forma la mimesis práctica puede ser un puente para más comprensiones antropológicas (Jackson, 2011, p.82).

Considerado lo anterior, más que hacer observación participante y entrevistas, se hace necesario que yo misma como investigadora *corporeice* la temática del presente estudio puesto a que apunto al fondo de las propias subjetividades que nacen de la experiencia corporal.

### 5.3.1 Experimentar para complementar

Para Ana Sabrina Mora (2010), las personas que estudian danza (como carrera profesional) se construyen como sujetos por medio de un sistema de representaciones. La experiencia propia del sujeto se construye en cuanto a las representaciones que realiza un grupo social. La experiencia vivida remite a un contexto específico, por lo que se debe analizar teniendo en cuenta los saberes y significaciones comunes que se tienen en un espacio y tiempo determinado y que conllevan procesos históricos puntuales (p.220)

La autora indica que uno de los principales enfoques que existen al analizar estas prácticas, se centran solo en las representaciones y se suele acceder a las experiencias de estas representaciones por medio los discursos, lo que tiene por consecuencia es que se obvia las dimensiones que “van más allá del discurso” (Jackson citado en Mora, 2010, p.222) o que devienen de “un saber del cuerpo” que no está mediatizado por representaciones.

Hacer entrevistas o cuestionarios con las finalidades de comprender la experiencia corporal asumiendo que la experiencia puede ser verbalizada sirve en cierta medida, pero la experiencia corporizada excede al lenguaje, por lo tanto “se pueden entender la

experiencia y el discurso como “imperfectamente alineados, con zonas de dislocación” (Alcoff, citado en Mora, 2010, p, 223). En una línea misma argumentativa se pueda dar cuenta que en los años 90 cuando los estudios sobre la relación entre danza y política se profundizaron, Browing (citada en Citro, 2010b, p. 7) al analizar las danzas afro brasileras como la samba, candombé y capoeira, plantea que en los cuerpos danzantes aparece un tipo de resistencia política que es imposible expresar en palabras.

De esta manera Mora (2010) propone, en primera instancia la perspectiva del *embodiment* porque subvierte la visión cartesiana, sin embargo, también propone que para realizar una investigación más acabada sobre la construcción cultural fenomenológica de la experiencia corporizada es necesario que en esta participen tanto los informantes como lo investigadores (Mora, 2010, p. 223).

La perspectiva del *embodiment*:

“Incluye el reconocimiento de la implicación corporal de todo conocimiento y, de acuerdo con esta formulación, la inclusión en el proceso de investigación del conocimiento producido por las experiencias corporales de quien conduce el trabajo etnográfico” (Mora, 2010, p. 223)

Mora (2010) llega a esta conclusión de raíz de su propia experiencia en el trabajo de campo. Al estar trabajando con aprendizajes y experiencia corporales se da cuenta que las técnicas de recolección de datos tradicionales de la antropología sociocultura implica comprender las representaciones a través de los discursos, pero no de la experiencia propiamente tal:

“¿Pueden las experiencias, representaciones y prácticas ancladas en el cuerpo ser comprendidas a través de la mediación de los discursos que las interpretan durante las entrevistas?(...) ¿podré acceder a través de la práctica de esas danzas a aquellas sensaciones, experiencias y representaciones que me eran relatadas?, ¿cómo

distinguir, y luego vincular, aquello que me pasaba al “poner el cuerpo” de aquello que me había sido contado?, ¿cómo equilibrar mi vivencia personal y todo aquello que la danza producía en mí, con los objetivos de la investigación y la pretensión de objetividad?” (Mora, 2010, p.224)

Para Mora (2010), en ese caso, el trabajo de campo debe ir con el conocimiento *incorporado* por parte de la investigadora puesto que poner el cuerpo en la práctica supondría una basta fuente de información, sin embargo, esto no significa que la propia experiencia sea igual a la de los informantes, pero sí nos acercaría, de otro modo, a aquello que vemos y escuchamos que tal vez de otra manera no podríamos acercarnos a conocer (p. 224).

Por su parte, Citro (2010b) plantea que en los años 70 existió lo que se denominaba “la antropología personal” y que hoy suele nombrarse como “participación observante” que alude a que los antropólogos utilicen su cuerpo como herramienta de investigación. Es en este sentido que Citro indica que se puede “ocupar” el cuerpo para aprender danza (p.12).

“En primer lugar, el carácter corporizado de este conocimiento, dada la imbricación entre praxis y teoría que se advierte en las biografías de muchas antropólogas y antropólogos de la danza, quienes practicaron las danzas que estudiaron, así como otros géneros. En este punto, la antropología de la danza parece ser una de las subdisciplinas que más tempranamente demostró desde su misma práctica, que el conocimiento es una actividad inevitablemente corporizada, superando así la herencia del dualismo cartesiano que llevó a concebir al cuerpo y los sentidos como un obstáculo para el razonamiento” (Citro, 2010b p.18)

En el mismo sentido la finalidad que tiene Csordas (citado en Mora, 2010, p.224) no es hacer estudios sobre el cuerpo, si no sobre la cultura y experiencia, partiendo del ser-en-el-mundo corporizado siendo el cuerpo la base existencial del humano. En lineamientos investigativos parecidos a este tópico esta la “sociología carnal del cuerpo” que propone

comprender qué es lo que un cuerpo hace, entendiendo que el cuerpo no es solo algo sobre lo que se actúa, sino que también es un sujeto productor de acción, por lo tanto, las ciencias sociales no solo realizarían estudios del cuerpo si no, desde el cuerpo “es decir, que el cuerpo no sólo sea objeto de investigación sino herramienta y sujeto de conocimiento, incluyendo el cuerpo actuante del investigador o investigadora” (Mora, 2010, p.224).

## **5.4 Técnicas de recolección de datos**

### 5.4.1 Entrevistas

Realicé 14 entrevistas semiestructuradas (10 presenciales y 4 vía telemática), lo que me permitió agregar preguntas adicionales a la pauta establecida según la información que cada informante me facilitó. Elaboré dos pautas de entrevistas<sup>21</sup>, una para las profesoras y otra para los y las alumnas, puesto que cumplen roles diferentes.

### 5.4.2 Observación participante

La observación participante es la técnica de recolección de datos que por excelencia corresponde a la etnografía y que para Guber (2004) consiste en:

“Dos actividades principales: observar sistemática y controladamente todo aquello que acontece en torno del investigador, se tome parte o no de las actividades en cualquier grado que sea, y participar, tomando parte en actividades que realizan los miembros de la población en estudio o una parte de ella. Por un lado, hablamos de "participar" en el sentido de desempeñarse como lo hacen los habitantes locales, de aprender a realizar ciertas actividades y a comportarse como uno más, aunque esto suene un poco ideal” (p.109).

---

<sup>21</sup> Las pautas esta adjuntadas en la sección de “Anexos”.

### 5.4.3 Entrevista etnográfica

Dentro del marco de la realización del trabajo de campo y recolección de datos mediante la observación-participante, Guber (2001) indica que es posible efectuar la entrevista etnográfica porque esta, a diferencia de la entrevista tradicionalmente conocida, reside en que su valor no se caracteriza solo por la información que se desvela, sino también por el carácter performativo que aparece (p.30):

En este sentido,

“La entrevista es una situación cara-a-cara donde se encuentran distintas reflexividades, pero, también, donde se produce una nueva reflexividad. Entonces la entrevista es una relación social a través de la cual se obtienen enunciados y verbalizaciones en una instancia de observación directa y de participación” (Guber, 2001, p.30).

Si bien la novedad que propone Csordas (2021) radica en la metodología del *embodiment*, no ofrece un método nuevo más allá de la etnografía, pero sí plantea la idea de que la recolección de datos de la experiencia corporal se debe abordar desde la *inmediatez*.

Cuando en una entrevista, le preguntan al autor qué es lo que encuentra es que convincente al momento de trabajar desde la perspectiva del *embodiment*, él responde:

“Lo principal que encuentro convincente es que da acceso a la inmediatez, a la presencia concreta inmediata, que hay que aprovechar como nivel de análisis. Como punto de partida para entender la experiencia humana está la inmediatez. Por eso es útil empezar por la percepción. Y si empiezas con la inmediatez de la percepción, entonces puedes abordar cualquier otra cuestión” (Csordas & Olivas, 2021, p. 346).

Dicho lo anterior, opté por hacer entrevistas etnográficas al final de cada clase a la que asistí como etnógrafa tratando de rescatar las sensaciones recién germinadas, capturando el *sentir-in-situ*.

## 5.5 Unidades de observación

Las personas que elegí para entrevistar las seleccioné según un muestreo *opinático* que es cuando “el investigador selecciona a los informantes siguiendo criterios estratégicos personales en función de los objetivos del estudio y su conocimiento de la situación” (Vieytes, 2004, p.645) de modo que una vez que estuve inmersa en el trabajo de campo, para seleccionar a los y las informantes establecí dos condiciones:

- Que fueran alumnos regulares por aproximadamente un año. Este requisito tuvo por finalidad sentar el piso mínimo de tiempo en cuanto a la participación con el centro cultural en que se pueda dilucidar si tienen *incorporada* (o no) las transformaciones de la agencia brindada por Emunáh.
- Que asistieran a las clases de manera constante mientras realicé la etnografía. Este requisito tuvo por finalidad identificar a través de la observación participante y de la hermenéutica de la escucha y de la sospecha quienes podrían brindarme la información que buscaba según los objetivos general y específicos.

Según estos criterios, realicé entrevistas a 10 personas adultas de entre 26-40 años y 4 adultas mayores de entre 61-80 años. Fueron 11 mujeres y 3 hombres en total.

El resto de las unidades de observación fueron:

-Las clases a las que asistí para realizar observación participante por el periodo de un mes y medio.

-El festival a las que asistí para realizar observación participante

## 5.6 Tipo de análisis

Para la sistematización de los datos tanto de las notas de campo como de las entrevistas utilicé el programa Atlas ti, guiándome por el tipo de análisis interpretativo. Como indica Gibbs (2013) este tipo de análisis parte del supuesto de que el significado es construido socialmente, por lo tanto, la interpretación de los datos cualitativos debe ser cuidadosa

para analizar el significado subyacente, de esta manera, este tipo de análisis se caracteriza por establecer unidades de significado (categorías) en las que se les adjunta las citas relacionadas. Para realizar tal objetivo, la pauta de entrevistas la cree en base a mis objetivos general y específicos para posteriormente analizar a través del Atlas ti las respuestas que obtuve en cuanto a los ejes principales de mis objetivos. En base a esto generé la red semántica que esta adjuntada en la sección de Anexos.

Como las entrevistas están estructuradas en torno a tres ejes, agrupé las respuestas en Atlas ti en torno a tres temas: 1.- La percepción corporal de lo que sienten al bailar, 2.- la opinión sobre las clases que toman/que imparten, 3.- la opinión sobre la autogestión. Con respecto a este último tema, la red semántica es más extensa, de manera que dividí en dos la red para poder adjuntarla. El punto de unión de toda la red, la hice en base a los tres tipos de agencia que identifiqué (intencional, de resistencia y deteriorada). Los códigos que están en color fueron mis principales categorías de análisis.

## **5.7 Ética de la investigación**

Como cualquier tipo de investigación, se tiene consideraciones relativas a la ética en el presente estudio. Para acceder al trabajo etnográfico y realizar observación-participante en las cinco clases mencionadas se pidió el consentimiento al equipo de Emunáh, al cual amablemente accedieron. Para la realización de las 14 entrevistas se trabajó con el documento escrito del “Consentimiento informado”<sup>22</sup>, firmado por cada participante y donde se da cuenta que se informó las temáticas que aborda el estudio, en el que se solicita tanto el permiso para grabar la conversación con la finalidad de transcribir posteriormente la información, como la autorización para utilizar los datos que cada participante brindó con la intención de analizarlos consecutivamente. Se explicitó que ante cualquier cambio de decisión podían retirarse de la entrevista y se aseguró el anonimato de cada informante, ante lo cual todos los nombres mencionados, tanto de los informantes como del centro

---

<sup>22</sup> Adjuntado en la sección “Anexos”.

cultural corresponden a pseudónimos, esto con el propósito de proteger la probidad de cada persona.

Cabe destacar que “la naturaleza personal de gran parte de la investigación cualitativa implica que los investigadores tienen que ser muy sensibles al posible daño y trastorno que su trabajo podría causar a los participantes” (Gibbs, 2012, p. 33), efectivamente, tanto en el trabajo de campo como en las entrevistas, observé situaciones demasiado personales en las que opté pasar por alto la descripción focalizada o en las que simplemente me decidí por omitir, nuevamente con el objetivo de proteger la exposición de las personas.

*“Bailar es permitir que el caos encuentre su zona de confort”*

*Ohad Naharin*

## **6 PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DE RESULTADOS**

Guiándome por la clasificación de estilos narrativos que indica Van Maneen (citado en Gibbs, 2012, p.64) a los que acudí para revelar los hallazgos encontrados en trabajo de campo son la mezcla entre los estilos realista e impresionista. Realista porque recurro a una descripción de los hechos observados, a detalles concretos que fueron sucediendo en las clases de danza y de respuestas que ciertos informantes me facilitaron *in situ*, al terminar la clase. También es impresionista porque mi intención es generar en cualquiera sea quienes compongan a la audiencia receptora de este escrito, la sensación de *encarnar*, solo a través de la lectura, las clases en las que hice observación participante.

Finalmente, el apartado donde escribo mi relato corresponde netamente a un relato de estilo confesional (Van Maneen citado en Gibbs, 2012, p.64) puesto que expongo plenamente mis subjetividades, esto con la intención de *complementar* el objetivo de la investigación. El propósito es netamente dar cuenta de la agencia que yo misma, como participante e investigadora, fui sintiendo a través de las clases de contemporánea inicial. Me parece crucial este punto por que logra que los límites entre investigadora y objeto de estudio se evaporen.

## 6.1 Sus inicios y su presente

Emunáh, en sus inicios tenía el nombre de Aminet. Fue un colectivo creado por Renata Baeza en el año 2003 y que tenía su taller extraprogramático de danza moderna en la Universidad de Concepción (UdeC). En el año 2008, Magdalena llegó como estudiante de Pedagogía en Historia y en una de las tantas funciones que el colectivo presentaba, en aquella ocasión en el foro de la UdeC, que Magdalena fue espectadora y dijo “*ay, quiero bailar eso ¡quiero bailar eso!*” y se integró al taller de danza moderna. El colectivo para ese entonces tenía tres plataformas: el taller de danza moderna, la agrupación y la compañía. Cuando Magda se fue integrando en el 2008 el colectivo estaba un poco inestable por el poco compromiso que su directora, Renata Baeza, presentaba. En ese mismo año ella decide irse de Concepción y vuelve el año 2011 proponiéndole a la Magdalena y los demás integrantes reabrir la compañía, esta vez, con un objetivo más claro y concreto, pasando por la burocracia de mantener un espacio de danza, por lo que para el año 2012 el colectivo se constituye como personalidad jurídica.

En el año 2014 se adjudican el primer fondo de circulación con una obra que se llama “El árbol”. Para el año 2015 ganaron un fondo para el festival “Formación Reactiva” y otro fondo donde crearon la obra “La pata e’cumbia”. Fue en ese momento cuando se integra Amelia. En el año 2016 ganaron un fondo para un programa formativo que se llamó “ConForma” que consistió en coordinar las instancias para que profesores de danza de Santiago de áreas de la improvisación, de técnica contemporánea, de creación, entre otras, se trasladaran a Concepción para acercar sus enseñanzas a la zona. En el 2017 no ganaron nada, Magdalena quedó embarazada por lo que decide dedicarse por ese periodo a la maternidad y Renata opta por retirarse del colectivo, en conjunto con un par de personas más que conformaban la agrupación. Magdalena me explicó que todos eran bailarines, pero todos a su vez, tenían su profesión y a la cual le dieron finalmente dedicación exclusiva. Ella por su parte, cuando egresó como profesora de historia, se ocupó un par de años a su profesión hasta que es cuando se embaraza que decide finalmente, destinarse

completamente a la danza. Para el año 2018, fue ella en conjunto con otra compañera, Paula, quienes quedaron a cargo de Emunáh, así que deciden sumar más personas.

En el año 2019 se ganaron un Fondart y crearon la obra “Sin ti... en estado de ausencia”. A comienzos del 2020, Noelí me indicó que se integró porque fue Amelia quien la contactó *“un día me escribe y me dice... así de a secas “¿quieres bailar?” y yo “¡sí!”*. Cuando decidieron como centro cultural impartir clases se desató la pandemia. Comenzaron a hacer clases online y entre las tres, Magdalena, Amelia y Noelí crearon un videodanza que se llama “Libre Circulación” por el financiamiento de otro fondo. Aun así, en plena pandemia *“estaba la posibilidad de que se acabara Emunáh, así como que ya “¿se elimina esto o seguimos?” y decidimos ahí, con la Amelia y la Noelí en el fondo que éramos las tres que estábamos (...) dijimos “¡hagámoslo no más! hagámoslo nuestro y... y sigamos, po”*” me expresó Magdalena.

Cuando se levantaron las cuarentenas en el año 2021 crearon “Festival todas las danzas” y empezaron a impartir clases presenciales en la sala del ensayo del Centro de Creación Concepción (lo denominaré C3 desde ahora). Este centro es financiado por la municipalidad y establece convenios con agrupaciones culturales para que puedan acceder de forma gratuita a sus espacios, de esta manera, uno de esos convenios lo tenía Emunáh. Para el año 2022 siguieron impartiendo clases en ese espacio y también crearon la obra “Rojo, la historia de un crayón” de manera totalmente autogestionada y gestionaron la segunda versión del “Festival todas las danzas”. A inicios del año 2023, el centro cambió su lugar de trabajo para impartir clases.

## 6.2 La sala de ensayo del C3

El C3 está ubicado en Rozas entre Caupolicán y Rengo. Antes era una escuela habilitada para la educación básica así que la infraestructura tiene la típica disposición rectangular, donde se ubica un pasillo al costado y al otro lado se disponen múltiples salas que ahora se ocupan para distintos usos artísticos. Cuando una va camino a la sala de ensayo se pueden observar pinturas y cuadros en las paredes. Cada sala deja un halo del ambiente para el que está disponible: una sala para manualidades de cerámica, otra para muebles, otra para talleres de teatro, otra para instrumentos musicales, un auditorio donde se realizan charlas y reuniones. Al final del pasillo se ubica la sala de ensayo que es el espacio donde Emunáh tiene el convenio donde su compañía ensaya y donde imparten las clases, sin embargo, su uso no es exclusivo de Emunáh diferentes agrupaciones de danza también la utilizan como “Conmoverconce”, “Incorpórea colectivo danza”, “Tumbala comparsa”, “Barrio Sur”, entre otras.

Las características del espacio son bastante sencillas, tiene 66 metros cuadrados, la pintura es más o menos grisácea, hay tres barras de ballet de una madera desgastada y el piso es de un material de linóleo que mancha cada vez que una va a entrenar y que por consecuencia provoca que las paredes también se ensucien. Ese piso no es de C3, Emunáh lo compró. Antes era cemento y como es imposible bailar en cemento, decidieron comprar la goma. El centro cultural con su dinero ha decidido aportar en la sala comprando pintura para mantener las paredes. C3 no se ha hecho cargo en el mantenimiento de ese espacio. La humedad también juega en contra, sobre todo en invierno porque se condensa el aire y después de cada entrenamiento queda todo muy húmedo. C3 no se ha hecho cargo en invertir monetariamente en el lugar que prestan en convenio a tantos colectivos artísticos que realizan su trabajo ahí, sin embargo, estos problemas de administración los abordo en profundidad en el capítulo cuatro

Me parece importante caracterizar el lugar puesto es aquí donde se concentra gran parte de mi análisis y del resultado de parte de los siguientes capítulos.

## ***I. CAPITULO UNO***

### **I.I Bailar descalza**

Las clases de la danza contemporánea las dicta la Magda los días jueves a las 10:00 (nivel inicial) y viernes a las 10:00 (intermedio). A las de los jueves asistí como alumna y a las de los viernes para hacer la microetnografía.

En ambas clases el nivel de dificultad es notorio, para la clase de los jueves el entrenamiento inicialmente estaba enfocado para personas principiantes, sin embargo, ya para finales de año del 2022 adquirió el carácter de multinivel, es decir, tiene la finalidad de ser una clase para personas con y sin experiencia en el movimiento. Las clases de los viernes el nivel de dificultad es mayor en cuanto a la utilización de la fuerza, la agilidad, la coordinación, las entradas y salidas del suelo, la agilidad. Hay movimientos más acrobáticos y la gente que suele ir a esas clases suele integrar rápidamente todos estos elementos.

