

# Expandir el cuerpo: Teorías de la danza y opción estética decolonial

## Artículo de reflexión

**Juan Ignacio Vallejos**

Universidad Provincial de Córdoba, Argentina

juanignaciovallejos@upc.edu.ar

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1396-6974>

—

Recibido: 31 de julio de 2025

Aprobado: 3 de octubre de 2025

Como citar: Vallejos, J.I. (2026). Expandir el cuerpo:  
Teorías de la danza y opción estética decolonial.

*Calle 14 revista de investigación en el campo del  
arte*, 21(39), 151-164.

DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.23974>

## Resumen

El presente artículo busca, en primer lugar, ofrecer una síntesis acotada de lo que consideramos son los lineamientos centrales de la opción estética decolonial. A partir de allí, identificamos ciertas zonas de tensión en relación con la teoría estética de la danza, particularmente en torno a nociones como representación, autorreferencialidad, metáfora, forma, identidad, colonialismo estético y saberes artísticos. Si la idea de *descentramiento*, que subyace a nuestro planteo opera, en última instancia, como una estrategia interpretativa móvil y abierta a múltiples lecturas, proponemos la idea de *expansión coreográfica* como un posible punto de encuentro entre la opción decolonial y la teoría crítica de la danza. En definitiva, sostenemos que la preeminencia de la noción de espacio por sobre la de tiempo, así como la conceptualización de la expansión del cuerpo como forma de emancipación política, constituyen un eje de confluencia entre ambos enfoques.

## Palabras clave

Danza contemporánea; Danza y política; Estética de la danza; Estudios de danza; Filosofía de la danza; Pensamiento decolonial.



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

## Expanding the Body: Theories of Dance and Decolonial Aesthetic Option

### Abstract

This article begins by offering a concise synthesis of what we consider to be the central tenets of the decolonial aesthetic option. From this foundation, we move on to identify specific zones of tension in relation to aesthetic theory in dance, particularly concerning notions such as representation, self-referentiality, metaphor, form, identity, aesthetic colonialism, and artistic knowledge. If the idea of decentering, which underlies our argument, ultimately operates as a mobile interpretive strategy open to multiple readings, we propose the notion of choreographic expansion as a potential point of convergence between the decolonial option and critical dance theory. We ultimately argue that the prioritization of space over time, along with the conceptualization of bodily expansion as a form of political emancipation, marks a crucial intersection between both approaches.

### Keywords

Contemporary dance; Dance and politics; Dance aesthetics; Dance studies; Decolonial thought; Philosophy of dance.

## Élargir le corps : théories de la danse et option esthétique décoloniale

### Résumé

Cet article cherche, en premier lieu, à offrir une synthèse limitée de ce que nous considérons comme les lignes directrices centrales de l'option esthétique décoloniale. À partir de là, nous identifions certains domaines de tension en relation avec la théorie esthétique de la danse, en particulier autour de notions telles que la représentation, l'auto-référentialité, la métaphore, la forme, l'identité, le colonialisme esthétique et la connaissance artistique. Si l'idée de décentralisation, qui sous-tend notre approche, fonctionne, en fin de compte, comme une stratégie interprétative mobile ouverte à multiples lectures, nous proposons l'idée d'*expansion chorégraphique* comme point de rencontre possible entre l'option décoloniale et la théorie critique de la danse. En résumé, nous soutenons que la prééminence de la notion d'espace sur celle du temps, ainsi que la conceptualisation de l'expansion du corps comme forme d'émancipation politique, constituent un axe de confluence entre les deux approches.

### Mots-clés

danse contemporaine ; Danse et politique ; Esthétique de la danse ; Études en danse ; Philosophie de la danse ; Pensée décoloniale.

## Expandindo o Corpo: Teorias da Dança e Opção Estética Decolonial

### Resumo

Este artigo procura, em primeiro lugar, oferecer uma síntese limitada do que consideramos serem as orientações centrais da opção estética decolonial. A partir daí, identificamos certas áreas de tensão em relação à teoria estética da dança, particularmente em torno de noções como representação, autorreferencialidade, metáfora, forma, identidade, colonialismo estético e conhecimento artístico. Se a ideia de *descentralização*, que está na base da nossa abordagem, opera, em última análise, como uma estratégia interpretativa móvel aberta a múltiplas leituras, propomos a ideia da *expansão coreográfica* como possível ponto de encontro entre a opção decolonial e a teoria crítica da dança. Em suma, argumentamos que a preeminência da noção de espaço sobre a do tempo, bem como a conceptualização da expansão do corpo como forma de emancipação política, constituem um eixo de confluência entre ambas as abordagens.

### Palavras-chave

Dança contemporânea; Dança e política; Estética da dança; Estudos em dança; Filosofia da Dança; Pensamento descolonial.

El Grupo Modernidad/Colonialidad surgió a finales de la década de 1990, siendo integrado por intelectuales como Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Edgardo Lander, Ramón Grosfoguel, Enrique Dussel y Santiago Castro-Gómez. Desde su fundación, el grupo ha fomentado reflexiones colectivas sobre el arte, fundamentalmente en el campo de las artes visuales y de la performance. Así, han sido producidas publicaciones como *Estéticas y opción decolonial* (Dignolo & Gómez, 2012), *Arte y estética en la encrucijada descolonial* (Palermo, 2009) y *Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial* (Gómez, 2015). Si bien estos trabajos no han incluido artículos referidos a la danza escénica, en los últimos años ha habido un interés creciente en el enfoque decolonial aplicado al campo de los Estudios de danza latinoamericanos.

En Argentina, la investigadora Susana Tambutti (2007; 2008) fue pionera en incorporar una perspectiva decolonial en sus trabajos, tanto en el ámbito de la investigación como en el de la docencia. Desde entonces, diversos estudios han abordado esta problemática desde enfoques complementarios (Cadús, 2019; Guarato, 2019; Tambutti & Gigena, 2018; Vallejos, 2020). Ignacio González (2023) ofrece una síntesis crítica de estos aportes y del modo en que los estudios de danza, al menos en Argentina, han intentado adoptar enfoques específicos en relación con sus objetos de investigación. En nuestro caso, el interés por esta temática radica en la posibilidad de identificar las especificidades de la danza escénica como objeto de investigación histórica y teórica, pero también como práctica política de descolonización. Entendemos que una teoría decolonial de la danza debería no solo revalorizar el estudio de fuentes históricas invisibilizadas por el colonialismo, sino también promover modos de agenciamiento artístico, político e intelectual.

Esta tarea implica necesariamente atender a las particularidades de un pensamiento decolonial formulado desde la investigación en danza, es decir, un análisis capaz de incorporar herramientas teóricas propias de la disciplina. Esto resulta fundamental ante la tendencia que observamos, al menos en la bibliografía citada, de centrarse en