#### *Los jueves a las 10*

Asistí desde marzo hasta diciembre. Creo haber faltado excepcionalmente cuando estuve un par de veces enferma por resfriados. Al haber participado de tantos jueves por tantos meses me parece que puedo dar cuenta de la pedagogía de la Magda. Cuando una llega, entre las participantes formamos un círculo en la sala para centrarnos en ciertas partes del cuerpo de forma muy paulatina y se hacen movimiento de estiramientos y de fuerza donde la Magda ocupa varias posturas del yoga. Una vez le pregunté por qué se centraba en eso al inicio de las clases y me dijo que la danza contemporánea *tiene que empezar así*, haciendo un tipo de scanner que *“te permite conectar con el presente e identificar como esta tu cuerpo”*. Me dijo que ocupa algunas técnicas del yoga *“porque también es una herramienta super amable para activar el cuerpo”* (Nota de campo, diciembre, 2022)

Luego de los movimientos más pausados comienza el entrenamiento más arduo focalizados en trabajar la fuerza, centrado en hacer planchas, abdominales y variaciones

de este tipo. Desde ese momento comienza el sudor y el cansancio hasta el final de la clase, pero de una forma que se disfruta. Cuando ya ha pasado cerca de media hora comienzan las “pasadas” que significa ubicarse en un lado de la sala y hacer un movimiento repetitivo hasta que se llega al otro final de la sala. Son varias las pasadas que muestra la Magda, luego las repetimos en conjunto con el resto de las personas hasta que muestra otra nueva y así sucesivamente. La idea de esta parte de la clase es trabajar por separado todos los movimientos que luego en el fraseo<sup>23</sup> se unen. La última media hora de la clase es para trabajar la frase que generalmente se practica entre uno a dos meses, es decir, la Magda enseña la frase para que la memoricemos y luego en las siguientes clases se repite para poder pulirla a medida que le va agregando más movimientos, de modo que la frase se va alargando o simplemente la Magda la deja con cierta duración pero con la intención de que cada uno se aprenda bien los movimientos y la baile con el flujo particular característico de cada persona, de modo que la Magda nos va corrigiendo y retroalimentando constantemente.

En términos generales el formato de sus clases se divide en cuatro fases que son: traer la atención al cuerpo, activación del cuerpo, pasadas pre-fraseo y fraseo. A continuación, con la observación participante que realicé en las clases de intermedio expondré más detalladamente estas clases que tienen este mismo formato, pero con mayor dificultad de baile que en las que participé.

### *Traer la atención al cuerpo*

La gente por lo general es muy impuntual, algunas llegan máximo con media hora de atraso así que cerca de las 10:15 usualmente la Magda parte la clase. La música es suave, muy amena y a medida que la gente va llegando, dejan sus cosas en el suelo a un costado de la sala y se incorporan al círculo al centro. La Magda va guiando los movimientos “centra tu atención en la pelvis” y los alumnos van cerrando los ojos mientras ponen

---

<sup>23</sup> Frase o fraseo se le dice en una clase de danza a la unión de dos o más movimientos que tiene una continuidad. Un sinónimo podría ser “coreografía”, sin embargo, esto hace alusión a un formato más extenso. Generalmente la duración de una frase en las clases es de uno a dos minutos.

atención a las palabras “partimos de menos a más”, lentamente pide que focalicen su atención en las distintas partes del cuerpo hasta que el cuello y realizan movimientos circulares. Luego incorporan al movimiento los brazos y columna. “Busca que en la exhalación salga algún sonido”

### *Activación del cuerpo*

Sutilmente pasan a las posiciones de Yoga y la Magda explica minuciosamente las partes que se deben mover “dedito pulgar por fuera del tobillo”. A veces recurre a hablar en primera persona “Vuelvo y cambio” explica un movimiento y entre todas lo hacen “me miro el esternón y vuelvo” y da consejos para realizarlo mejor “tómame el tiempo de sentir cada una de tus vertebras”. Para esta fase de la clase ya han llegado la mayoría de los alumnos que varían entre tres a seis personas en general.

### *Pasadas pre-fraseo*

Las dinámicas que la Magda enseña en esta parte varían bastante debido a las posibilidades de movimiento que son parte de la técnica de contemporánea. En una clase una vez enseñó un ejercicio donde cada persona tenía que focalizarse en la oreja para moverse. Me pareció curioso ¿Por qué la oreja tenía que guiar el movimiento? luego le pregunté a la Magda el por qué y me dijo “*Porque el concentrarse permite cierta atención...dentro de la técnica de contemporánea se trabaja con zonas en específicos y prestar atención a un lugar ayuda naturalmente a indicar a tu cuerpo a que lo pueda interiorizar (el lugar al que se le presta atención)*” (Nota de campo, diciembre, 2022).

También a veces solicita que trabajen en pareja para seguir explorando el movimiento. Una vez enseñó un ejercicio con Saya (una de las alumnas) y la idea era trabajar con el tren superior, el pecho y cintura escapular, entonces la Magda le tocaba estas zonas con el fin de orientar el movimiento a Saya para que ella solo recibiera el toque y se dejara guiar. La Magda pidió al resto que hicieran lo mismo y que luego quien tocaba dejara de tocar y

quien fue guiado que ahora se moviera según lo que fue descubriendo. Después había que intercambiar los roles.

La libertad de este tipo de danzas radica en esto mismo, que no hay pautas preestablecidas sobre un movimiento como sí sucede en el ballet, entonces las combinaciones que puede realizar cada persona son infinitas lo que permite una eterna exploración, sin embargo, al no existir una codificación universal sobre la danza para enseñar, la Magda por ejemplo acude a muchas onomatopeyas visuales y auditivas para facilitar la transmisión de la información.

Hay una pasada que se hace sobre el suelo con el cuerpo tendido que se basa en una serie de movimientos que a veces confunde poder entender, entonces la Magda acude a expresiones como “Mueve tus extremidades como si fueran algas” o “Flexiono, voy a fetito, abro estrella, subo” lo dice mientras lo baila y enseña.

Así son las pasadas, lo enseña y el resto lo imita. Cuando ve que a las personas les está costando realizarlo, ella lo vuelve a enseñar recurriendo a más estrategias, retroalimentando y preguntando si hay dudas. En una ocasión que a Katia le estaba resultando difícil, le pregunto a la Magda cierta duda y ella le dijo “Piénsalo como un impulso que lleva eso, como un vaivén... más que cortado”.

También recurre a corregir con el tacto. Una vez, Paula no podía conseguir realizar un movimiento que se trataba en concentrar una suspensión con el tren superior para poder llegar con las piernas al piso, así que la Magda la sujetó por los brazos y pudo realizarlo entonces luego Paula pudo hacerlo mejor cuando lo volvió a intentar. Al final de la clase le pregunté si el hecho de que la Magda la haya tomado le ayudó y me dijo que sí porque al sujetarla le quito su propio peso y entendió mejor la sensación de suspender.

Así son las pasadas, donde a veces se ven exploraciones nuevas y propias de cada persona, y en otras clases donde es netamente ver por separadas los movimientos que se unirán al final. En cierta ocasión le pregunté por esta dinámica y me dijo que es porque planifica las clases, que no se trata de algo azaroso que se le ocurrió y que en efecto, todo lo planifica en relación a la frase final.

### *La frase*

Un día dijo animosamente “hoy traje una nueva frasecita”. Primero la muestra entera y paso por paso, luego para que la vayan memorizando llega hasta cierto punto y se repite y repite muchas veces. Cuando ya más o menos esta aprendida agrega los siguientes pasos, así que primero se ensaya en conjunto con la Magda incluida y luego pide dividir en grupos de a dos o de a tres para que bailen al centro mientras el resto mira y espera su turno. Una vez le pregunté por qué separaba en grupos y me dijo que hacerlo así ayuda a que cada uno mire al resto porque cada uno es distinto, que la codificación del baile es distinta en cada persona y se traduce de distintas manera. Me dijo que es *bacán* como cada cuerpo tiene su cualidad y que en la danza la observación es importante.

A medida que cada grupo lo va repitiendo luego retroalimenta a modo general “les voy a pedir que no lo achiquen” explica con palabras y con sus movimientos “Piensen que en la frase todo es un impulso”.

En las entrevistas que hice a sus alumnos, lo que fue más notorio al analizar fue el gusto que sienten por esta misma sucesión de las fases mencionadas:

*“Me gusta como la estructura de la clase, como que primero haga una activación del cuerpo, no sé, poh, articular, después eso de “las pasaditas”, como de... pasar la frase y después solo unirlo darle, darle y darle. Como que eso me gusta”* (Saya, D6)

*“Me gusta también de las... como... más o menos la estructura que tiene la clase de la Magda, que... como yo le he sacado un poco el rollo, como su estructura, como que al inicio parta con... con un... paneo corporal, como de conciencia corporal, porque siento que lo primero... como para entrar a una clase, es entrar al cuerpo ¿cachai”* (Fernanda, D4)

*“Por ejemplo, comienza con una preparación, elongación igual intensa que son necesarias para preparar todo el cuerpo para todo lo que se viene”* (Gustavo, D7)

*“Las clases de la Magda son... desafiantes, pero progresivamente desafiantes, porque antes igual hay como una explicación bien pausada o a veces súper específica, que tú le preguntas como “esta mano va aquí y luego en la pubis (sic), empujamos para allá...” y luego está ese momento de lanzarse, pero... porque en el fondo se vio esa metodología de cómo lanzarse (Katia, D8).*

Sin embargo, la estructura de la clase es la base en la cual entrega el resto de su pedagogía, la sensación de comodidad por sentirse acompañada mientras enseña también se repitió

*“Además tiene muchas formas de explicarte un ejercicio, como que... siento que... es súper dedicada en ese sentido, como que no te... como que uno se siente acompañado por la profe cachai, o acompañada o acompañade por la profe, porque... si algo no, como que no sé, poh, algo te cuesta, como que ella está ahí, ¿cachai? como que yo siento que ella está ahí, está pendiente ¿cachai? de lo que estás haciendo y “no, mira esto, haz esto”, y eso igual te ayuda, poh, te ayuda a avanzar ¿cachai? te ayuda a sentirte más cómoda con esa técnica, a entender mejor tu cuerpo” (Fernanda, D4).*

*“Me siento bien, me siento cómoda... Me siento... guiada... ¡Oh! Es un poco como... quizás cuando eras más chiquita y tienes una profe que te gusta y que te motiva (ríe), algo así” (Katia, D8).*

Por último, se puede dar cuenta de la sensación de sentirse “en un espacio seguro”.

*“Muy cómodo, o sea, es un ambiente seguro para expresarse. Sí... porque uno... o sea, por lo menos yo, cuando yo empezaba a bailar, siempre era como algo personal, no me gustaba que hubiera gente alrededor ¿me entiendes? Por eso también buscaba espacios en los que pudiera entrenar tranquilo, con mi propia compañía, pero también esto es abrirse... ser vulnerable, igual es un buen espacio para hacerlo, me siento súper cómodo, de hecho... Y... por lo mismo también... da espacio para lo que ella hace” (Gustavo D7).*

*“Siento que es un espacio... siento que hoy día se habla mucho del espacio seguro y yo creo que para alguien que quiera... bailar danza contemporánea en un*

*espacio seguro... ese sería ahí, con la Magda... siento que los compañeros que están o que han llegado son... no sé, buena onda... no... Siento que es un espacio bien tranquilo y de mucha apertura para explorar... aprender y... y bailar” (Katia D8).*

Sus alumnos se sienten libres de abrirse a una vulnerabilidad para poder aprender cómodamente con ella y en conjunto. La Magda arma un ambiente para generar una sensación de seguridad también.

Volviendo al relato etnográfico, ya para el final de la clase las personas ya han trabajado bastante el cuerpo y están cansadas pero la Magda no, así que dice “¡La última! ¡Todas!” y bailan en conjunto la frase final. Se termina, siempre queda un cansancio feliz. Aplauden. Se termina el encuentro, las personas se alistan para irse porque pronto comienza la siguiente clase

## **I.II Un ballet distinto**

Las clases de ballet inicial e intermedio las dicta Noelí los jueves a las 11:30 am (inicial) y viernes a las 11:30 am (intermedio) justo cuando terminan las clases de contemporáneo de la Magda. Alcancé a hacer etnografía solo en cuatro clases debido a que a la Noé se le presentó un problema personal así que dejó de impartir ballet a inicios de diciembre, aun así, pude distinguir que tanto el nivel básico como en el intermedio las clases se dividen en dos fases: la barra y el centro.

### *La barra*

La primera vez que hice observación participante todo me pareció muy extraño, no estaba familiarizada con la codificación de movimiento del ballet así que de pronto escuchaba hablar a Noelí en francés y que los alumnos le entendían.

“Un relevé, segunda” o “Un fondu, plié, relevé”

Me sorprendía que solo con verbalizar, las personas comprendían a qué movimiento se estaba refiriendo, al contrario de lo que sucede en contemporáneo o mixtura cubana donde tanto como la Magda y la Amelia tiene que acudir a muchos elementos demostrativos o ejemplos como las onomatopeyas visuales para que los receptores pudieran entenderlo

Esta fase se caracteriza por comenzar con un ritmo paulatino donde las barras que están instaladas en la sala sirven como soporte para los movimientos del ballet para luego terminar danzando al centro de la sala. La Noe se basa en mostrar una serie de pequeñas frases para que el resto la pueda repetir y luego muestra otra y así sucesivamente.

“Tercera posición, respira”, las personas adoptan la tercera posición y la Noé muestra el siguiente paso “Gracias”. Cada vez que termina con el entrenamiento de una frase dice amablemente gracias y va a cambiar la música. La música también me parece extraña porque esperaba la típica música clásica de ballet al estilo ¿Beethoven? Pero hasta puso música pop pero musicalizada al estilo ballet.

Una vez dijo “Tienes que conectar este vector con este otro vector” e hizo un gesto como si se trataran de líneas imaginarias, luego le pregunte a que se refería y me dijo que existen dos vectores, uno que va hacia arriba y otro que va hacia abajo y eso es lo que *te conecta con el espacio*. Después me di cuenta de que es algo que siempre va recalando.

“Un relevé, piqué, piqué, un développé”, lo practican repetidas veces. Si bien no acude a tantas onomatopeyas visuales, sí lo hace con las auditivas: ¡Y un, dos, tres, cuatro, shack, shack, o ¡Un, dos, tres, pan, pan! ¡Graaaacias!

### *El centro*

Esta fase de la clase generalmente tiene menos duración porque es la más difícil. Dependiendo del aprendizaje del grupo que va asistiendo a veces solo realiza la etapa de la barra sin pasar al centro.

El centro se caracteriza porque ya no existe el apoyo que da el sujetarse de las barras y la mayoría de las posiciones requieren de mucho equilibrio, así que se danza en el espacio

ocupando las diagonales en las que veces hay movimientos que requieren saltar. Observando se puede notar que es una técnica difícil, existe una meticulosidad en cada movimiento donde todas las partes del cuerpo se están utilizando

Para el final de la clase termina con un último “¡Graaacias!” y las personas aplauden

En todas las clases me llamo la atención que Noelí siempre andaba con una malla, que es un tipo de prenda ajustada al cuerpo. Me dijo que las usa porque toda la vida ha ocupado mallas, que no se “halla” sin ellas y que está acostumbrada porque es parte de la disciplina. También vi a alumnas ocupando el vestuario completo, desde las mallas hasta el tutú y las zapatillas de ballet.

En otra clase también observé que asistió un hombre, Cristóbal y como hombres y mujeres tiene distintos roles dentro de la disciplina, le pregunté como ajustaba su pedagogía a estos roles y me dijo que le daba lo mismo, que hace la clase igual para todos porque no exige que asuman estos roles y también porque no es usual que vayan tantos hombres a ballet.

Cuando pregunté a sus alumnos que opinaban de sus clases, me respondieron una fascinación común:

*“¡Ah yo las amo! Las amo. De hecho, sí, me encantan” (Cristóbal, D5).*

*“A mí me... eh... es que no quiero decir “me gustan”, porque es más que “me gusta” ¿cachai?” (Valentina, D1).*

Donde se destaca el formato distinto que tiene la estructura de sus clases:

*“normalmente los ejercicios son, no sé, por ejemplo... en el centro: adagio, tendu, jeté, fundu... y después pasai a los saltos ¿cachai? En cambio la Noe, a veces... a veces hace tendu y hace adagio y luego pasa altiro a una “mini córeo” y luego pasa a las córeos de salto ¿cachai? Entonces igual esa es como su signatura ahí, igual es como su firma” (Isabel, D2).*

Y por la sensación terapéutica que deja:

*“con Noe, las clases para mí son terapéuticas... Bueno, no sé, yo como que... amo las clases de Noe, ella es una persona muy genial, es una muy linda persona además, de hecho yo noto que en sus clases hay una dedicación y un cariño y un amor por lo que hace. De hecho, yo lo veo en la estructura de las clases: ella se da el tiempo de buscar música entretenida, que motive a la gente” (Cristóbal, D5).*

Aún así, su sello personal no va tan solo por la estructura ni por la música que elige. A estos elementos se le suma algo mucho más importante que analizo en profundidad en el capítulo cinco y que la siguiente frase da luces de ello:

*“con la Noe me pasa algo diferente, porque con ella como que me siento libre en el bailar. Entonces por eso como que no podría dejar de bailar con ella” (Isabel, D2).*

### **I.III Una fiesta**

Siempre me dio la sensación de que la clase de ritmos latinos era una fiesta de todos los martes. Los invitados son muy felices bailando Juan Luis Guerra.

Los ritmos que se bailan son la salsa, la bachata, tango, son cubano. Al contrario de las clases anteriormente expuestas, la clase de ritmos latinos no tiene una estructura tan definida puesto que va dirigida para adultos mayores, por lo tanto, el nivel de dificultad esta adecuada para sus capacidades, pero sí es posible distinguir dos fases:

#### *Calentamiento*

Esta fase se caracteriza por su corta duración. Generalmente dura veinte minutos aproximadamente. Cada persona se distribuye por el espacio detrás de Amelia para imitar sus movimientos. “¡Adelante, izquierda, derecha!” Los movimientos se caracterizan por ser sincopados y se centran en pies, brazos y caderas.

#### *Los giros*

Para esta etapa las personas ya han entrado en calor. Amelia pide que se junten en parejas para bailar, de manera que cada una se dispone frente a la otra tomándose de las manos. Este tipo de baile se caracteriza porque una persona es quien guía los movimientos (el líder) y la otra persona es quien se deja guiar (el follower). Al igual que Noelí, Amelia tampoco se preocupa por atribuir estos roles según el género de sus alumnos y como la gran mayoría de los participantes son mujeres, generalmente las parejas de baile están compuestas por ellas.

Amelia va guiando la combinación de diversos giros que se pueden hacer en pareja. Ella se coloca al centro de la sala y baila con alguna alumna mientras el resto las imitan. A veces cuando la cantidad de personas de la clase es un numero par, ella baila sola con las manos hacia el aire como si estuviera bailando con alguien imaginario para que el resto pueda imitarla.

A veces los giros presentan cierta dificultad para poder seguir el movimiento y las parejas quedan “enredadas” entre la vuelta de brazos, pero cada vez que a una pareja le sucede se ríen, de igual forma Amelia siempre está atenta cuando sucede esto, así que se acerca, retroalimenta o toma de las manos para bailar a quien le está costando más. “Son importante los 4 pies porque podemos caminar sin miedo” indica para que se centren en sus propios pies en el del compañero o retroalimenta en cuanto a la forma en que se tienen que sujetar las manos “Entre tensión y presión debe haber un equilibrio”.

Es notable que el ambiente que se crea es muy alegre. El tipo de música es importante puesto que son ritmos rápidos, animosos. La manera en que Amelia guía la clase es muy agradable y el ánimo de los alumnos también contribuye a generar un espacio ameno porque constantemente se están riendo cada vez que no pueden hacer algún movimiento y entre ellos y con Amelia se están haciendo bromas. Por ejemplo, una vez que uno de los participantes, Rubén paró un momento porque se cansó, Gladys se le acercó y le dijo “¿Como estai? ¡Andai viejo! Hay que darle no más” (Nota de campo, noviembre, 2022).

Cuando le pregunté a los entrevistados cual era su opinión sobre las clases de Amelia, destacaron el entusiasmo y simpatía con el que enseña:

*“aparte de ser muy simpática, sus clases son llenas de alegría, de optimismo... de... de ganas, porque ella hace sus clases y lo entrega todo, po”* (Rubén, D11).

*“¡profe excelente! porque tiene harta paciencia para enseñar los pasos... mirar... ver quién lo está haciendo no tan bien para corregir... y la simpatía que ella tiene... porque con su simpatía ella llega mucho a todos nosotros”* (Gladys, D8).

*“A Amelia la encuentro excelente, porque... ella... ella nos da ese... ese entusiasmo que ella tiene con nosotros y a nosotros nos hace también entusiasmarlos de... de... de hacer las cosas. O sea, yo siempre trato de... de... de... de... de hacer el máximo”* (Luciana, D10).

También se enfatizan en la disposición amable con la que enseña:

*“la Amelia siempre está sonriendo, nunca una corrección así de mala forma, no, jamás. Siempre ella con su sonrisa... Y algunas que van por interés de bailar, de saber, aprender a bailar, y otras que vamos por el tema de hacer ejercicio no más, po” (Gladys, D8).*

*“es muy buena persona, muy livianita, muy que uno... sencilla y... y baila, toma uno, aunque yo soy pésima pa ciertas... ciertos pasos, algo, pero... ella insiste, insiste y... es como individual, poh, con las personas, no... no lo hace no más así a todo el grupo, sino que... ella observa” (Rita, D9).*

Que Amelia se preocupe en clases de cada una de sus alumnas genera la sensación de que se les está integrando en sus clases:

*“además que Amelia es una persona demasiado... muy... Ella comparte con todos y anima a la gente, entonces es muy rico eso de... de... de ver que a todos nos integra siendo más viejitas, menos viejita, más... de todo” (Luciana, D10).*

En una clase, le pregunté a Rita el por qué asistía y me dijo “porque me encanta bailar a pesar de que me duelan los huesitos” (Nota de campo, diciembre, 2022). Después en la entrevista me volvió a decir algo similar sobre la sensación con la que se queda una vez terminada la clase:

*“Y me voy bien, contenta, feliz y... no importa, más rato o mañana vas a estar con los dolores de espalda ¡ah! no me interesa eso, pero yo me libero... sí... yo me libero, de muchas otras historias que tengo, como todo ser humano” (Rita D9).*

De manera que está dispuesta a sentir estos dolores con tal de asistir a las clases por el bienestar que le generan. Este punto lo vuelvo a retomar en el capítulo cinco puesto a que le atribuyo un rol político al hecho de que se impartan clases de danza a adultos mayores,

#### **I.IV    Mixtura cubana**

Esta clase comenzaba los martes inmediatamente después de la clase de Ritmos Latinos y asistían adultos jóvenes, sin embargo, realicé observación participante en un periodo donde no había una asistencia continua<sup>24</sup> de las personas que se inscribían en el taller, de modo que descarté realizar entrevistas de este grupo. La intermitencia de las personas que asisten a talleres es un fenómeno bastante frecuente y afecta transversalmente al equipo de Emunáh. De todas formas, los datos recogidos de esta clase son los siguientes:

La estructura de esta clase se compone por los diversos estilos de danzas cubanas que enseña Amelia. Como se indicó en antecedentes, gran parte de las danzas de Cuba están inspiradas en los Orichas, las deidades de los yorubas. Existen otras danzas afrocubanas que son más pintorescas como el mambo o la rumba. A continuación, describo parte de la estructura de esta clase en base a tres danzas que Amelia enseña.

##### *Yemayá*

Generalmente el inicio de la clase comienza bailando Yemanya. La danza de Yemayá se caracteriza por movimientos que comienzan lentos y que se van volviendo frenéticos a medida que se repiten. La clase comenzaba con Amelia y las alumnas al final de la sala. Primero, Amelia mostraba los movimientos y luego los repetían en conjunto hasta llegar al otro extremo de la sala.

Esta danza alude a movimientos que invitan a pensar en el agua, así lo da a entender Amelia al enseñar con onomatopeyas visuales “Se mete el agua y provocaba un ola gigante” o “¡Chapotea chapotea tirando agua!”. Hay un movimiento que es característico en el que Amelia se refería como el “doble torso” que es la forma en que se debe mover el pecho con dirección hacia el suelo para recoger lo que sería el agua.

---

<sup>24</sup> Por esta razón no pude establecer una descripción más acabada puesto que el formato de la clase se adecuaba al aprendizaje de quienes vayan, de lo que sepan y memoricen. La poca asistencia dificulta establecer patrones más claros de las dinámicas que suceden.

### *Oyá*

Esta danza requiere más esfuerzo físico que la anterior. El movimiento de torso continúa, pero se incluyen más los brazos que se mueven en dirección hacia el cielo. Los movimientos reflejan al viento y al igual que con Yemayá, a medida que se va repitiendo el movimiento, la danza se vuelve más frenética.

### *Mambo*

La música y la danza son muy distintas a las otras dos recién descritas. Los movimientos son horizontales en relación con el piso, no tan verticales como sucede con las danzas de los Orichas. En una clase, Amelia enseñó una coreografía y pude notar que los movimientos son mas sensuales y femeninos.

Hasta ahora he caracterizado las distintas clases y las respectivas pedagogías de las profesoras en conjunto con las percepciones de quienes asisten como alumnos. En el siguiente apartado indago aún más en la percepción con el objetivo de conocer que es lo que sucede con las subjetividades de estas personas al bailar.

*¿Cómo dar cuenta antropológicamente de una práctica tan intensamente corporal, de una cultura tan profundamente cinética, de un universo en el que lo más esencial se transmite, se adquiere y se despliega más allá del lenguaje y de la conciencia (...)? (Wacquant, 2000)*

## II. CAPÍTULO DOS

### II.I Danza, agencia encarnada

Por haber focalizado hacia la subjetividad propia con la pregunta “¿Qué sientes al bailar?” las respuestas fueron diversas. Entre los resultados se encuentran las sensaciones de libertad, de energía, vibración, de paz, infinitud, nervios, el tránsito entre diversas emociones, entre otras, sin embargo, fue notorio que destacó la sensación de ser algo “inexplicable” en palabras, que bajo mi interpretación lo atribuí a una inconmensurabilidad, análisis que desglosaré a continuación.

#### *La gran inconmensurabilidad*

Fueron alrededor de cinco personas cuya reacción fue entre sorpresa y reflexión lo que generaba una pequeña pausa que se tomaban para poder responder a la pregunta sobre lo que sienten al bailar.

*“...A ver... Yo diría que... ¡oye, ¡cómo le encuentro palabras! (ríe) (Cristóbal, D5).*

*“O sea, es como difícil de explicar en todo caso... eh...” (Isabel, D2).*

*“...(pausa reflexiva) Uh... (ríe) qué difícil (ríe) porque igual uno siente hartas cosas...” (Fernanda, D3).*

Al tratar de explicarme también aparecía el “no sé”:

*“...Pero ya cuando estoy ahí, en la cuestión misma, no sé cómo describirlo, porque no... es sentir no más, meterme en lo que estoy y... y no siento mi cuerpo, no siento mis dolencias, no siento... es como volar, **no sé**, me imagino algo muy etéreo, muy... sin mucha explicación en realidad” (Noelí, D14).*

*“...pero también es como... es que **no sé** como... como que... es como muchas emociones mezcladas” (Fernanda, D3).*

“No sé” viene a estar dado por la cantidad de sensaciones para explicar el sentir, sin embargo, también representa cierta frustración por no encontrar las palabras para relatar y describir lo que se sienten. Por ejemplo, Valentina quien es kinesióloga, me indicó que trataba de entender sus sensaciones bajo paradigmas que se enseñan en su carrera profesional, es decir, desde la perspectiva del cuerpo como máquina:

*“(tras una pausa reflexiva) (es) como un estado de... de presencia y de... como “de última oportunidad”. También es como un momento muy... como un momento muy extremo, a nivel del cuerpo, como que lo que está haciendo está muy cerca a ciertos límites ¡eso! es como acercarse a los límites con el cuerpo”*(Valentina. D1)

Cuando le pregunté a qué límites se refería me indicó:

*“Los límites físicos, los límites emocionales... límites anatómicos ¿cachai? como límites con los demás... Es como... estar siempre sintiendo que se puede un poco más, pero... pero ese más allá no lo sabes”* (Valentina. D1).

Sin embargo, aún cuando me lo estaba aclarando no entendía a que límites se refería ¿La danza permitía salir o encontrarse con un límite anatómico? Y me explicó que:

*“Es una sensación de... de que las posibilidades o el resultado nadie lo sabe... como... claro, como se ve el cuerpo como una máquina, y yo también como que me he dado muchas vueltas en eso, porque yo soy de profesión kinesióloga, entonces estudio el cuerpo desde la funcionalidad, desde lo fisiológico... en la danza uno lo abarca desde otros parámetros que ni siquiera son parámetros claros ¿cachai? como... hay técnicas, sí, hay cosas como muy concretas, pero la experiencia personal tú no la puedes... no la puedes prevenir, o sea, como intenc... (sic) o sea, puedes, pero lo que va a sentir la persona es incontrolable ¿cachai? como que al final se te*

*va a escapar de las manos y por eso digo que hay un límite como infinito y que uno juega con ese límite” (Valentina, D1).*

### *Jugar con ese límite: Todo y nada*

Jugar con el límite, también lo asocio a una forma de inconmensurabilidad, acercarse a algo que parece estar próximo, pero no lo está, que parece ser finito y que invita a delimitarlo solo para que sea en vano porque en el intento se cae en un infinito. Las posibilidades que sale a la luz con este infinito puede tener como resultado el sentir otra percepción del tiempo a la acostumbrada:

*“es como... la forma de... de llevarte... es un estado de estar presente que no tiene que ver con... el tiempo... como lo concebimos a veces. Porque es tan presente que eso no... no quiere decir que por el hecho de que estás aquí, bailando ahora, no puedas estar muy atrás o muy adelante. Como que es la posibilidad de acceder a mucho... en un momento presente” (Katia, D4).*

*“a veces, no sé, puedo estar bailando... sensación... tu percepción puede ser que bailaste muchos minutos y solo fue un minuto. pero estuviste tan concentrado, o en realidad estuviste disfrutando y fluyendo con todo, que no te diste ni cuenta cuando... no te das cuenta cuando pasa el tiempo” (Cristobal, D5).*

Otra posibilidad que se genera por este infinito esta dado por una expresión, la comunicación de algo que esta por fuera de los límites de lo verbal

*“siento que... no sé, me explota la cabeza... (...)siento que es muy hermoso poder comunicar algo... sin lo verbal, a mí igual me gusta caleta bailar, y me gusta mucho escribir, ponte tú... pero siento que es hermoso poder comunicar algo... o sea y decirlo todo y no decir nada a la vez” (Magdalena, D13).*

*“la danza es mi lenguaje, poh, como... como que me permite... como decir muchas cosas que no puedo decir en palabras, como que... realmente es algo que me permite expresarme como soy, sin tener que explicarlo” (Fernanda, D4).*

Al expresar fuera de lo verbal también aparece más visiblemente *la expresión del ser* generado por el movimiento consciente que permite la danza, a diferencia de lo que sucede con cualquier otro tipo de movimiento:

*“yo veo que hay un movimiento que puede ser consciente, para movilizarse, para expresar algo, pero la danza, creo que también incluye otras cosas, quizás armonía, pero no es necesariamente armonía con alguna melodía, sino armonía quizás con algún pensamiento, qué sé yo, porque la danza puede ser sin ninguna melodía, sin ninguna música de fondo, simplemente expresando ¿me entiendes? Entonces para mí la danza tiene que ver con expresión, con expresión del ser... más allá de movimiento”* (Gustavo, D7).

*“es parte de mí, sí, totalmente, como que muestra mi... mi ser (ríe) ay, ya, no sé...”* (Fernanda, D4).

*“como que realmente es una expresión del alma, así... real que sí”* (Magdalena, D13).

Aún así en estos límites-ilimitados, la nada forma parte del todo o viceversa. Al preguntar que siente si estuviera bailando, Noeli me responde:

*“no siento mucho (...) me siento como que no soy yo. Siento que ahí puedo no ser yo, en realidad. Sí, soy una persona que... bien... insegura, a cagar, me cuesta mucho expresar lo que pienso, lo que siento, me cuesta. Y ahí siento que lo puedo hacer todo”* (Noelí, D14).

Sin embargo, la sensación de estar anestesiada está dado porque el *momentum* la invade:

*“el cuerpo tiene una memoria... de sensaciones, no solamente de forma, sino que... hay una cuestión que se llama el momentum, cuando uno logra sentir... por ejemplo yo siempre lo comento con respecto a los giros de ballet: cuando tú logras girar, justo en tu eje, justo y es perfecto y es fácil, es en eso... ¡eso es lo que yo busco! que es algo tan difícil, pero que llega y cuando llega es placer pero... porque el cuerpo lo hace solo ¿cachai? Como que todo lo que has aprendido, lo que has tratado de entender...”* (Noelí, D14).

De manera que el cuerpo tiene su propio lenguaje:

*“...porque a veces tu cuerpo entiende de una forma y tú estai tratando de entenderlo en la cabeza pero no va por ahí ¿cachai? estai tratando y en realidad tu cuerpo ya lo entendió y tú estai tratando de poner la palabra o estai tratando de poner un concepto y tu cuerpo ya lo tiene clarísimo, y cuando pasa esa sincronía como perfecta... ese momento... hueón, eso es lo que yo busco siempre. Que pasa muy poco, pero cuando pasa ¡es hermoso! como que uno se hace adicta a buscar ese, ese... ese punto, sí” (Noelí, D14).*

Sin embargo, tratar de entender la danza desde conceptos, realizando un viaje analítico no deja de ser un ejercicio intelectual, racional. Si realmente se pudiera delimitar las sensaciones de la danza para establecer un consenso unanime, se perdería su propiedad incommensurable. Aun así, cualquier acercamiento ayuda entender como se puede manifestar la agencia.

Retomando lo que indica, Thomas Csordas (2010) quien propone el paradigma del embodiment como una metodología caracterizada por su indeterminación la cual está definida por experiencias perceptivas y por el modo en que las personas asumen su presencia y compromiso con el mundo (p. 83). Para el caso particular de la danza, la experiencia corporizada de esta práctica genera una facilidad para dilucidar al ser, puesto que los propios participantes pueden identificar la expresión de su propio ser cuando bailan, que en este caso lo asocio a un tipo de expresión que no tiene que ver con algo verbalizado. La perspectiva del embodiment como orientación sugiere que el cuerpo sea entendido como la condición existencial de la cultural, comprendiéndolo no como un objeto que es "bueno para pensar", sino como un sujeto que es "necesario para ser", de esta manera se puede inferir que el cuerpo que danza abre las vías para una expresión del ser que causa más satisfacción que el cuerpo que piensa o que habla. En otras palabras,

existe un solo ser que puede bailar o que puede pensar y hablar, sin embargo, cuando el cuerpo baila, el ser adquiere un carácter más concreto que hace posible que las personas puedan identificarlo.

Exponiendo mi interpretación de la danza, establecí un hilo a partir de elementos en común, donde se puede dar cuenta que el cuerpo danzaría a posicionarlo desde veredas racionales, verbales, esta vez, en una entrevista, se le dificulta encontrar palabras para describir sus sensaciones, porque “chocan veredas” contrarias o que son paralelas, porque acceden a sus memorias a través de actos racionales como pensar, para exponer un discurso verbal por medio de las entrevistas, siendo que sus respuestas exponen que se trata de sensaciones que se gestan por vías antagónicas a las maneras en que deben comunicar lo que sienten.

*“es como una sensación de... es como algo de definiciones corporales, no racionales, no en palabras ¿cachai?” (Valentina, D1).*

En un acto más nihilista (desde lo racional), se tendría que desechar la idea de conocer lo que genera la danza en la percepción porque solo bailando se podría llegar a conocer estas percepciones, como lo da a entender Cristóbal quien exponiendo la inconmesurabilidad de explicar sus sentires propone que solo quienes bailan pueden comprender estas sensaciones.

*“yo antes igual como escuchaba la música, la tocaba, pero ya bailarla es otra cosa, es sentir otras sensaciones y emociones y son cosas que no puedo explicar con palabras, solamente las personas que bailan lo pueden sentir” (Cristóbal, D5).*

Aun así, siguiendo con la perspectiva del embodiment comprender al cuerpo (este cuerpo que baila) como sujeto pensante queda desechado, no hay objeto pensante, hay un sujeto-cuerpo sintiente. El marco analítico de Csordas (2015) se compone de elementos constitutivos como sujetos y mundo, ambos dotados de agencia, el mundo

comprendiendolo como un elementos que esta compuesto por humanos (p. 2 ), el locus de la agencia entre ambos elementos esta en los sujetos hacia el mundo por medio de la intencion. Al igual que Ortner (2016), Merleau-Ponty (citado en Csordas, 2015, p.2) comprende la agencia como una intencion pero la diferencia radica en para el filosofo esta intencionalidad tiene un carácter mas concreto puesto que emana de le existencia corporal. El autor hace alusion a un tropismo sintiente, que se refieren a la capacidad que tienen los organismos para organizar su entorno por medio de la percepcion y no como una respuesta simplemente mecánica. Estos tropismos tienen “una tendencia hacia el mundo” mediada por la conciencia de prestar atención. Como se vio en la descripcion etnografica de las tres clases de baile, las personas prestan atencion a su cuerpo a través de las distintas intruciones y organizan su entorno de manera que este tropismo sintiente se hace mas evidente a través de los arcos e hilos intencionales que emanan tanto de sus conciencias como de sus corporalidades *hacia el mundo*.

*“yo creo que, al bailar, me olvido de la existencia de todo... es un momento que solamente estoy yo, la música y mi cuerpo, en realidad. Siento que hay una coherencia y una sincronidad entre mi cuerpo, mi mente y mis sentidos”*  
(Cristóbal, D5).

La diferencia entre cualquier movimiento mecánico como por ejemplo sentarse a ver televisión y la danza, es que en esta última la atención está puesta en el propio cuerpo. Merleau-Ponty fundamenta su teoría en aportes de la psicología gestáltica en la que una de sus leyes fundamentales son el principio del fondo y la forma. La capacidad de atención se caracteriza porque cada vez que se focaliza en algo deja por fuera u omite lo que esta alrededor de su centro de atención, de este modo, la forma adquiere protagonismo y su fondo se obvia. Esto explica el porqué Cristóbal experimenta la sincronía de su cuerpo, mente y sentidos (su corporalidad total) puesto que su ser adquiere forma y el fondo (el resto de la existencia) se olvida.

En relación con lo recién expuesto, cuando los entrevistados aludían a la expresión no verbal, a la expresión del ser o a la denominación de una sensación como el *momentum*, utilizando las palabras de Merleau Ponty (citado en Csordas, 2015, p.4), finalmente están declarando que su *cuerpo está en-el-mundo*, porque la percepción media esta declaración.

Sintetizando, danzar es

“...*la posibilidad hecha carne, yo creo*” (Katia, D4).

Finalmente, cabe recalcar que el *embodiment* propone establecer que la experiencia corporizada sea el punto de partida para comprender la cultura. Frente a esto es notable dar cuenta que todas las personas citadas en este capítulo correspondían a adultos cuyo interés y práctica de la danza venía desde la infancia, solo tres personas comenzaron en la adultez con una práctica más constante y disciplinada. Ante esto los adultos mayores no dieron respuesta tan viscerales/existenciales como el resto, sin embargo, porque sus contexto y rango etario les lleva a experimentar otras sensaciones. Aquí yace el enlace, más acabadamente, entre cuerpo y cultura, cultura que esta compuesta por innumerables estructuras. A continuación, expongo unas de las tantas tensiones que existen entre cuerpo-cultura, agencia-estructura, sujetos-mundo.

### **III. CAPITULO TRES**

#### **III.I ¡Porque si no, se muere!**

El centro cultural organizó la segunda versión del “Festival todas las danzas, geografía del movimiento” que se desarrolló en el sector cascada del Parque Ecuador, por Víctor Lamas entre las calles Rengo y Caupolicán. Inicialmente estaba programado para el día 12 de noviembre de 2022 pero por las condiciones atmosféricas lo tuvieron que reprogramar para el día 22 de noviembre. Para ese día la Magda me pidió que estuviera en el C3 a las 10 am así que me levante y llegué en bicicleta. Cuando llegué allí no sabía que tenía que hacer, solo llegué a la sala de ensayo y estaban dos chicas que no había visto y la pareja

de Amelia, Francisco. Él nos explicó que había que sacar el piso de goma y llevarlo en la camioneta de una de las chicas que estaban, la “Tati” le decían. Como el piso es de goma y está dividido en 4 grandes rectángulos, había que enrollar cada uno y llevarlo a la camioneta. Entre las cuatro personas lo hicimos. Una vez hecho se nos pidió llegar a la zona del parque, así que nos separamos y llegue allá en la bicicleta. Cuando llegué estaba la Magda con su hija y su polola, la Noelí con su esposo, y Amelia. Luego llegó el resto en la camioneta.

Amelia tenía un compromiso de su hijo en Talcahuano, así que se tuvo que ir con su pareja por un momento, aunque estaba un poco angustiada porque tenía que hacerlo y tener que ausentarse de la organización, pero Noelí le dijo “¡Tienes que ir! ¡Es tu hijo! Así que se fue y volvió después de dos horas, mientras tanto nosotras esperamos a que llegara el camión que traía la tarima del escenario. Alrededor de las 11 am llegó y entre todas montamos el escenario que consistía en una serie de mesas plegables metálicas muy pesadas que juntas hacían una plataforma. Una vez listo se colocó el piso de goma encima. Ahora solo había que esperar a que comenzaran las actividades.

Emunáh tuvo el propósito de realizar el festival para acercar la danza a las personas así que el festival consistió en gestionar diversos talleres dictados por profesores relacionados al movimiento y la danza y, por otro lado, en gestionar un espectáculo que estuviera conformado por diversos colectivos de la zona. Se dictaron siete talleres<sup>25</sup> cada uno tuvo el valor de inscripción de \$3.000 y para el espectáculo final hubo ocho muestras escénicas.

Es así que cerca de las 12 pm comenzó el primer taller “Parada de manos” en un sector donde había pasto y se impartió el taller de “Latin fusión” en el sector del escenario.

Me di cuenta de que ninguna de las chicas estaba grabando alguna actividad, así que les dije que yo me encargaría de eso y asumí un rol improvisado de “*Community Manager*”<sup>26</sup>,

---

<sup>25</sup> Eran ocho, pero por el cambio de fecha, uno se tuvo que dictar el 26 de noviembre en otro lugar.

<sup>26</sup> Los Community Managers son responsables de la gestión de la presencia en línea de una marca o empresa en las redes sociales y otras plataformas en línea.

y comencé a grabar cada actividad que se estaba desarrollando, con la intención de que haya algún registro del festival para luego subirlo al perfil del Instagram de Emunáh.

Entre las 13-14:00 horas llegaron encargados del cerro Caracol a instalar los parlantes y el catering que en realidad consistió en un toldo del tamaño de 3x4 metros y que no tenía puerta, mientras tanto la Noe me pidió que la ayudara a trasladar al catering, la comida (pan, frutas, galletas, jugos, etc.) que compraron para los artistas y aproveché de preguntarle como financiaron el evento. Ahí me contó todo el problema con mucha frustración.

El Cerro Caracol es un parque público ubicado en la ciudad de Concepción y es una institución que frecuentemente organiza diversas actividades como recorridos guiados, observación de aves, talleres de meditación, así como actividades artísticas como eventos al aire libre. Existe la posibilidad de que agrupaciones organicen este tipo de actividades en este parque bajo el financiamiento de dicha institución y eso fue lo que Emunáh hizo.

En el año 2021, cuando se comenzó a levantar las cuarentenas, gestionaron la primera versión del festival. Salió todo bien según lo estipulado, así que decidieron hacer la segunda versión. En julio de 2022, Emunáh envió el proyecto al Cerro Caracol especificando el presupuesto preciso que necesitarían, incluyendo el pago del escenario, de los artistas y el de ellas para remunerar la gestión. Lo que sucedió es que días antes de que fuera el evento, la encargada del cerro Caracol comenzó a desconocer el pago de los sueldos de ellas tres, justificando que lo haría para pagar el escenario:

*“entonces al final... nosotras le dijimos a la loca que no, poh, que ella tenía que sí o sí pagarnos nuestros sueldos y que nosotras nos conseguíamos por otro lado el tema del escenario, y es ahí donde se metió la Muni, donde la Muni nos iba a ayudar con eso” (Noelí, D14).*

Pero la municipalidad nunca dio una respuesta certera con anticipación y como estaban a días de que llegara el festival, Emunáh decidió buscar por su cuenta alguna empresa que prestara el servicio del escenario, así que Noelí buscó un dato y le rebajaron el precio en el que llegaron a un acuerdo de pagar 400 mil.

*“o sea, yo averigüé por varias partes para cachar cuánto salía un escenario así y un escenario así salía 900 lucas por lo bajo y este otro loco, de pura buena onda, porque le lloré la carta como una semana, nos dejó al final en 400 lucas la tarima ¿cachai?”*  
(Noelí, D14).

A tres días del festival cuando finalmente la municipalidad da una respuesta sobre el asunto, les piden deshacerse del compromiso que establecieron con la empresa que presta el servicio de la tarima para ellos hacerse cargo.

*“Sí... ya, chao, la Magda les dijo “nosotras no trabajamos de esa forma, nosotras somos correctas en el fondo, y si tenemos un compromiso lo vamos a cumplir”. yo hablé con el Pablo, el loco fue lo más terriblemente déspota, o sea, gritoneándome en pleno C3 “¡No, es que tienen que suspender, es que tienen que suspender!””, así, patrón de fundo y... me piqué, si a mí me suben la voz, yo la subo de vuelta, no estoy ni ahí: “no lo voy a hacer”, me dijo “no, es que lo tenís que hacer”, “no lo voy a hacer, yo ya me comprometí con esta persona y no lo voy a hacer”, y no lo hice. Sí, poh, no corresponde, poh. Imagínate la mansa paleteá que nos estaban haciendo... cambiando más encima, como que hubo un cambio de fecha... toda la organización de nuevo con el loco... “ay, no va a ser hoy día”..”*(Noelí, D14).

Finalmente destinaron el dinero que sería el pago de su gestión para pagar la tarima. Cuando me explicó todo esto, senti curiosidad de por qué aún así hacen lo que hacen ¿Por qué a pesar de tantos malos momentos llevan a cabo tantas actividades?

Noelí entre rabia y determinación me dijo:

-¡¡Porque o si no se muere!!

-¿Que se muere?

-¡La danza!

Me explicó que si no gestionan ellas, nadie lo hace, que niquiera lo hacen para mostrarse a ellas mismas sino que realmente lo hacen con la intención de mostrar la

danza, en este caso en un espacio publico relacionando los diversos bailes que se desarrollan en el territorio y que por eso eligieron el Parque Ecuador por pertenecer a la cordillera de la costa y quisieron establecer simbólicamente esa relacion: danza y geografía.

Luego les hice la misma pregunta a la Magda y Amelia. Magdalena me respondió lo siguiente:

-Mira... hay una palabra que me gusta que es... ser obstinadas.

El resto del día pasó sin problemas, poco a poco las personas se fueron acercando para participar de los talleres. Yo andaba por todos lados grabando, barriendo el escenario, conversando con las personas, ayudando mas que todo en cada cosa que fue necesario.

La Tuti con su camioneta fue clave porque aparte de llevar el piso de linoleo, ayudó a trasladar una estructura metálica que luego sirvió para el show de una chica que hizo un espectáculo en una lira. Entre las personas que estabamos ahí, donde la mayoría eramos alumnos de Emunáh ayudamos a levantar esta estructura que luego al final del día la desmontamos cuando terminó el evento.

Cerca de las 7 pm fue el espectáculo final donde todos los artistas contratados mostraron sus danzas. El sector del parque se llenó de familias, amigos. Fue un momento bien ameno y se logró el objetivo, la danza se abrió al espacio

Cuando se presentó el ultimo show, todas las artistas se subieron al escenario junto al equipo de Emunáh y entre gritos, aplausos y danza les saqué una foto.

Pese a las dificultades que se presentaron, todo salió como lo planificaron. Para final del día reinaba un aire de agradecimiento y satisfacción por la jornada que se vivió entre las personas que asistieron pero considero que es necesario destacar que gran parte de la organización de ese dia se llevo a cabo por la ayuda de los familiares y amigos del equipo de Emunáh, asi como tambien de sus alumnos. Si bien el cerro Caracol dio parte del financimientto acordado, toda la gestión ese día fue realizada por

ellas tres. Lo que se puede identificar claramente fue el truncamiento de una intención (el cambio de planes que fue previamente acordado) generando el deterioro de la agencia del equipo de este centro cultural.

La agencia deteriorada a la que hago alusión durante toda la presentación de resultados, se refiere a que la capacidad de las personas de actuar en el mundo se ha visto comprometida. Thomas Csordas (2015) sugiere que se puede hacer este tipo de análisis para el caso de los padecimientos que generan ciertas enfermedades en el cuerpo, sin embargo, se puede extrapolar su propuesta para el caso de las consecuencias que tiene el funcionamiento del poder de las estructuras institucionales en los colectivos artísticos que financia. Aún así, este punto lo vuelvo a retomar en el siguiente capítulo con la finalidad de reunir más elementos para argumentar las tensiones que existen con las estructuras institucionales.

## **IV. CAPITULO CUATRO**

### **IV.I La intención en tensión**

Del capítulo anterior y del resto de mis unidades de análisis es posible identificar los matices de una agencia deteriorada que se manifiesta más que todo en una frustración, en la castración de los deseos que es resultado en la precarización del trabajo de las bailarinas por falta de estabilidad monetaria o por no recibir la remuneración proporcional a lo trabajado. Como se informa en antecedentes, desde que se creó el sistema del Fondart, este se ha transformado en una entidad institucional que ha servido como uno de los principales recursos económicos que ha sostenido a los artistas. El problema no subyace en que exista una institución que destine la aprobación de proyectos y la asignación de honorarios, sino, en el funcionamiento de este sistema, en la operacionalización. El producto de este mecanismo se traduce en la articulación de una falla múltiple, que, al analizarlas desde su relación, todas generan un deterioro de la agencia.

Cabe destacar que en una de las páginas web del gobierno<sup>27</sup>, en un cuadernillo informativo sobre la situación de los fondos en la actualidad (año 2023) se alude a un cambio de paradigma:

“Uno de los compromisos más importantes de la administración de la ministra Julieta Brodsky Hernández es el financiamiento cultural, de la mano de la transformación de este instrumento icónico que es Fondart, que luego de 30 años requería cambios importantes. Para ello, se está trabajando en un cambio de paradigma, con miras a la implementación de un Sistema Nacional de Financiamiento Cultural” (Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio, 2023).

Llama la atención que explican estos reajustes:

“¿Por qué cambiar? porque la gente lo pidió y hemos escuchado los cambios que durante muchos años nos han pedido artistas y agentes culturales respecto de los fondos de

---

<sup>27</sup> [www.fondosdecultura.cl](http://www.fondosdecultura.cl)



Dado que la autogestión en la danza se traduce en una estrecha dependencia al sistema de fondos, explicaré esta relación para luego exponer las principales fallas identificadas en su funcionamiento y como esto repercute directa e indirectamente en la agencia de las integrantes de Emunáh y como a su vez, lo perciben los y las alumnas de este centro.

### *Agotamiento*

Ante la pregunta ¿Qué se siente vivir de la autogestión? el equipo de Emunáh comparte sensaciones similares:

*“Bueno, como todo en la vida se siente bien y mal. Se siente bien porque igual es bacán poder... como ser tu propia jefa, como el gestionar tus tiempos... como no estar... como a merced de un patrón ¿cachai? (...) Es rudo y se siente mal porque... las condiciones son súper... precarias ¿cachai? como que... trabajar de las artes en Chile es... es tener que sacarte la mierda, básicamente, como tener que dedicarle mucho tiempo, por pocas lucas” (Magdalena, D12).*

*“Sí nos ha agotado harto porque... porque han costado las cosas, pero si tuviéramos los medios económicos, por sobre todo los medios económicos, haríamos... un montón de cosas más...(...) Se siente... agotador... agotador, frustrante... en general” (Amelia, D13).*

*“Ay, es agotador (lamenta). Es agotador, pero yo me siento súper orgullosa de lo que hacemos” (Noelí, D14).*

El agotamiento tiene que ver con una serie de sensaciones causado por diversos factores, donde sobresale el tema económico. Como se explicó en el apartado “Sus inicios y su presente”, la compañía de Emunáh depende estrechamente de los fondos para la realización de sus proyectos y para recibir el pago por la realización de estos. Esta falla múltiple encontrada tiene que ver netamente con la lógica de funcionamiento del Fondart, que a continuación explicaré.

*“Bueno, falta plata, más fondos, más espacios... más todo” (Katia, D4)*

El sistema de fondos al funcionar bajo una lógica concursable presenta falencias desde la fecha previa a la postulación, así me dio un ejemplo Katia, alumna de Emunáh, quien también se dedica a la danza:

*“yo nunca he postulado a un Fondart, sí he sido parte, y he visto sí como muchas compañeras, compañeros, pasan más de un mes entero... trabajando en la formulación de ese proyecto y eso tampoco es algo que está remunerado, ni siquiera algo. Entonces... todo ese tiempo que estuvieron armando el proyecto, colocándole energía, no estuvieron haciendo otras cosas(...) para que después... tampoco se lo ganen, a veces” (Katia, D4).*

La elaboración de un proyecto exige tiempo y dedicación para fundamentar el documento, tiempo y energía que luego no es remunerada. También Saya, me dio una perspectiva parecida:

*“Es una paja, porque... si te lo ganaste, bacán, pero si no, esa hueá queda... un proyecto pa cuánto tiempo más, porque igual necesitai hartas lucas pa armar algo, poh” (Saya, D6)*

De la mano al tiempo perdido también se presenta la espera hasta que comienza el próximo proceso de postulación. Por otro lado, los fondos de dinero que se destinan no están hechos para realizar el montaje de una gran obra de danza:

*“Los fondos de los que se disponen, por ejemplo, no sé, poh, si tú postulas a un fondo de creación... y dicen, no sé, vamos a montar una obra en cinco meses, le tenemos que pagar a esos bailarines, ya, hagamos una obra con diez personas, no, no se puede porque no nos alcanza el fondo, entonces empezar como a reducir... ¿cachai? ya, siete bailarines... no, ya, seis mejor, como que al final es triste que ocurra eso, como decir... vamos a trabajar con... en una obra de cinco personas porque es más barata poder moverla, poder crearla... es triste eso igual*

*¿cachai? como que uno dice, ay, qué bacán podría ser hacer una obra con veinte personas! pero es súper inviable poh, como que no se puede (ríe y lamenta)”*  
(Magdalena, D12).

De esta forma se prioriza el pago adecuado de los integrantes que trabajan más que a una extensa creación dado que el dinero no lo permite:

*“hasta en ese aspecto, hasta el momento que tú tengas el tiempo de hacer una obra, de crear y hasta en ese aspecto de la escenografía, de... del crear, también estamos limitados, porque... porque no está el dinero, poh, no está el dinero, no podemos... darnos el lujo de contratar profesionales de cada área...”* (Amelia, D13).

Emunáh, al ser un centro cultural posee la característica de dedicarse a múltiples áreas, entre ellas la compañía de danza, por lo tanto, la autogestión de Emunáh no se trata recibir dinero solo *para que bailen*. El montaje de una obra de danza implica meses de trabajo, desde la preparación y ensayos de la coreografía, de la trama, la escenografía, las luces, la música, la confección de vestuario, el arriendo de espacios para ensayar, entre otras.

*“es caleta de plata (enfatisa), porque ponte tú que querí hacer una obra, lo que es el montaje de todo, la música, toda la hueá, y hay que pagarle a todo eso* (Saya, D6).

*“Creo que... la autogestión es bacán, estoy muy a favor, pero más que nada me molesta en las condiciones que tienen que... como... como creo que... debería ser algo... que no dependa de una voluntad, debería ser algo que está ¿cachai? como... debería ser una opción, de que se pueda acceder así a la danza... no que dependa de un esfuerzo de multiplicar la... de que sean tres personas que lideren un proyecto y que dependan netamente de lo que... de no se, poh... de los fondos concursables... de estar haciendo... aparte de hacer las clases, estar gestionando cómo se mantiene ¿cachai? “Emunáh”, entonces creo que es mucha pega y creo*

*que se concentra... se concentra en... como que es mucho, es mucho” (Valentina, D1).*

Finalmente, que este centro cultural se dedique a múltiples actividades, que se traduce en un inversión de tiempo, y que dependan de un sistema concursable cuyo funcionamiento es ineficiente en cuanto a la remuneración adecuada de ese tiempo, es lo que lo hace agotador puesto que como indica Valentina, al final acceder a este tipo de fondos depende de multiplicar la voluntad de tres personas.

*“hay un cansancio detrás... que en el fondo es como que se traduce en el tiempo que tú inviertes, un tiempo no remunerado y que eso es lo que... lo que agota ¿cachai? como que lo que tú haces no... no tenga una retribución adecuada, porque si nos pagaran por todo lo que hacemos de la manera que corresponde... trabajaríamos el doble (ríe) haríamos más cosas, poh” (Magdalena, D12).*

### *Competencia*

Otra categoría identificada tiene que ver con una sensación de incomodidad o de incongruencia con el ejercicio profesional del quehacer danzarín y que está dada como consecuencia de la concursabilidad de este sistema es competir entre los pares.

*“Se puede adquirir fondos, recursos para, no sé, llevar a cabo una residencia, una obra... y... hay una cierta cantidad de dinero y hay... digamos tantas ideas y tanta gente, que en el fondo termina siendo una competencia... por quién se gana ese proyecto o... entonces igual siento que es otra falta de respeto, como... en el fondo el Estado no se hace cargo” (Katia, D4).*

*“Es súper triste que tengas que postular... a un fondo... o sea, como un fondo concursabl... ¿cachai? como competir entre, entre colegas, entre pares... lo que... yo no... yo no creo que sea malo el tener que postular a... postular una idea ¿cachai? postular un proyecto, creo que en el fondo, obviamente, tú te cercioras de que una agrupación va a hacer lo que va a hacer... Lo que es triste es, creo,*

*que sea un concurso ¿cachai? ...que sea una competencia... que tengas que estar defendiendo permanentemente lo que estai haciendo” (Magdalena, D12).*

Se puede notar que existe un desagrado al describir esta situación. Palabras como “falta de respeto” de parte del Estado, o aludir a la “defensa” para demostrar el trabajo que se realiza, dan cuenta de la realidad que se esconde en este tipo de concursos. Para ejemplificar este escenario, me referiré a un hecho en particular con la finalidad de explicar con mayor cabalidad la incomodidad que sienten personas del área de la danza al tener que competir.

### *La feria de programación*

“Las Ferias de Programación, Redes y Gestión Cultural” son instancias presididas por el Consejo Nacional de la Cultura, que consisten en encuentros presenciales entre “Ofertantes de Programación Artística” (que pueden ser plataformas artísticas, instituciones, representantes, productoras, conjuntos, colectivos y artistas en general) y “entidades con demandas de Programación Artística” (Municipalidades, teatros, centros culturales, corporaciones culturales, empresas, festivales, etc). Son ferias que tienen la finalidad de consensuar acuerdos de negocios, asociaciones y posibilidades de circulación de obras (Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio, 2013).

Básicamente se trata de que los “oferentes”, quienes son los representantes de un colectivo asistan a un lugar (generalmente espacioso) en el cual se disponen una serie de stands (entre 30-50 aprox.) donde se ubican los representantes de las “entidades con demanda de programación artísticas”, es decir, los programadores.

Noelí me explicó que, en diciembre de 2022, ella y Magdalena asistieron a este tipo de ferias para *vender* la última obra que Emunáh creó: “Rojo, la historia de un crayón”. A continuación, detallo su experiencia:

Unos días previos al día de la feria, Emunáh postuló a través de un mail para poder asistir y luego les llegó un correo donde dos instituciones mostraron interés en su obra, por lo tanto, se acordaron dos reuniones para el día de la feria. Cuando llegaron al lugar indicado,

estaban dispuestos la serie de stands y asistieron a las dos reuniones que consistía en un tipo de entrevista de diez minutos con el programador:

*“Habían unas personas ahí: “bueno, de qué se trata la obra”, le explicábamos la obra, andábamos con el computador, les mostrábamos el teaser<sup>28</sup>... “ya y más menos cuánto sale, qué significa esto, más o menos el traslado, no sé qué... en qué fechas más o menos...” , ya, listo, sería. Súper frío” (Noelí, D14).*

Noelí me explicó la frustración que le generó el formato de esta dinámica ¿Cómo iban a seleccionar una obra si no la veían?

*“Nosotros les enviamos invitación por la obra, la de... “Rojo”, que era a la que... con la que estábamos postulando en esa feria de programadores y se supone que son puros gestores culturales, entonces los gestores culturales ¿no van a ver las obras! (enfátiza) ¿Entonces ellos cómo van a tener una cartelera si no van a ver las obras?” (Noelí, D14).*

La feria de programación se caracteriza por la entrevista que sostienen oferentes y programadores y no por ser una instancia donde se *vean* las obras, en la cual se cuestione la calidad, el mensaje que se quiere transmitir con la danza. La postulación que enviaron por correo días previos a la feria se trata de una ficha técnica de la obra, luego en la entrevista se tocaron temas burocráticos relativos al dinero, por lo tanto se infiere que este tipo de selección se basa en lo que el programador interprete del documento, de la entrevista, del teaser, pero no de la obra en sí.

*“Entonces es ridículo ¿cachai? entonces al final no funciona por ninguna parte, entonces cómo va a haber plata, si el gestor cultural de la Municipalidad o de dónde sea, él debiese ser el encargado de buscar obras, poh, de ir a ver las obras, ver qué hay de calidad, qué no, seleccionar ¿cachai?” (Noelí, D14).*

---

28 Un teaser es un tipo de contenido promocional que tiene la finalidad de despertar el interés del público y anticipar el lanzamiento de un producto. En este caso, el *teaser* de Rojo se trata de un video breve.

Son dinámicas que literalmente funcionan como una feria, solo que quien vende no es quien está detrás del stand esperando al comprador. Es al revés. Los programadores representan a instituciones públicas o privadas como la municipalidad o alguna empresa, que cada cierto tiempo realizan estas convocatorias para comprar el “producto” de artistas locales. Cuando hablamos de producto se afina aún más el problema puesto que la convocatoria asume un formato de compra y venta como si el producto a vender fuera igual que un objeto, algo portátil, pero una obra de danza al ser una obra escénica, implica que esté *el cuerpo del programador como espectador* para realizar cualquier apreciación o interpretación de la calidad para luego decidir comprarla o no, implica que asista a ver la obra que financiará y que no solo se decida sentado en un stand viendo la ficha técnica o realizando una entrevista de diez minutos

*“Y más si se trata de tu cartelera, tú representas un espacio... ¡y eres tú quien decide la cartelera! con mayor razón, poh, con mayor razón tenís que ver las obras pa cachar, porque el papel aguanta mucho, porque tú podís hacer el súper-mega teaser, pero la obra capaz que valga hongo, poh”* (Noelí, D14).

El segundo motivo de frustración que noté fue la incomodidad por tener que *competir*:

*“De repente había gente del, no sé, poh, del Centro Cultural de Arauco, estaban ahí y no había nadie, entonces nos acercábamos “¿te podemos presentar nuestro proyecto?” y “ya sí...”. Pero pasaba que estaban... después llegó un momento con la Magda, yo le decía “hueón, esta hueá es patética”, porque estábamos toda la gente así como “¡mira, está desocupado!” (ríe) ¡Horrible!”* (Noelí, D14).

La feria de programadores al tener la cualidad de un formato de “feria” donde son los compradores quienes están en un rol pasivo esperando en un stand y donde vendedores tienen un rol activo, al desplazarse buscando lugares vacíos para poder vender, se produce un fenómeno competitivo entre quienes *ofertan*. Noelí y Magdalena estaba convocadas para dos reuniones pero mientras esperaban su turno veían puestos vacíos, entonces también tomaron la oportunidad de concertar más entrevistas:

*“Claro, entonces ahí en un momento como que dijimos vámonos, si ya tenemos las dos reuniones que nos corresponden, tuvimos dos más, presentando el proyecto en una de esas, pero en realidad, estar ahí como “¡vamos, vamos, apúrate, no, no, me toca a mí!” ¡Horrible! (...) es patético que haya que estar peleándose a codazos con tus colegas, poh, cuando en realidad la pega es de ellos, poh” (Noelí, D14).*

Se puede notar que existe un límite, la voluntad de un alto cuando la transgresión ya supera la incomodidad, de decidir “ya, vamos”, sin embargo esta decisión también estuvo acompañada del siguiente sentir

El tercer motivo de frustración fue la sensación de *venderse*:

*“En el fondo es ir a venderte en ese momento, entonces, bueno, de partida uno no sabe mucho como hacerlo, como que uno no tiene esa sensibilidad como de vendedor, poh, es otra cosa ¿cachai? uno es el que baila en la hueá, como que además de crear la obra, de inventar toda la cuestión, de ver escenografía, de ver vestuario, más encima tenís que transformarte en un productor y empezar a vender así como quien vende posición mágica ¿cachai? y convencer al otro de que esta es... esta obra sí y esa no... penca, poh” (Noelí, D14).*

En la red semántica, se puede ver que agregué el fenómeno de la feria de programadores como parte de la falla múltiple del sistema de fondos. Si bien este tipo de feria funciona aparte del FONDART, también está presidida por el CNCA que es el consejo que administra los fondos, pero la importancia de mencionar alguna similitud no radica en la institución que comanda, si no en la lógica del funcionamiento.

Toda la postulación a un Fondart se realiza vía online con una fecha límite en la que distintos colectivos artísticos del país acceden a la página web habilitada y adjuntan los documentos solicitados. Posteriormente, los resultados son publicados en esta misma página donde ganan los proyectos que obtuvieron cierto puntaje, es decir, el que mejor cumple los requisitos solicitados. El funcionamiento de las ferias de programadores, se podría decir, que funciona bajo una lógica parecida, la principal diferencia es que, en vez

de presentar un proyecto online, es presencial, por lo tanto, se *encarna* la competencia, los colegas se tienen que ver cara a cara para “pegarse codazos” (aludiendo a la metáfora que da Noelí) con tal de conseguir más posibilidades de vender su trabajo y como es una convocatoria a nivel regional, prácticamente se conocen entre colegas.

El poco interés de los programadores o de las instituciones en encontrar obras escénicas acentúa aún más la competitividad entre los pares puesto que la feria es de las pocas instancias para encontrar financiamiento, por lo tanto, el artista deja de ser creador para pasar a ser vendedor de su propia labor, de ahí la incomodidad de Noelí, porque se le exige algo que considera y siente incongruente con su trabajo profesional:

*“Me carga la competencia, a mí no me gusta... siento que en el arte no es pa eso (...) entonces yo creo que ese límite se traspasa todo el tiempo ¿cachai? Entonces... a mí no me gusta la competencia dentro del arte, no me gusta, siento que no corresponde”* (Noelí, D14).

El funcionamiento de los sistemas concursables ya sea el Fondart o la Feria de programación se desarrolla dentro de un esquema neoliberal, es una extensión específica de este sistema. La compra y venta donde se prioriza la rapidez y la competencia. Vender una obra como si fuera un objeto en una entrevista de diez minutos, donde ni siquiera existen garantías de que suceda la venta propiamente tal. La incongruencia viene a estar dada porque se aborda el arte bajo una lógica mercantil, donde el principal problema radica en la concursabilidad.

Me parece importante el testimonio de Noelí puesto que finalmente el *embodiment* se caracteriza por acceder a la subjetividad de las personas con la finalidad de caracterizar el contexto cultural. Toda la frustración señalada, indica como principal problema el funcionamiento de la concursabilidad. Someterse a este tipo de situaciones es lo que deteriora su agencia, sin embargo, el resto de los datos levantados siguen dando cuenta de los problemas colaterales que surgen o están asociados al sistema de fondos.

### *Necesidad de infraestructura*

*“Pensemos que ellas no solamente hacen clases: montan obras ¿cachai? están como... creando todo el rato, entonces igual se necesita un espacio pa todo eso o dónde presentar las obras también ¿cachai? Están creando, presentando, o sea, haciendo funciones, enseñando... entonces ¿dónde está pasando todo eso físicamente? ¿qué espacios hay para eso? y los espacios que hay ¿qué tan accesibles son para que ellas puedan hacerlos, poh? también está esa pregunta” (Valentina, D1).*

Otra de las categorías importantes de analizar es la necesidad de un lugar habilitado tanto para que Emunáh imparta clases como para que su compañía ensaye, pero lo que sucede es que son pocos los lugares habilitados para bailar.

*“Los espacios, no sé, poh, no existen espacios adecuados para trabajar, o son muy pocos los espacios para trabajar la danza en Concepción... C3 no es un lugar apropiado ¿cachai? o sea, nosotras más allá de que lo hayamos habilitado, que hayamos puesto más amortiguación al piso y todo el asunto igual es un espacio que, claro, de base tiene un suelo muy duro ¿cachai” (Madgalena, D12).*

Para bailar no se necesita más que tener cuerpo, sin embargo, para aprender o ensayar una técnica el único requerimiento externo que se necesita es un suelo adecuado para ejecutar los movimientos. Esta una de las razones por las que ciertos espacios son adecuados y otros no tanto, porque al final no es lo mismo bailar en cemento que en madera o que en madera que en un piso de linóleo. Aún así, ésta dificultad de encontrar un lugar también afecta a otros tipos de trabajos como a Saya, quien imparte clases de Poledance:

*“Todos queremos tener un espacio... pero si te dai cuenta, no hay tantos espacios acá, poh, es súper limitado” (Saya, D6).*

Por otro lado, acceder a un arriendo no es rentable:

*“(El C3) es el único lugar gratis, poh, porque los arriendos están carísimos también, poh. 20 lucas la hora... y uno hace, no sé, poh, hora y media de clase y ahí tenís 30 lucas ¿cachai? entonces está súper difícil”* (Noelí, D14).

Como se explicó en el capítulo uno, la asistencia de las personas a las clases varía mucho, por lo tanto no existe una estabilidad económica que se genere por impartir clases, de manera que arrendar por horas y mucho menos por días, no es reentable. Adjudicarse un Fondart asegura cierta estabilidad monetaria por un determinado tiempo solo para quien gana el proyecto, en las que a veces, el monto de dinero adjudicado permite acceder arrendar un lugar para el desarrollo del proyecto, sin embargo, ¿Qué sucede si el monto no cubre el arriendo de un lugar? ¿Qué pasa con quienes no ganaron y aun así encuentran otras formas de gestionar un proyecto? ¿Dónde ensayan esas personas? o ¿Cómo acceden a arriendos aquellas personas que simplemente quieren impartir clases?

*“Yo sé que es un lujo hoy en día y que no debiese serlo, poh, no debiese serlo, pero sí, siento que todo el rato nos merecemos un espacio así”* (Amelia, D13).

Acceder a un lugar que cumpla los requisitos para ser un lugar apto para la danza se convierte en un lujo. En este contexto, tanto para la disciplina del baile como para las demás categorías artísticas que se desarrollan en Concepción, el “Centro Cultural Concepción”, aparece como salvavidas, pero ocurre otro problema. Si bien el C3 es un lugar que la Municipalidad dispone de forma gratuita, no cumple con los requisitos mínimos necesarios en cuanto a infraestructura ni en cuanto a higiene.

*“no está calefaccionado, se gotea... ahora que hay ratones, es triste que no sé, poh, no sea una institución que le interese como... como mejorar las condiciones ¿cachai”* (Magdalena, D12).

Después de casi dos años en que Emunáh mantuvo un convenio con C3, se comenzó a gestar la decisión de buscar otro espacio:

*“Nos queremos ir precisamente por las condiciones del lugar, poh, es algo que venimos queriendo hace rato... Juan que es el encargado, no hace ni un tipo de gestión... (...) ya veníamos hace rato diciendo que hay ratones, poh, si se comieron la escenografía de “Sin ti”, (...) y hay caca de ratones dentro de la escenografía... ¡No, penca la cuestión!, no hay confort, el tema de las salas, que se llueven en invierno... y todo eso no... no ha habido alguna gestión. Yo no sé cuánto tiempo lleva C3, serán siete años, cinco años, pero en todo ese tiempo no ha habido ni un cambio, poh” (Noelí, D14).*

Si se da la posibilidad de personas dedicadas al rubro artístico tengan acceso gratuito para que puedan desarrollar su trabajo, es necesario que estén las condiciones mínimas para que se preste este servicio, porque finalmente es eso, un servicio que se da, sea gratis o no. Así me lo explicó la Magda, donde me da entender que como centro cultural no quieren desempeñar sus funciones ni entregar un servicio en un lugar así

*“Hay que parar la olla también ¿cachai? así como también el decidir dejar de hacer clases en C3 porque es un lugar feo y la gente puede que no le guste ir ahí, a nosotras tampoco ya nos gusta trabajar ahí como haciendo clases, entonces como decir “ya, estamos en una altura de nuestra vida en la que... entendiendo totalmente las condiciones precarias del sector, pero también decir, quiero trabajar en un lugar... que... se me sea más... más amigable, poh ¿cachai? que sea... porque también estai entregando un servicio, poh, una clase también es un servicio” (Magdalena, D13).*

Al igual de lo sucedido en la feria de programación, hay un límite que se transgrede, en este caso, cuando las condiciones del lugar de trabajo ya son muy precarias. Finalmente es una voluntad que se transgrede pero que impulsa hacia una intención de decidir “nos

queremos ir” o “hay que parar la olla” para trabajar en un lugar mas amigable. El problema es que cualquier lugar mas amigable tiene un excesivo costo de arriendo.

A raíz de todas la probematicas expuestas, la búsqueda de un lugar se muestra como un sueño fantasioso o una utopía:

*“(Con) un espacio habilitado para mostrar... o sea, podríamos hacer un montón de cosas (imagina). Podríamos trabajar más... (...) , siempre yo les digo a las chiquillas “ya, (imaginen que) no hay problema ni de plata ni de espacio, ni de...” y soñamos así a lo grande, o sea, en temas de escenografía, de vestuario... de dónde hacer la obra” (Amelia, D13).*

*“En el mundo ideal sería gratis, poh (el espacio) en el mundo ideal sería gratis para todos y las chiquillas recibirían un sueldo bacán, pero no... pero... me bastaría con que no tuvieran... que tuvieran más acceso a lugares para poder desempeñar sus talleres o sus... sus sesiones, sus actividades... sin andar persiguiendo el dinero ¿me entiendes? Que fuera algo más cercano, que hubiera... más facilidad de... de generar nuevos proyectos, pero al final eso invita al movimiento de dinero” (Gustavo, D7).*

Un carácter concreto de estas fantasias es el “sueño de la casa propia”:

*“Es como el sueño de la casa propia, tener un espacio. Todas las personas que damos clases o algo así, queremos tener nuestro espacio” (Saya, D6).*

*“O sea, lo del espacio para la danza es como todo un tema. Es como el sueño de la casa propia” (Katia, D4).*

“Soñar a lo grande” invita a interpretar que se sueña con escenarios que en la realidad las condiciones impiden materializar, sin embargo, se traducen en deseos, en una agencia que en un plano imaginario tiene lugar, donde la intención se despliega sin problemas.

*¿Qué trabajo hacen esas personas?*

Llegados a este punto, después de lo expuesto con el festival todas las danzas, con la falta de voluntad o de interés en catar obras de parte de los programadores, de las falencias en la administración del C3, cabe preguntarse ¿Por qué estas personas no cumplen con su trabajo? ¿Existe una causalidad común? Magdalena me dio su opinión:

*“Por las personas que están a cargo. Las personas que están a cargo de C3, no les importa (sic) que C3 esté en mejores condiciones o en peores condiciones. De seguro son personas que en algún momento o todavía quizás se dedican a las artes, pero no son personas idóneas para estar en cargos públicos ¿cachai? como que tiene que ver un poco con el liderazgo, no de líderes, sino de las orgánicas de las instituciones... lo mismo pasa con la Municipalidad, los teatros o los centros culturales...” (Magdalena, D12).*

Su explicación va porque son personas inadecuadas para el cargo que tienen. Recordar que Magdalena lleva desde el año 2008 en Emunáh, por lo tanto, ha estado hace más de diez años relacionada con las dinámicas de estas instituciones

*“como que siento que netamente es por quienes están a cargo de las cosas, como que son personas que no tienen las competencias... es como un director de un colegio, un director de un colegio no puede ser cualquier persona ¿cachai...? (...) falta que las personas que estén a cargo de, sean realmente personas que... tienen las competencias y las herramientas para hacerlo” (Magdalena, D12).*

Sin embargo, mi investigación al no tener como objetivo principal indagar en las funciones de estos representantes, no puedo sacar conclusiones sobre la causalidad de la falta de compromiso de las personas que tienen estos cargos, pero sí se puede concluir que esta falta de compromiso repercute directamente en las intenciones agenciales de Emunáh. Finalmente, los representantes de estas instituciones son personas que figuran como el puente entre las estructuras institucionales y las intenciones de un colectivo.

Tras haber expuesto este análisis, desde el agotamiento que significa vivir de la autogestión y su estrecha dependencia con el sistema de fondos, el haber explicado alguna de las fallas múltiples ejemplificándolo con la feria de programación y la gran sensación de competencia a la que se ven sometidos las bailarinas con el posterior análisis de todo lo que implica la falta de infraestructura, se puede identificar desde una mirada macro del problema, como figura una resistencia. Cabe recordar que mi análisis se centra en prácticas cotidianas de la vida de las personas entrevistadas, el dar clases, el asistir a clases, en ser profesora, en ser alumno o alumna, en la vida autogestionada del equipo de Emunáh y de las implicancias y satisfacciones de esa vida, por lo tanto, constantemente existe una relación entre una agencia intencional y una agencia deteriorada, donde existe satisfacción por ver que una alumna avanzó en la técnica pero donde también existe una frustración porque el programador no se da el tiempo de ver una obra. En este contexto el fenómeno de la resistencia se da porque la autogestión está tan ligada al sistema de fondos, sistema que se ha caracterizado por poseer una lógica concursable (de selección y escasos recursos económicos) por más de treinta años y que ha generado problemas estructurales durante todo este tiempo, que es posible dilucidar el enfrentamiento entre la agencia de un centro cultural y el poder de esta estructura, que en otras palabras se traduce en la resistencia ante las trabas económicas, trabas que invitan constantemente a desechar un centro cultural pero que la realidad no logra concretar porque existe una oposición a este poder, oposición que se explica por las motivaciones de Emunáh.

Retomando el marco teórico, según la agencia como resistencia a la alude Foucault, sí existe una resistencia al analizar desde una perspectiva macro estas dinámicas. Con la frase “si hay poder, hay resistencia” se podría inferir que donde existen instituciones

concentradas de poder, también existe sus antagonistas, como centros culturales cargados de intencionalidades que se enfrentan a estas disposiciones, sin embargo, desde una perspectiva micro, las intenciones en las prácticas cotidianas que se desarrollan en el centro cultural, se enmarcan según los postulados de Ortner en la que las cualidades de la agencia son más abiertas, como es tener la intención de enseñar, de aprender a bailar, de gestionar actividades para abrir la danza hacia el resto de las personas. En otras palabras lo que sucede con la agencia del centro cultural Emunáh es que la agencia que se desarrolla deambula entre manifestaciones intencionales y de resistencia.

### *Intencionar y resistir en la danza*

Cuando pregunté ¿Por qué a pesar de tantos enfrentamientos con las instituciones, Emunáh organiza tantas actividades? me respondieron:

*“Sabes que yo creo que... yo creo que... hay un... hay un ideal, hay un ideal... que... que estamos de acuerdo las tres, no lo hemos conversado sí, pero... pero siento que hay como un ideal de cómo... pudiese trabajarse la danza... y cómo... o sea, trabajarse, nosotras como estamos a cargo de un centro cultural, para tener como un repertorio de... la gente, como que la gente tenga un repertorio de cultura” (Amelia, D13).*

En el centro cultural existe un ideal donde se comparten objetivos comunes relacionado a lo que han hecho toda la vida, bailar:

*“Porque nos gusta, creo, solo porque nos gusta... nos gusta bailar, nos gusta movernos y... y nos gusta abrir el espacio a... a personas que no seamos solo nosotras ¿cachai? como que igual siento que es un objetivo bien altruista, igual creo que es bacán como no pensar solo en nuestro ombligo” (Magdalena, D12)*

Se comparte la intención de abrir el espacio de la danza al resto de las personas, pero también se comparte un compromiso profundo, un sacrificio implícito que conlleva la decisión de abrir la danza:

*“Porque nunca me había sentido tan cómoda con un... un grupo de personas, no son tantas, pero me siento muy cómoda, creo caleta en el proyecto que tenemos, creo caleta en que hacemos las cosas bien... creo caleta en que... en que vale la pena todo el esfuerzo ¿cachai? Tengo mucha fe en Emunáh, en nosotras, en lo que podemos, en lo que somos capaz de hacer ¿cachai? (sic) siento que estamos... siento que la tenemos súper clara con respecto a... a pa dónde vamos ¿cachai? tenemos todas el mismo norte... cada vez que nos reunimos nos damos cuenta de que sí estamos en la misma ¿cachai? y es súper difícil poder encontrar gente que esté en la misma pará que tú... ¿Cachai? y que... es súper difícil encontrar gente que en realidad les interese el arte a ese nivel, poh ¿cachai? a un nivel en donde... hay harto sacrificio y quizás no muchas lucas” (Noelí, D14)*

A pesar de todo, la motivación es profunda y tan intensa como su relación con el baile:

*“Somos súper... somos súper motivadas (intensifica). En realidad nos gusta así como coloquialmente, nos gusta el hueveo, si nos gusta hacer cosas porque nos gusta... nos gusta... nos gusta lo que hacemos, nos gusta bailar, nos gusta movernos... y sí, igual siento que... que este año... o sea el año que pasó... hicimos caleta de cosas... como caleta, así como que ¡todo! ¡todo!” (Magdalena, D12)*

Realmente hicieron de todo. El año 2022 mantuvieron clases todo el año, gestionaron dos workshop, organizaron un evento que se denominó “Mateada bailable”, estuvieron meses creando “Rojo, la historia de un crayón” para luego presentarla, también presentaron “Sin ti, un estado de ausencia” obra que fue creación de Emunáh de hace años, gestionaron el festival que expuse, entre más actividades que requieren tiempo y energía. A lo largo de

todo lo señalado hasta ahora, también es destacable que sus alumnas también perciban tanto *movimiento*.

*“Las encuentro motivás, quiero ser como ellas (ríe enérgicamente) me gustaría ser como ellas. No, de verdad las admiro harto, porque sé que es harto trabajo, es mucho trabajo (...) opino que ¡aguante las cabras! ¡ah, ya! (ríe) ¡aguante las cabras! y como... como... porque son súper motivás poh, son súper motivás y por eso te digo que son súper inspiradoras, porque siendo autogestionadas generan... estas actividades que son super potentes ¿cachai?” (Fernanda, D3)*

## **V. CAPITULO CINCO**

### **V.I El rol político del centro cultural**

A través del método etnográfico de esta investigación, pude identificar principalmente tres ejes en los que, desde una perspectiva política, incide el centro cultural Emunáh. Estos son: la intención de democratizar la danza, la descolonización del ballet y facilitar la danza al adulto mayor. A continuación, explicaré cada uno:

#### *La democratización de la danza*

¿Por qué Emunáh es un centro cultural y cuál es la diferencia con los otros espacios de danza que se ofrecen en Concepción? ¿Qué es lo que lo hace ser un centro cultural? Las respuestas que encontré tanto como en Magdalena, Amelia y Noelí comparten una similitud:

*“...Bueno, son básicamente por los... por los propósitos que tiene... que tiene un centro cultural a diferencia de una academia” (Magdalena, D11).*

*“Porque la academia es una... es una entidad como privada, como es como (sic) otro el rollo de la academia, poh. La academia es como una escuela como más*

*formativa, quizás... el centro cultural es mucho más amplio, poh, como que da pa más...” (Noelí, D14)*

De manera que un centro cultural desarrolla más aristas creativas

*“un centro cultural tiene mucha más... muchas más ramas, poh, como el árbol... el organizar... y sobre todo la creación de... como el tener una compañía dentro de un centro cultural” (Amelia, D14).*

Sin embargo, la principal diferencia específica que caracteriza a Emunáh y que le dota de un rol político es su intención de dar una accesibilidad a la danza a través de distintas dinámicas sin buscar principalmente lo económico:

*“Una academia... bueno, no sé si todas, pero al menos las que están en Conce tienen un carácter formativo, pero también bastante comercial, entonces como que siempre... siempre hemos querido alejarnos de ese... de ese... sur así como... tan económico... (...) y bueno porque también las academias no tienen este objetivo como de no sé, poh, trabajar por el territorio igual en el cual estás inserto, poh, como por la danza del territorio. No sé, pienso... no sé, una academia quisiera hacer un festival, ponte tú. Sí crean obras personas que trabajan dentro de las academias, pero también siento que son con fines más comerciales... (Magdalena, D11).*

**Constanza:** *Ya... sí... ¿y ustedes no tienen fines comerciales?*

**Magdalena:** *Deberíamos... (ríe) No, igual lo tenemos, si al final también vivimos de esto, pero... claro, igual siento que... no es como lo prioritario y debiera, porque vivimos de esto y al final uno también lo termina... termina como precarizando caleta las condiciones en las cuales... vivimos, como en pos de que la gente pueda acceder ¿cachai?*

Al fin y al cabo, de los aplausos no se vive. Como bien indica Magdalena, por tener la intención de abrir la danza a las personas priorizando la accesibilidad del público, se termina precarizando su trabajo. Este apartado lo trabajé en profundidad en el capítulo

anterior. Lo que me interesa desarrollar y visibilizar en este capítulo es la manifestación de una agencia que tiene una cualidad más concreta: mostrar la danza a pesar de todas las *dificultades que conlleva*

**Constanza:** *¿Entonces cuál es el objetivo... el propósito que tienen...? O sea, es comercial, pero no tanto... me está diciendo...*

**Magdalena:** *Siento que lo estamos un poco descubriendo, pero... diría que... que nos mueve mucho el acercar la danza a la gente, el abrir la danza a la gente... la danza a veces un tanto elitista ¿cachai? sobre todos estas danzas que no son tan populares como... como el ballet o la danza contemporánea, como que no sé, poh, no hacemos, sin menospreciar, obviamente, no hacemos zumba que es algo mucho más popular o “baile entretenido”, que es algo que es mucho más cercano... siento que... como que la conciencia corporal que te dan este tipo de danzas... ojalá que todo el mundo la pudiera conocer ¿cachai? como... como eso, como abrir las salas a la... al espacio público, a la gente.*

De manera que quieren estrechar la distancia entre personas y las danzas consideradas más elitistas como danza contemporánea y ballet puesto que la técnica de estas danzas dan la posibilidad para que las personas amplíen su conciencia corporal, pero ¿Cómo se traduce ese acercamiento que quieren lograr con la población? a través de festivales abiertos al público, a través de precios accesibles que ofrecen tanto como en obras de teatro, como en los workshop y de las propias clases que dictan, es decir, a través de la accesibilidad monetaria. Así también lo notan sus alumnos:

*“los demás espacios de danza son como muy formativos, cuadrados, son más lucrativos... entonces... yo también lo noto en la... en la calidad de las clases de las chicas y también en los valores que cobran. También son valores súper accesibles, creo que también está muy con el rol que ellas quieren impartir, en el sentido como de... un rol como social... en parte quizás no... o sea, es lo que yo interpreto... como... como ser parte como de mejorar un poco la... a la sociedad a*

*través de la danza, dentro de lo.. de su área. Y eso lo valoro bastante...” (Cristóbal, D5).*

En concreto, cabe destacar que la mensualidad de las clases que imparte Emunáh tiene el valor de 15 mil pesos mensual por una clase a la semana, al respecto Cristóbal indica:

*“...por ejemplo las clases de ballet deberían ser más caras, para qué estamos con cosas. El ballet es una disciplina cara, de hecho... si uno lo ve así como históricamente, como formar a una bailarina, es caro ¡carísimo! Pero esta como democratización por así decir, que hacen las chicas, es... es... sobre todo Noelí con el ballet, encuentro que... es una oportunidad que... que me da hasta pena que mucha gente lo desaproveche...”*

**Constanza:** *Sí... ¿tú dices que democratizan la danza...?*

**Cristóbal:** *Sí, poh, lo acerca, poh, porque es distinto, por ejemplo, la mensualidad ya, son como quince mil, cuando una academia te cobra cuarenta y cinco, treinta...*

**Constanza:** *Más encima dura una hora...*

**Cristóbal:** *Ahí, a eso voy con el tema como de la democratización. Acercar un poco el arte, quizás... ya nos pusimos un poco políticos, pero todo es política... Bajar un poco los humos de la elite de lo que es el arte... al acceso... aumentar el acceso a todas las personas poh... entonces... yo encuentro que eso es bastante valorable y... no hay otra... otra agrupación que yo sepa que lo haga en Concepción, por ejemplo... entonces... eso es muy bacán, son bacanes las chicas (ríe)” (D5)*

Como se explicó en la introducción, la pandemia tuvo efectos colaterales donde el sistema capitalista ha extremado su funcionamiento. Este hecho sumado a la inflación ha tenido

por resultado el aumento de precio especialmente de los alimentos. Frente a este escenario, es destacable que Emunáh mantenga una mensualidad tan barata, en un juego de intenciones y resistencia frente a la estructura sumando al rol contra-elitista. Los precios bajos dan la posibilidad de acceder a la danza

*“creo que... lo que ellas logran, en términos de acceso, es súper importante de que la danza (sic) esté pasando más allá de los recursos que uno tenga ¿cachai?”* (Valentina, D1).

*“Bacán que pudieran traer a alguien de afuera a un precio igual súper... como a un valor como súper razonable encuentro, porque de repente los workshops son súper caros, una cosa que yo... yo no lo hubiera podido pagar ¿cachai? Entonces por ejemplo, me acuerdo que esa vez salía \$15.000 y encuentro que igual... es algo súper razonable para un workshop, además pensando que traen al bailarín de Santiago ¿cachai? (...) como que lo agradezco caleta”* (Fernanda, D3).

En comparación con las academias tradiciones, los precios que ofrece este centro cultural son notablemente más bajos de manera que se facilita la posibilidad de acceder a la danza, de ahí radica su rol político porque existe la intención de democratizar la danza.

*“o sea, mira, primero siento que en términos económicos son muy accesibles. También siento que es accesible porque cualquier persona puede acercarse y empezar ¿ya?”* (Gustavo, D7).

Para el caso particular del adulto mayor, que vive bajo el sistema de pensiones, esta democratización juega un papel aún más importante y ya no tan solo por el acceso monetario que se ofrece, sino, por la posibilidad de brindar un espacio lúdico y de comunidad, como se se analizará en el siguiente apartado.

*“Bueno, de bailar... me ha gustado toda la vida bailar, pero, así como estoy ahora, es la primera vez que... yo siempre deseaba esto, encontrar este espacio, y no lo tengo en Penco, no lo tengo al menos para el adulto mayor. Siempre hay así un tipo gimnasia para el adulto mayor y... nunca me atrajo mucho eso, porque me gusta*

*más la música (...) ¡Yo estoy contenta, feliz, que al fin salí de Penco y al fin encontré algo! (entusiasmada)” (Rita, D9).*

#### *Adulto mayor, población que baila*

Amelia tiene 32 años y me contó que a los 16 comenzó a dar clases de tango a adultos mayores. Desde entonces ha transitado por distintos lugares enseñando hasta que llegó a Emunáh. Cuando llegué al centro cultural siempre me llamó la atención el por qué había una clase para personas con edad más avanzada puesto que es extraño que se ofrezcan actividades para ellos y más aún si se trata sobre la danza a diferencia de la gran cantidad de talleres recreativos que hay destinados para jóvenes y adultos, sea de danza o no. En mi etnocentrismo no lo comprendía y seguía preguntándomelo cuando realicé observación participante en las clases de “Ritmos Latinos” ¿Por qué una persona tan joven estaba haciendo clases de baile a adultos mayores? En la entrevista, Amelia me respondió que su carrera profesional es de preparador físico y que en la universidad tuvo un ramo que hablaba sobre el adulto mayor y ahí fue cuando le comenzó a interesar más profundamente por este grupo de la población. Luego, para finales de su carrera, su práctica profesional:

*“fue en los Campos Deportivos Llacolén y ahí como que mi examen final o mi presentación final la hice sobre el trabajo del adulto mayor, poh. Y yo lo que hacía era enseñarles tango, entonces demostrar como la danza podía ayudar en la autonomía del adulto mayor” (Amelia, D12).*

Aún así, en mi reflexividad investigadora, al ver tanto compromiso de su parte en las clases con sus alumnos, sentía que podía haber una respuesta mas específica de manera que al ahondar más en su interes con la dedicación que les da, me respondió:

*“Es que... realmente están... están abandonados, poh... o sea, realmente es como... como que yo tengo un... un lazo especial con las personas mayores, con una persona que sea mayor, porque sí tienen más experiencia... siempre van a enseñarte algo, entonces como no darles la importancia y como... y saber además que todos llegamos*

*a eso, si es que estamos vivos, por supuesto, que todos llegamos a la vejez... es como... no...”* (Amelia, D13).

Fueron 4 las personas que entrevisté, la mas joven tenía 67 años y el más anciano 80. Al momento de entrevistar noté la sensación de abandono y soledad que transmiten. Las tres mujeres tenían muchas ganas de comunicar, sobretodo Rita y Gladys. Me parece importante mencionar que esto se ejemplifica por el hecho de que Rita, antes de comenzar la entrevista me contó una problema totalmente personal y ajeno al tema que nos convocaba que escuché cerca de media hora con gusto y empatía, sin embargo, luego de realizarle la entrevista y de despedirla, no paré de reflexionar el por qué se abrió tan profundamente conmigo, una persona que recién conocía, con la que apenas había compartido cinco minutos. Ella fue la primera en entrevistar pero a medida que fui entrevistando al resto mas podía concluir, porque los hechos lo demostraban, que tienen muchas ganas de transmitir lo que sienten, piensan y recuerdan. Por ejemplo, Gladys cuando me respondía lo que preguntaba se desviaba del tema de conversacion y me contaba anécdotas de la época de salía a la calle a vender manteles. Me contó que eso le ayudó a afianzar la personalidad que tiene en la actualidad. Rubén recordaba la época en que estaba casado y volvía a su casa, a su vida familiar después de llegar del trabajo. Rita, a raíz de una pregunta de la pauta me respondió que hizo un viaje a Argentina cuando era joven y que eso le ayudo a descubrirse a sí misma. Estas respuestas, marcan una diferencia con respecto a las información que el otro rango etario de adultez me facilitó, puesto que ese grupo se focalizó en responderme solo lo que preguntaba agregando datos anexos que tenían relacion con el tema.

### *Soledad y viudez*

En general, son diversos factores que inciden en en que el adulto mayor se encuentre en un estado de abandono, en específico, la sensación de soledad por falta de compañía es una de ellas:

*“Pero sí en la danza existe esto, poh, existe eso (el tacto) entonces... cuánto afecta la... el no, que nadie te esté to cando, que nadie te toque, que no puedas conversar*

*con alguien, porque muchos son viudos, viudas, viven solos, entonces... que... oh, no encuentro nada más triste que sentirte abandonado y la soledad”* (Amelia, D12).

Rita, también se refirió a un estado de soledad que ella nota en el resto de adultos mayores pero aludiendo a un encierro que se vio incrementando post pandemia:

*“... es que la libertad es impagable... porque hay mucha gente encerrada adulto mayor (sic) ¡mucha gente! y después de la pandemia fue peor...”* (Rita, D9).

Cuando hice trabajo de campo al momento de terminar la clase pregunté ¿Por qué bailan? Dos personas me respondieron porque habían enviudado, luego, al momento de la entrevista se expusieron en su explicación:

*“por qué llegué a esa situación... o sea, yo... no me habría imaginado bailando y tuvo... y fue a raíz del fallecimiento de mi esposa... cumplí alrededor de cincuenta y un años, para cincuenta y dos años... y... entré en una depresión muy grande porque ya nuestros hijos se habían independizado todos, habían estudiado, se habían casado... y quedé solo. Obviamente que mis hijos siempre me dijeron que me fuera a vivir con ellos, pero yo opté por... por vivir solo. Por vivir solo porque cada hijo tiene su... su propia vida, entonces invadirlos, me pareció que no correspondía...”* (Rubén, D10).

*“Empecé a bailar porque me gusta, me gusta mucho. Cuando tuve a mi esposo, yo soy viuda, nosotros éramos buenos para salir, compartir con amigos... ir a las discotecas, para ir... siempre nos relacionábamos mucho con amigos y compartir. Y él falleció como el año... el 2012, pero de ahí yo ya me... como claro, qué pasa, que cuando uno está casado pierde sus amigos...”*(Luciana, D10).

En el siguiente fragmento en particular, se puede notar la búsqueda de compañía para evitar la soledad por parte de Luciana después de que falleciera su esposo:

*“... entonces... yo empecé a... de partida me fui al Colegio de Matronas, dije “no me puedo quedar sola”, y fui a ver... quise hacer... reunir a la gente, a mis compañeras, a las que podía. Y pedí ahí la lista de mi curso de esos años, cuando salí el año 76... ya, y empecé a llamar por teléfono, qué sé yo, a conectarme y nos empezamos a juntar. Después se me ocurrió ir... al... juntar gente de mi colegio... Eran ene años que no nos veíamos. También... nos juntamos y así... o sea, me gusta mucho compartir con más personas” (Luciana, D10).*

Sin embargo, a diferencia de Luciana, Rubén siguió una recomendación médica para decidir comenzar a socializar:

*“porque no... no fui inmediatamente, sino que... fue a raíz de que fui a ver a un doctor que tenía yo, que he tenido siempre... y le dije lo que me pasaba, poh: era una sensación... una sensación muy... muy que no había sentido nunca y algo nuevo para mí que era... él dijo “lo que te está pasando es que estai con un bajón muy grande y yo, lo que te aconsejo, es... empezar a socializar con otras personas” (Rubén, D11).*

De manera que en ambos casos, la viudez desencadenó la búsqueda de compañía que tuvo por resultado llegar al taller de Amelia, por otro lado, el tiempo que da la jubilación también lleva a la búsqueda de “hacer”, entre ellas, socializar.

### *Jubilación*

Tras haber ejercido 43 años como secretaria de una empresa, la jubilación para Gladys tuvo por resultado la disponibilidad, en cuanto a tiempo, para realizar actividades:

*“Me ha dado la libertad de poder hacer todo lo que yo quiera... de hacer todo, todo, todo, todo lo que yo quiera: si quiero salir, salgo, si no, no salgo, si quiero estar en la casa, a veces me levanto dos, tres de la tarde... de repente me quedo sola, de*

*repente me doy una vuelta pallá. Igual me gustaría, por ejemplo... poder salir, tener a alguien con quien pueda salir, yo decir “oye, vamos a dar una vuelta a Penco”, pero no he encontrado, no he encontrado” (Gladys, D8).*

Con lo expuesto hasta ahora, se puede deducir que existe una búsqueda aguda por salir, por hacer. Es en este contexto, que la “Caja Los Andes<sup>29</sup>” juega un rol importante puesto que fue en este lugar donde Amelia realizaba clases dirigidas para adulto mayor y en el que conoció a tres de las alumnas entrevistadas.

*“(por el 2017) una compañera me dijo “oye, métete a las caja Los Andes” (...) entonces... ella me dijo “yo salgo con mi marido, vamos a diferentes partes, se hacen viajes y todo...”, entonces... ya, poh, hice eso y me gustó... Conocí a otras personas, a profesoras que yo... ahí conocí otras personas con otras actividades, qué sé yo, hacíamos paseos y cosas así, entonces... (...) yendo a la caja Los Andes, yo tenía otra profesora en gimnasia... y de repente me metí a salsa y justo ahí conocí a Amelia” (Luciana, D10).*

De mi investigación deduzco que la etapa del adulto mayor se caracteriza por una edad donde la mayorías de las personas son jubiladas, sus hijos ya formaron familia y porque tienen la disponibilidad en cuanto a tiempo para realizar actividades recreativas, sin embargo la Caja Los Andes es de los pocos lugares de Concepcion que ofrece diversidad de actividades enfocados a ellos. Fruto de los factores mencionados abunda la sensación de abandono, donde la mayoría opta por dos opciones: se encierran o hacen actividades.

*“...cuando nos enseñaron, (en la universidad) decían que... mostraban, poh, decían... “en realidad nuestra población está envejeciendo cada vez más”, y hay muy pocas cosas para el adulto mayor, poh... Actividades... de todo tipo... de todo tipo*

---

<sup>29</sup> Caja Los Andes es una institución financiera de Chile que proporciona servicios y beneficios a los trabajadores chilenos y sus familias. Entre sus servicios se encuentran talleres dirigidos a afiliados que sean adultos mayores.

*y... son súper... están súper abandonados en realidad, poh (...) Ahora, hay gente que ellos buscan y por eso están, pero... pero siento que falta todavía... ir a buscarlos y sacarlos, sí, porque... como que se encierran un poco en sus casas ...” (Amelia, D12).*

Sin embargo, en las cuatro personas entrevistadas primaba la necesidad de buscar panoramas:

*“Claro, claro... buscando, digamos, bueno, de hecho... uno siempre... es más... tenemos un grupito de... que como que somos... coincidimos más para poder digamos tomarnos un cafecito, qué se yo, y contarnos nuestras propias experiencias o sencillamente reírnos de lo que sea, pasarlo bien... estamos todos en esa onda, porque ya estamos en una edad en que tenemos que pasarlo bien no más, porque no... no hay otra (ríe)” (Rubén, D11).*

Enseñar clases de danza a adulto mayor nace de una decisión conciente y deliberada de parte de Amelia al notar el abandono y la poca integración de parte de la sociedad. La danza es una forma en que les integra brindando la posibilidad de que todos los martes se reúnan para conversar, compartir, socializar y tocarse puesto que tienen que bailar en pareja. A partir de lo mencionado, se genera un fenómeno que va mucho más allá de aprender la técnica de la salsa, del merengue o de la bachata. Se genera el sentirse acompañados. Con respecto a esto último, es clave el rol de Amelia puesto que establece comunidad con sus alumnos más allá de sus clases, fuera de la sala de ensayo del C3.

### *Lazos Fraternos*

*“Es la profe... se ha creado ahí un vínculo también de amistad... Porque la Amelia también tiene harta voluntad pa todo, hace... hace... no sé, me ha tocado también que de repente me va a dejar para la casa cuando salía de cosas muy tarde, así... Y se crea ahí un vínculo de familia, no sé, poh...” (Gladys, D8)*

En las entrevistas, los informantes me comentaron que realizan diferentes actividades como grupo. Cada cierto tiempo planifican paseos, una vez fueron a la salsoteca a bailar y en otra ocasión fueron a la casa de Amelia para celebrar su cumpleaños:

*“... porque igual ella... hemos tenido conversaciones que yo le he contado parte de mi vida... Ella... estuve en su casa también una vez para su cumpleaños... conocimos ahí a la Lorena, su mamá, conocimos al suegro que estaba ahí también... Entonces se ha creado ahí un vínculo bueno... un lazo”* (Gladys, D8).

Recordaron con emoción y cariño el haber asistido a su cumpleaños:

*“¡Yo he estado hasta en su casa! Y es un privilegio, porque encuentro que... por ejemplo, para su cumpleaños nos invitó a ciertas personas... a algunas personas, entonces yo, con eso me siento... súper, porque... como que nos considera, poh, porque... pucha... qué... entonces uno ya conoce un poco más más su familia también...”* (Luciana, D10).

Cuando le pregunté a Amelia por qué organizaba actividades fuera de sus clases me respondió:

*“Bueno, uno, me encanta compartir con ellos. Pa mi son... son... parte de mi vida”* (Amelia, D12).

A consecuencia de sentir este lazo, siempre imagina formas en como podrían reunirse:

*“yo siempre les digo que salgamos más... o de estas actividades para que bailemos más... de ir a la salsoteca, de ir a cosas así... y como que siempre había pensado... como que iba trayendo una idea en mi cabeza de “oh, me gustaría traerlos a todos aquí” (... ) me la imaginaba, como que llevaba más de un año, (...) pensando eso entonces dije “pal cumpleaños”, (...) fue muy bacán porque fueron todos”* (Amelia, D12).

El lazo que establece Amelia con sus alumnos va más allá de su pedagogía, más allá de la sala de ensayo. El abandono hacia el adulto mayor deviene de un problema estructural, sin embargo, los factores directos no fueron la temática principal de esta investigación

pero sí se puede concluir que frente a este problema Emunáh desarrolla una agencia al intencionar un microcambio a través de las prácticas cotidianas que se desarrolla en las clases de baile y en las distintas actividades que Amelia desarrolla con sus alumnos, teniendo por resultado la integración del adulto mayor a una comunidad, logrando amenizar la sensación de abandono, y a su vez, reduciendo la existencia cruda a la que se refiere Merleau-Ponty, generando en el adulto mayor el descubrimiento de su ser-en-el-mundo a través de la compañía, a través del otro, recreándose asimismo. El centro Emunáh potencia la agencia de estas personas porque ellas quieren recrearse, quieren bailar pero no existen muchos espacios que brinden esta posibilidad, sin embargo, Emunah sí da esa oportunidad. Al comienzo de este apartado expuse una cita de Rita que donde esta agradecida de haber encontrado un lugar así porque le permitió *salir de Penco* para poder bailar y a lo largo de la entrevista agradeció reiteradas veces la existencia de estas clases para adulto mayor.

*“Y, desde la primera clase ¡ay, más que llegué tan contenta por lo que hice! empecé a bailar y sentí esa acogida, más encima fue tan cerca de un paseo, y yo dije “chuta, pura está... mi pura amiga no más”, y no... pero ahí parece que los conocía a todos... todos bailando ahí, y metidos en la piscina (rememora con entusiasmo) y compartiendo las cosas y... muy bonito el grupo...” (Rita, D9).*

En síntesis, la agencialidad que brinda Emunáh en el adulto mayor, se traduce en la manifestación de un bienestar generado por la danza, pero mayormente por la compañía que implica. El placer de dar una clase para Amelia, se traduce cuando nota que se creó esta atmósfera lúdica entre los participante, puesto que para ella la principal satisfacción de guiarles una clase es:

*“... Cuando se matan de la risa (ríe)... cuando se ríen, así, de forma espontánea, o cuando... cuando logran también sacar pasos, porque también ellos... lo disfrutan, poh (...) me imagino cuando se van, como que se dicen chao, o se tiran talla...” (Amelia, D12).*

Finalizando con la última categoría de análisis en cuanto a los ejes políticos en los que incide el centro cultural, el siguiente apartado se trata de la interpretación de una pedagogía identificada que considero distinta a lo que se espera de la enseñanza tradicional de una técnica clásica.

### *La des-balletización del ballet*

¿Por qué el ballet que imparte Noelí es distinto al tradicional? ¿Qué es lo que lo hace ser distinto? La respuesta tiene un trasfondo más grande que la descripción que di en el capítulo uno. Noelí busca netamente causar en sus alumnas una sensación distinta a la rigurosidad del ballet, pero sin dejar de lado el disciplinamiento que conlleva.

Como se explicó en antecedentes, el ballet tradicionalmente se ha caracterizado porque su técnica se basa en movimientos poco orgánicos para el cuerpo humano y por haber sido creado en Europa por lo tanto es una danza destinada para la fisionomía europea, es decir, para cuerpos que comparten una similitud ósea, cuerpos delgados. Cuando se expandió el ballet al resto del mundo, también se exportó un tipo de pedagogía extremadamente exigente destinada solo a este tipo de cuerpos. Llama la atención este punto puesto que la diversidad de cuerpos es infinita alrededor del mundo, más aún en Latinoamérica donde antropólogos físicos no ha podido estandarizar la ancestría de la estructura ósea de latinoamericanos debido a la gran cantidad de invasiones y migración que sucedieron en la época de la conquista en el territorio (Wade, 2000). Debido a esto es imposible que una técnica destinada a cierto tipo de cuerpos se exporte a otro territorio sin que sufra cambios en su metodología, sin embargo, en la realidad esto no sucede. El ballet se caracteriza por ser una técnica muy meticulosa y la enseñanza de ésta es extremadamente exigente, lo que ha llevado a generar una frustración en el aprendiz, un directo deterioro de la agencia en las personas. Así lo vivió Noelí, pues *corporizó* todas estas experiencias.

Noelí egresó de la universidad de Chile y tiene el grado académico de Licenciada en artes con mención en Danza. Cuando le hice entrevistas etnográficas me comentó que en su aprendizaje vivió “la vieja escuela”, basada en que se les exigía tener cierta corporalidad, donde a los alumnos no se le permitía llegar tarde ni un minuto a las clases, y donde hasta

recibió un comentario de uno de sus profesores donde le dijo que ella “**no servía** para el ballet”.

Isabel, una de las entrevistadas, se explayó más en este tipo de enseñanzas “a la antigua” puesto que ella práctica ballet desde los cinco años:

*“Era como si tú no tenías un tipo exclusivo de cuerpo, de color... de estatura, de... pie, te decían, así como “bueno, si sigues acá igual te vamos a echar” (Isabel, D2).*

*“No, no podía llegar tarde, o sea, olvídale, además que te humillaban, no te dejaban entrar y era así como que pasabai a la lista negra inmediatamente” (Isabel, D2).*

No cumplir con ciertos requisitos era motivo de maltrato:

*“Entonces ella (una profesora) me dijo “si tú no tienes los pies... los dedos rectos, los tienes en diagonal, nunca vas a poder usar puntas” (Isabel, D2).*

De tal manera que las alumnas estaban expuestas a un maltrato psicológicos que se consideraba (o se sigue considerando) “normal”, como algo parte de la disciplina. Si no se encaja con cierto prototipo anatómico, la pedagogía tradicional opta por desechar *ese-ser*.

Hubo un punto crucial en el aprendizaje del ballet para Noelí. Cuando ya estaba terminando su carrera, viajó a Cuba para aprender del ballet cubano:

*“el ballet está hecho pa otra gente, poh, pa personas muy altas, muy flacas... está hecho para otra fisionomía, fisiotipo ¿cachai? y el cubano lo adaptó al cuerpo del cubano. En Cuba no... es de muslos grandes, el cubano es de otra raza<sup>30</sup>, poh, entonces crearon la técnica cubana, que es la que yo fui a estudiar y que es una técnica adaptada precisamente, que es casi lo mismo, pero se trabaja desde otro lado, poh, de otra forma ¿cachai? El cubano, por ejemplo no tiene tanta extensión, no tiene*

---

<sup>30</sup> Aunque Noelí hace referencia al termino “raza” de manera coloquial, es necesario recalcar que es un término obsoleto. En 1950, la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) publicó un manifiesto titulado "La Declaración de las Razas", que afirmaba que no existen razas biológicamente definidas entre los seres humanos puesto que la diferencia entre personas no está dada por unidades biológicas separadas.

*las piernas tan arriba, pero saltan como los dioses ¿cachai? justamente por su fibra muscular ¿cachai? Tú veís a las bailarinas cubanas con así los muslos, cosa que no se ve en las bailarinas rusas, por ejemplo, que son así unos palillos ¿cachai? entonces ahí se nota... pa quién está dirigido...” (Noelí, D14).*

La diversidad de fisionomias permite tener habilidades corporales distintas, de manera que la técnica cubana le ha servido para *desballetizar* el ballet o en otras palabras, decolonizar la técnica tradicional:

*“Y claro, antes se enseñaba... por lo menos así lo aprendí yo, en donde si estai un poco gordita no servíai no más, pa la hueá, si teníai un poquito más de peso o teníai mucha pechuga no calzabai con la hueá ¿cachai? y yo encuentro que no es así. En cuba me di cuenta que no, poh, si la danza es pa todos los cuerpos, no es pa algunos no más” (Noelí, D14).*

Con la *desballetización* me refiero a esta última oración, adaptar el ballet para que cualquier persona, cualquiera sea la fisionomía que posea, se le ofrezca la posibilidad de aprender bailar, por eso Noelí *decoloniza* el ballet porque se sale de los márgenes tradicionales de la pedagogía caracterizada por encasillar cuerpos y por desechar el deseo de personas que simplemente quieren danzar ballet.

### *Des-rigidizar*

En la *decolonización* del ballet que realiza Noelí da paso para que aparezca otra intención: que sus alumnos gocen el ballet, que *realmente* bailen el ballet.

*“Cuando tú ves a un bailarín de ballet, que es solamente bailarín de ballet, ves algo muy rígido... muy que... lo hace perfecto, pero hay algo que no hay, poh, y esa mezcla es la que yo quiero hacer, en realidad, en donde tienes la técnica, qué sé yo, pero tienes esta otra cosa que al final es el gozo por bailar, y eso es lo que yo trato de hacer: realmente esa conjunción...” (Noelí, D14).*

Por la codificación universal de los movimientos o pasos del ballet, el bailarín busca que su danza encaje con esa codificación. El ballet se caracteriza por movimientos de equilibrio, de mucha elongación, por la precisión con el que se trabaja cada parte del cuerpo, por lo tanto, no se da margen a que la bailarina se salga de la estandarización de los movimientos clásicos de esta técnica. Noelí trabaja con todos estos elementos, sin embargo, le añade su propio sello dado que lo que ella busca es:

*“que no sea solamente una clase de ballet, como cualquier otra. Mi objetivo con esto es otra cosa, mi objetivo en mi clase de ballet es lograr esta conjunción de poder disfrutar... por eso ocupo otra música, por eso trato siempre de estar haciendo distintas variaciones, donde la gente realmente pueda gozarla, poh”* (Noelí, D14).

¿Cómo reciben esta metodología sus alumnos? ¿Notan que hay una conjunción en sus clases? ¿Gozan el ballet?

*“Es como... creo que... sus clases me parecen un espacio... de... como... de seguridad para la técnica ¿cachai? Como que me da una confianza de que no me voy a lesionar, de que ella no me va a exigir lo que no puedo ¿cachai?”* (Valentina, D1).

*“algo que hace mucho hincapié Noelí, es de respetar nuestro propio cuerpo, que no todos los profesores lo hacen. Respetar también nuestros procesos, no ser impacientes, porque las cosas no salen de la noche a la mañana, porque es un desarrollo y un entrenamiento muscular, poh”* (Cristóbal, D5).

Como se puede notar, sí sienten que Noelí adecúa la técnica para lo que cada cuerpo puede hacer, puesto que como bien indica Cristóbal el proceso de aprendizaje de la danza tiene sus tiempos y Noelí va exigiendo según la capacidad y preparación corporal que cada persona posea, sin embargo no deja de lado cierta rigurosidad pedagógica:

*“O sea, hay corrección, hay... hay como... como que tampoco te va a dejar como “ay, ya, da lo mismo”. Hay una retroalimentación todo el tiempo, pero va de una mirada... tampoco quiero decir que es “amorosa”, porque no es que nos esté haciendo un favor al no tratarnos mal, yo creo que tiene que ser así ¿cachai? el aprendizaje tiene que ser agradable, tiene que ser como consciente de que hay una persona que lo está recibiendo,(...) tampoco vamos a ser bailarinas profesionales, entonces... es como que crea un contexto... de aprendizaje favorable para las situaciones y se va adaptando a todo tipo de público” (Valentina, D1).*

Como bien indica Valentina, recibir un trato amable tanto en la enseñanza como en la retroalimentación es algo que de por sí tiene que estar dado por la relación maestro-alumno, no debería ser motivo de un favor, sin embargo, dado el contexto sociohistórico del ballet, que exista una pedagogía amable, es destacable. Por otro lado, entre las entrevistadas también se puede notar el disfrute que sienten por sus clases:

*“hay algunos profesores que te dicen, sobre todo más de escuela, no de academias ni de compañías, que son más de escuela, es como “espalda firme y cuando hagas (sic) solo mueve la cabeza”, en cambio la Noe es como “¡mueve todo tu cuerpo!” (la imita) y es como... ¿cachai? Entonces como que tiene esa... ese sello del que estábamos hablando, que la hace única, poh. Y entonces las clases a mí me gustan... También me gustan las de otras personas, pero las que ella hace (sic) que tengan esa esencia que no tienen otras” (Isabel, D2).*

Esa esencia también la puede identificar Fernanda, quien también estudió Danza en la universidad, por lo tanto pasó por la pedagogía más clásica y formativa del ballet:

*“(en la universidad) Me costaba caleta fluir. Mucho, porque todo , como que mi cuerpo no... como que no estaba adaptado a esa técnica cachai, entonces me sentía tiesa, como que nada me fluía, poh (...)porque en la u como casi que lo... no era que lo estaba pensando así como “lo voy a bailar”, pero como que igual*

*lo intencionaba como “fijo yo sé que estoy sufriendo pero como que fijo, en algún momento me va a salir cómodo” (Fernanda, D3).*

Después tomó clases con la Noe con la intención de complementar su aprendizaje del ballet:

*“con la Noe entré con otro objetivo, como que entré con el objetivo de reforzar ¿cierto? pero al final terminé disfrutando el ballet, como bailando el ballet, entonces me sentí literalmente bailando el ballet, disfrutándolo y no solamente intencionándolo a que lo tengo que hacer, sino que como que fluyó (...) y ahí descubrí que... como otro tipo de clase de ballet también ¿cachai? y mucho más... gozada ¿cachai? como gozada...” (Fernanda, D3).*

Ese goce es lo que busca Noelí enseñando o reforzando la técnica, pero agregando las sutilezas que hacen que sus clases sean distintas a través de la selección de diversas combinaciones de los pasos codificados del ballet, de enseñar enfatizando en las capacidades que cada alumno tiene, en el tipo de música que elige, en definitiva, en el ambiente que ella crea finalmente. Cuando siente que logra crear esa atmósfera en sus clases, para ella es

*“El punto que ando buscando y ese es mi máximo placer (...) lograr que realmente la gente esté bailando ballet pero disfrutándolo ¿cachai? no con esta cosa así, cuadrada (remarca)... es disfrutarlo, en donde se te olvidan los pasos... ¿cachai? donde da lo mismo, si ya todos sabemos de qué se trata, todo sabemos que la patita va pa allá o va pa acá, todos sabemos hasta dónde llega, todos sabemos la mecánica, todos lo sabemos... pero el cómo lo hacemos, que sea diferente. Esas es mi búsqueda y ese es mi placer máximo (ríe)” (Noelí, D14).*

En los estudios de Ana Sabrina Mora se puede notar claramente la ambivalencia de la potencia con el ballet. Al ser una técnica tan exigente, los bailarines se someten a un sufrimiento al que están dispuestos someterse con tal de aprender profesionalmente esta danza. Esta rigurosidad es la que les permite sentir placer cuando dominan la técnica. Sin

embargo, para este caso es un poco distinto. Noelí tuvo que pasar por la vieja escuela, ser víctima de un sufrimiento pedagógico (institucionalizado para ese entonces) para luego adoptar la *desballetización* de la técnica, en la que ella misma aprendió más, para luego poder transmitirla. Es decir, la potencia en ese caso fue habilitada por la sujeción pedagógica que sintió en la universidad para luego apropiarla y hacer una contra-pedagogía, es decir, la enseñanza amable, la que deja un halo de goce en cada clase, desde que se sujeta la barra, hasta la *reverencia* al centro de la sala.

La agencia manifestada, en este caso, se traduce por este mismo goce que se gesta entre los alumnos. La potencia habilitada en Noelí es la que le permite interesarse en dictar una clase particular, desmecanizada, donde todas sus alumnas están bailando, *realmente* bailando el *jeté*, el *fondu*, el *relevé*, o el *arabesque* con mucho disfrute.

## VI. CAPITULO SEIS

### VII Ese algo

Nunca pensé que iba a llegar a bailar, mucho menos sentir que se iba a convertir en una necesidad tan intensa como alimentarme o dormir. El segundo semestre del año 2020, por motivos personales, entre ellos el hecho de padecer un trastorno de ansiedad generalizado, decidí suspender mis estudios. Se quebró mi *habitus* y me quedó mucho tiempo libre, así que decidí invertirlo en actividades que siempre me causaron curiosidad como el teatro y la danza contemporánea. Empecé a buscar academias de danzas por Instagram. Coticé en las más conocidas de Concepción como Black Dance, Juanita Toro, Ximena Bizama que para ese entonces cobraban entre 20 y 30 mil pesos y la tan famosa Petite Danse que cobraba 50 mil mensual, más la matrícula. En mi búsqueda, un amigo me mandó el perfil de Instagram de Emunáh, pregunté el valor y me dijeron que la clase suelta tenía un precio de 3 mil y mensual 12 mil pesos. Eran los precios más baratos que había encontrado así que decidí ir, no sin antes preguntar si podía ir una persona como yo, que no tenía ninguna experiencia en baile. Me respondió la voz de alguien que ahora identifico que fue Magdalena.

*"Hola estimada, eh, las clases están pensadas para un nivel intermedio, por lo pronto no tenemos abierto un grupo para principiantes, pero si gustas puedes asistir a la clase de mañana y ver cómo te sientes, como andas, de repente no se te hace tan terrible y...eso, eso es la propuesta que puedo darte por ahora hasta que abramos un curso inicial"*

Al siguiente día, tomé mi bici, busqué la dirección del C3 y llegué un jueves a las 10 am. A partir de entonces, mis jueves son sagrados. No falto.

Cuando llegué no estaba Magdalena, estaba la Noelí. Me dijo que Magdalena andaba de gira por una obra en Argentina y que las próximas tres clases las iba a impartir ella. Fue mi primera maestra.

Empezó la clase, yo estaba temerosa, no sabía hacer nada. Absolutamente nada, sin embargo, todo me sorprendió. En retrospectiva siento que, de cierta forma, desde ese primer momento, desde la primera frase que me enseñaron sincronizada con la música, me fue volviendo el alma al cuerpo. Sentí que me estaba *moviendo* por primera vez en la vida, que comencé a descubrir el flujo que se va sintiendo en una frase, sin embargo, para ese entonces no sabía categorizar lo que pasaba, solo sabía que *algo* pasaba. Aun así, el inicio fue tremendamente incómodo también. Asistía a una clase donde iban personas que llevaban años bailando y de cierta forma me comparaba en el hecho de que no podía hacer casi nada de lo que ellas podían y terminaba frustrada. De todas formas, perseveraré porque quería seguir persiguiendo la sensación de que podía volver a *sentir ese algo* hasta que finalmente con tantos meses de práctica la sensación de incomodidad se fue diluyendo.

Me sorprendió bastante Noelí más allá de su destreza técnica en la danza. Me causaba curiosidad su pedagogía. Nos animaba cuando mostraba la frase y luego cuando todas la ensayábamos en conjunto porque es un tipo de ánimo que entrega con una cualidad de motivación mezclado por su tono de voz, por su interés en que una aprenda y por todo lo que sabe.

“Arriba!! ¡¡Abajo!! Y un y dos y tres, shack, shaaack ¡Graaaaacias!”. Siempre me ha dado la sensación de que esta guiando una orquesta, tal como lo hace un director de orquesta que está dibujando los esquemas con los movimientos de los brazos: el pulso y compás, solo que, en este caso, al conducir esta orquesta compuesta por bailarines, Noelí se introduce y sale de ella constantemente. Baila con nosotras en la distancia para poder observarnos e incluyéndose, siendo una más, jubilosamente.

A las semanas llegó la Magda. Era entretenido, siempre es entretenido. La Magda esta “tirando la talla” a menudo lo que logra generar un ambiente muy ameno. Me río muchísimo en cada clase. A medida que seguí participando ha sido mi gran mentora de danza contemporánea, me ha hecho entender el peso de las partes del cuerpo, de la cabeza,

de las posibilidades movimiento que ofrece la pelvis, del uso del suelo para danzar, sobre todo el hecho de ocupar el espacio, de *realmente* ocupar de forma determinada y decisivamente el espacio que nos rodea. Pienso que desde que nacemos la educación en cuanto a conciencia corporal es nula, pero más nula aun es la conciencia sobre la espacialidad, el espacio proxémico, ese espacio que nace justo cuando la piel termina. Bailar es apoderarse de las aberturas que el entorno ofrece. La Magda ha sido incisiva en esto y me ha costado meses entenderlo. Es un proceso lento y largo cada descubrimiento. Lo que sucede en cada clase de contemporánea es un laboratorio, donde cada participante está constantemente aumentando su conciencia corporal y, por lo tanto, continuamente nacen descubrimientos, sensaciones, posibilidades.

Con Amelia nunca he tenido la oportunidad de ser su alumna, pero fue mi compañera en las clases de la Magda por un par de meses en el año 2021. La verdad en ese momento yo no tenía idea que formaba parte de Emunáh, solo recuerdo una vez que la Magda explicó un ejercicio que me estaba costando mucho porque no lo entendía y ella estaba enfocada en guiar a otra chica que tenía el mismo problema. Consistía en estar acostada boca abajo y avanzar sin apoyo de brazos por la sala<sup>31</sup>, Amelia estaba justo cerca mío y se percató de lo que me impedía avanzar y me explicó sutilmente que el movimiento comenzaba por la pelvis, subía parte por parte a través de la columna para terminar en la coronilla de la cabeza. Cuando comprendí mejor, ella se dio cuenta y siguió en lo suyo. Lo encontré muy amable, un acto muy genuino.

En marzo de 2022 abrieron la clase contemporáneo nivel inicial en ese mismo horario, jueves a las 10 am y a medida que fui asistiendo todos estos meses fui interiorizando, corporizando cada vez más los elementos en los que se centra la danza contemporánea. Leyendo la fenomenología de Merleau-Ponty (1993) puedo interpretar que lo que ha sucedido es que poco a poco se me ha ido desarrollando mi *ser-en-el-mundo*, que el tropismo sintiente ha ido ganando más forma, más fuerza porque puedo ser capaz de

---

<sup>31</sup> Para que se pueda comprender mejor, la idea era desplazarse como las serpientes o lombrices lo hacen.

identificarlo, y es ese tropismo sintiente habla cuando el movimiento lo siento como un plano tridimensional donde el cuerpo se ve truncado por los vectores X, Y y Z<sup>32</sup>, que logran delimitarme espacialmente, que me hace sentir “*aquí estoy*” y “*aquí vivo*”. Básicamente eso es lo que genera la sensación de existencia. Me parece que el *momentum* al que hace mención Noelí es cuando efectivamente la mente se silencia porque todo el protagonismo se lo lleva el cuerpo, porque este tiene su lenguaje propio y particular.

Finalmente, me fui dando cuenta que en lo que dura la clase de hora y media de entrenamiento, que la percepción se focaliza a tal punto en el movimiento que es cierto que, al estar ahí, los problemas del día a día se pausan, que *ese algo* que sentía al principio de mi aprendizaje, tenía entre sus efectos inducirme a dejar de pensar, dejar de sentir ansiedad por noventa minutos.

Al bailar, en específico, el dejarse guiar en unas clases, a diferencia de cualquier acto cotidiano esta toda la percepción implicada, la corporalidad, la emocionalidad, la mentalidad. El ser entero se imbrica, pero esta imbricación está mediada por la intencionalidad a la que alude Csordas (2015).

Antes de bailar, antes de inmiscuirme en mi ser en el mundo sentía que bailar era solo eso, bailar. Bailar, socialmente hablando, en Chile está confinado a ciertos espacios y contextos como las discos y las fiestas. Es raro realmente bailar por placer y por necesidad fuera de estos escenarios y antes nunca me desafié a traicionar estas tradiciones. Moverse era solo moverse, pero una vez que se va aprendiendo, *encarnando* la danza y afinando la fenomenología perceptiva detrás del movimiento, se puede concluir que cada detalle construye un cuadro, y que cada sutileza suma, relaciona, interviene. Así me lo explicó Noelí un día que tuvo que reemplazar a Magdalena el año pasado.

---

<sup>32</sup> Me parece una complicidad irónica referirme al plano cartesiano para ejemplificar mi propia subjetividad en cuanto a la percepción corporal, sin embargo, me parece un ejemplo bastante *ad hoc* puesto que este plano se utiliza como coordenadas para ubicar un punto en el espacio. El movimiento, lo siento, como la convergencia de esos tres vectores que logra geolocalizar el cuerpo y por consecuencia, la *existencia*.

*“Todo tiene una **significancia**, una sutileza...hay que fijarse en el gesto, en el **motivo**. El motivo tiene una carga **emotiva** (indica con tono enfático) que te ayuda a entenderlo desde la **sensación**...esto de que “se te va encima” (dice metafóricamente) inmediatamente, uno corporalmente lo asume de una forma, diferente de si te digo “tapate los ojos” (dice a secas) que si te viene “algo encima”. Es otra la sensación física po’...esa sutileza que tiene el motivo...como la **poesía** que tiene, es **hermoso**” (Noelí, comunicación personal, agosto 2022).*

## 7 CONCLUSIONES

Tratar el tema de la agencia es dificultoso puesto que, al no ser un objeto en sí, solo se puede analizar las manifestaciones que adquiere. El método etnográfico facilitó identificar estas manifestaciones.

El principal hallazgo encontrado está relacionado con las respuestas a mis preguntas de investigación. “¿Cómo se manifiesta la agencia, entendida ésta como un proceso de intencionalidad y/o resistencia, en las prácticas corporales de la danza que realizan profesoras y participantes del centro cultural Emunáh?” La agencia identificada en profesoras como en participantes tiene relación con la intención a la que alude Merleau-Ponty. Lo que permite la danza en el cuerpo es la declaración de que la persona que baila está-en-el-mundo por la cantidad de sensaciones viscerales que sienten. En los resultados expuse la propiedad inconmensurable que provoca la danza en el cuerpo, relacionando las sensaciones que más se repitieron entre las personas que entrevisté como, por ejemplo, la sensación experimentar un tiempo distinto al usual, la facilidad para expresar el propio ser al bailar, el tránsito en distintas emociones placenteras o el acceso a un “infinito”.

Las clases que ofrece el centro cultural Emunáh da la posibilidad a que se potencien estas sensaciones a través del impacto que genera las características de las distintas técnicas en la cual influye profundamente la pedagogía que se utiliza para enseñar estas técnicas, por lo tanto son los bailes del ballet, contemporáneo, ritmos latinos en conjunto con las respectivas pedagogías de quienes dictan las clases, lo que impacta, potencia, fortalece la sensación estar-hacia-el-mundo tanto en las personas que asisten como en las que enseñan.

Frente a mi pregunta de investigación, parte de lo recién expuesto la responde “¿Es el centro cultural Emunáh un centro de resistencia que incentiva a potenciar las posibilidades de la agencia de las personas?” Como lo expliqué recién, sí incentiva a potenciar la agencia de las personas que asisten, pero el centro cultural ¿es un centro de resistencia? Al ser un centro autogestionado esta relacionado estrechamente al sistema de fondos concursables. La operacionalización de este sistema presenta una falla múltiple donde uno de los principales problemas esta dado por la concursabilidad. Estos concursos destinan fondos

a proyectos que cumplen ciertos requisitos solicitados, pero a su vez genera la sensación de incertidumbre en relación a la estabilidad económica porque en el tiempo todo depende de *ganar* los concursos, de esta forma, el tener que competir entre colegas también genera disgusto. Por otro lado, la falta de recursos para conseguir un espacio donde ensayar, la cual el sistema de concursos tampoco contempla, también se presenta como un problema. Frente a todos estos problemas y a pesar de ellos, el centro cultural Emunáh sí es un centro de resistencia porque se ha opuesto a estas trabas al seguir dictando clases y generando diversos proyectos artísticos, sin embargo, lo realizan no solo para resistir, sino porque sus principales motivos son abrir la danza a las demás personas. Dicho esto, el centro cultural Emunáh sí es un centro de resistencia que está cargado de intencionalidad.

El rol político que identifiqué también responde a esta intencionalidad al tratar de diferenciarse de academias por el carácter comercial que poseen. Emunáh da acceso a la danza a través de bajos precios. Esto logra que el centro cultural tenga la intención de democratizar la danza puesto que se ha considerado un arte que correspondería a la élite, como por ejemplo el ballet. Por otro lado, interpreté que el centro cultura intenciona la decolonización de esta técnica que por siglos se ha considerado apta solo para algunos cuerpos. Por último, el centro ofrece clases a adultos mayores, brindando un espacio para personas que quieren bailar en esa etapa de sus vidas, lo cual es un acto político puesto que marca una diferencia dado a que no es usual que existan espacios dirigido a adultos mayores.

Del centro cultural Emunáh, identifiqué algunas prácticas cotidianas en las que se despliega la agencia de sus integrantes, las sujeciones que suceden con algunas estructuras institucionales, caractericé las distintas pedagogías y las satisfacciones de quien enseñan y aprenden, la admiración y cariño que sienten sus alumnos. Finalmente puedo identificar la unión que se gesta por el sueño de una danza colectiva. El centro cultural Emunáh sin duda es un centro de danza importante en la ciudad de Concepción.

Las principales limitaciones con las que me enfrenté en esta investigación están relacionadas al hecho de que las subdisciplinas que abordé, la antropología del cuerpo y de la danza, se caracterizan por ser jóvenes dentro de la antropología, por lo tanto, son

temáticas que no se abordan ampliamente en la carrera. Lo más cercano al cuerpo que estudié dentro de mi formación fueron las aportaciones de Michel Foucault sobre la biopolítica y el biopoder. Con respecto a la danza, lo más cercano que se enseña son ciertas ceremonias religiosas que realizan pueblos originarios. Esto tuvo por consecuencia la dificultad para encontrar la bibliografía adecuada para la construcción del marco teórico. Por otro lado, con los temas relacionados a la agencia sucede lo mismo. En la carrera tampoco se aborda de una forma exhaustiva, lo que dificultó el hilo conductor bibliográfico que establecí en el marco teórico desde la cuestión de la agencia hasta las formas de empoderamiento en que se puede manifestar.

Otra problemática guarda relación al Fondart. En internet no pude encontrar ningún paper que dé cuenta de las falencias con las que funciona este sistema. Existen publicaciones que hablan de lo qué es, pero no sobre *cómo funciona*. Hay investigaciones cuantitativas al respecto sobre el alcance y beneficios que ha logrado el sistema en el área artística pero son estudios que no se centran en las principales problemáticas que surgen por la concursabilidad, temática que fue de mi interés y que expuse gracias a la información que me facilitaron las personas que fueron parte de las unidades de observación.

Dicho lo anterior, considero necesario que continúen investigaciones sobre el cuerpo puesto que las metodologías actuales buscan superar el dualismo cartesiano que ha conquistado por siglos la investigación que para el caso de la antropología social, ha tenido como consecuencia el sublevar a la cultura en desmedro del cuerpo. Si se parte del postulado de que el cuerpo es la condición de la existencia y si la antropología se centra en el estudio el ser humano ¿No debería ser prioridad que se estudie el medio por el cual estos sujetos existen, es decir, el cuerpo?

Son variadas las perspectivas que estudian el cuerpo, pero se debe abogar por la investigación dialéctica entre visiones fenomenológicas, socioculturales y biológicas sobre el cuerpo con la finalidad de confrontar ideas, descubrimientos, tensiones o similitudes entre estas perspectivas diferentes, por ejemplo, sería interesante la realización

de un estudio de enfoque biológico o neurocientífico sobre el cuerpo que danza. De esta manera se podría llegar a un mejor (o totalmente diferente) entendimiento sobre la inconmensurabilidad que genera el baile y que analicé en los resultados. Me parece que se debe superar la idea de que prime una episteme por sobre la otra porque esa jerarquización solo produce que se suprima información valiosa.

Finalmente, la antropología comprometida es que la busca soluciones al dolor social. Si se establecen soluciones es porque se identifica el problema. La riqueza del *embodiment* radica en que es posible identificar los problemas gracias a las percepciones de los sujetos de estudio, dado que son ellos quienes *sienten* lo que la antropóloga/o quiere investigar, por lo tanto, el *sentir* figura como fuente para pulir la identificación de los problemas de la sociedad.

## 8 BIBLIOGRAFÍA

- Banco Central. (2020). *Dinámicas y determinantes de la inflación en Chile*. Recuperado de [dinamicas determinantes de inflacion en chile dic 2020.pdf \(bcentral.cl\)](#)
- Bolívar, N. (1990). *Los Orishas en Cuba*. Ediciones La Memoria.
- Bronfman, N. (2013). Organización y financiamiento de las compañías de teatro emergentes en la Región Metropolitana. Disponible en <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/115259>
- Butler, J. (2015). *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción* (Vol. 68). Universitat de València.
- Campos, O. (2019). Red Nacional DanzaSur; vínculo y empoderamiento del quehacer en danza contemporánea en Chile [Memoria para optar al título de antropólogo sociocultural]. Universidad de Concepción.
- Carpentier, A. (1988). *La música en Cuba*. Editorial Letras Cubanas.
- Citro, S. (2010a). La antropología del cuerpo y los cuerpos en-el-mundo. Indicios para una genealogía (in) disciplinar. *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, 17-58.
- Citro, S. (2010b). El análisis socio-antropológico de las danzas. Teorías, métodos y contextos geopolíticos en perspectiva comparativa. *CUERPOS Y FOLKLORE (S)*, 144.
- Citro, S., & Aschieri, P. (2012). *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas*. Editorial Biblos.

- Csordas, T., & Olivas, O. (2021). Una mirada retrospectiva y nuevas reflexiones sobre los procesos de embodiment como paradigma y orientación metodológica para la antropología. *Encartes*, 4(7), 337-356.
- Csordas, T. (2010). Modos somáticos de atención. *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos, 83-104.
- Csordas, T. (2015). Embodiment: agencia, diferencia sexual y padecimiento. *Cuerpo y corporalidades en las culturas de las Américas*. Buenos Aires: Biblos, 17-42.
- de Sousa Santos, B. (2021). *El fin del imperio cognitivo: la afirmación de las epistemologías del Sur*. Trotta.
- Esteban, M. (2004). Antropología encarnada. Antropología desde una misma. Papeles del CEIC, nº 12, CEIC (Centro de Estudios sobre la Identidad Colectiva), Universidad del País Vasco.
- Esteban, M. (2013). Antropología del cuerpo: género, itinerarios corporales, identidad y cambio. *Antropología del cuerpo*, 9-263.
- Flick, U. (2015). *El diseño de la investigación cualitativa* (Vol. 1). Ediciones Morata.
- Foucault, M. (2001). *Historia de la sexualidad* (Vol. 1). Siglo xxi.
- Gadamer, H. G. (2001). Verdad y método. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Gaudichaud, F. (2015). *Las fisuras del neoliberalismo chileno: trabajo, crisis de la "democracia tutelada" y conflictos de clases*. Quimantú.

- Gibbs, G. (2013). *El análisis de datos cualitativos en investigación cualitativa* (Vol. 6). Ediciones Morata.
- Guber, R. (2001). *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Siglo XXI editores.
- Guber, R. (2004). *El salvaje metropolitano: reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2014). Metodología de la investigación. 6ta Edición Sampieri. Soriano, RR (1991). *Guía para realizar investigaciones sociales*. Plaza y Valdés.
- Jackson, M. (2010). Conocimiento del cuerpo. *Cuerpos plurales: antropología de y desde los cuerpos* (pp. 59-82). Editorial Biblos.
- Jiménez, J. P. (8 noviembre, 2021). *Salud mental en Chile: urgencias, desafíos y silencios*. CIPER Chile; Fundación CIPER. Recuperado de <https://www.ciperchile.cl/2021/11/08/salud-mental-en-chile-urgencias-desafios-y-silencios/>
- Lambek, M. (2010). Cuerpo y mente en la mente, cuerpo y mente en el cuerpo. *Cuerpos plurales*. Buenos Aires: Biblos, 105-125.
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Leyton, D., Tavares, P., Vergara, J. & Lagos, G. (2022). Cuerpo y corporalidades en el acontecimiento pandémico.

- Mahmood, Saba (2019). «Teoría feminista y el agente social dócil: algunas reflexiones sobre el renacimiento islámico en Egipto»; *Papeles del CEIC*, vol. 2019/1, papel 202, 1-31
- Martínez Pompilio, A. (2018-09). Diálogos entre políticas culturales y ciudadanía Una mirada a los programas de financiamiento de la cultura y las artes. Disponible en <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/173856>
- Merleau-Ponty, M. (1993). Fenomenología de la percepción. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, S.A.
- Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio. (2013). *Reglas de participación programadores en ferias de programación red cultural 2013*. Recuperado de [condiciones-participacion-programadores-ferias.pdf \(cultura.gob.cl\)](#)
- Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio. (2023). *Cuadernillo informativo Fondart 2023*. Recuperado de [CUADERNILLO-FONDART-2023.pdf \(fondosdecultura.cl\)](#)
- Ministerio de Salud. (2022). *Evaluación de la efectividad de la vacuna contra la COVID-19 en Chile*. Recuperado de [Evaluacion efectividad vacunacion COVID Chile 2021 SE28 2022.pdf \(minsal.cl\)](#)
- Mora, A. (2009). Danza, género y agencia. *Prácticas de Oficio*.
- Mora, A. (2010). Entre las zapatillas de punta y los pies descalzos. Incorporación, experiencia corporizada y agencia en el aprendizaje de danza clásica y contemporánea. *Cuerpos plurales*. Buenos Aires: Biblos, 219-238.
- Mora, A. (2011). *El cuerpo en la danza desde la antropología* (Doctoral dissertation, Universidad Nacional de La Plata).

Subsecretaría de Prevención del Delito. (2022). *Casos policiales por delito con mayor connotación social (DMCS) y violencia intrafamiliar*. Recuperado de [Presentación de PowerPoint \(spd.gov.cl\)](#)

Ochoa, A. M. (2006). *Músicas locales en tiempos de globalización* (Vol. 26). Grupo Editorial Norma.

Ortner, S. (2016). *Antropología y teoría social: cultura, poder y agencia*. UNSAM edita.

Perls, F. (1976). *Terapia Gestalt: Excitación y crecimiento de la personalidad humana*. Desclée de Brouwer.

Universidad Nacional de la Plata INLP (20 de junio 2021). *Agencia - Prof. Ana Sabrina Mora - Antropología Sociocultural 2 – 2021*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de [Agencia - Prof. Ana Sabrina Mora - Antropología Sociocultural 2 - 2021 - YouTube](#)

Vieytes, R. (2004). *Metodología de la investigación en organizaciones, mercado y sociedad: epistemología y técnicas*. De las ciencias.

Wacquant, L. (2000). *Entre las cuerdas: cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Wade, P. (2000). *Raza y etnicidad en Latinoamérica*. Editorial Abya Yala.

Wallerstein, I. M. (2004). *Capitalismo histórico y movimientos antisistémicos: un análisis de sistemas-mundo* (Vol. 24). Ediciones Akal.

## 9 ANEXOS

### Pauta entrevistas alumnos

Nombre:

Edad:

Pronombre:

Tres aristas: Experiencia personal bailando, siendo alumna y que opina del centro cultural

---

1.- ¿Cuánto tiempo llevas bailando?

2.- ¿Qué sensaciones te produce bailar? \* ¿Qué sientes?

3.- ¿Por qué Contemporánea/Ballet/Ritmos y no otras danzas?

4.- ¿Qué pasaría si no bailaras?

---

5.- ¿Qué te parecen las clases de la Magda/Noelí/Amelia?

6.- ¿Cómo te has sentido como alumna?

7.- ¿Sientes que has aprendido? ¿En qué aspecto?

8.- ¿Con que sensación te quedas después de que la clase termina?

---

9.- ¿Has participado de otras instancias que brinda Emunáh a parte de las clases de baile, como otros workshops, o asistiendo al festival todas las danzas?

10.- ¿Qué opinas de que existan espacios como Emunáh que es un centro cultural autogestionado?

11.- Actualmente arriendan un espacio en C3, ¿Crees que merecen un espacio propio?

## Pauta entrevistas profesoras

Nombre:

Edad:

Pronombre:

Tres aristas: Experiencia personal, siendo profesora y cual son las motivaciones de Emunáh

---

1.- ¿Cuándo empezaste a bailar?

2.- ¿Por qué empezaste a bailar?

3.- ¿Que sientes al bailar?

4.- ¿Por qué bailas contemporánea/ballet/ritmos?

5.- ¿Qué pasaría si no bailaras?

6.- ¿Como se conjuga tu vida de bailarina y la maternidad?

---

7.- ¿Cuánto tiempo llevas dictando clases?

8.- ¿Por qué impartes clases de contemporánea/ballet/ritmos?

9.- ¿Te gusta ser profesora?

10.- ¿Qué es lo que más te causa satisfacción al enseñar o dar clases?

11.- ¿Con que sensación te quedas después de haber impartido una clase?

12.- ¿Qué sensación te causa la intermitencia de las personas o la discontinuidad con la que asisten?

---

13.- ¿Por qué organizan tantas actividades a parte de las clases, como workshop, obras de teatros, el festival, las mateadas?

14.- ¿Qué las motiva a hacerlo?

15.- ¿Qué se siente organizar el centro desde la autogestión?

16.- ¿Por qué crees que no hay apoyo de parte de las instituciones?

17.- Actualmente arrienda un espacio en C3, ¿desean tener un lugar propio?



Universidad de Concepción  
Facultad de Ciencias Sociales  
Carrera de Antropología

\_\_/\_\_/\_\_

### **Consentimiento informado**

He sido informado(a) y mis preguntas han sido aclaradas respecto al proyecto de investigación “En busca de la agencia: análisis de subjetividades de bailarines de Emunáh” dirigido por Constanza Sánchez Cortez y acepto voluntariamente a colaborar como participante, estando a disposición de la investigadora para:

- Dar el consentimiento para la realización de la entrevista.
- Dar el consentimiento para la grabación de la entrevista.
- Dar el consentimiento para la utilización de los datos obtenidos en la entrevista.

Los datos extraídos serán utilizados exclusivamente con fines académicos, respetando la confidencialidad y anonimato, considerando el derecho a desistir de su participación de alguna de las actividades si estima conveniente.

---

Nombre

---

Firma



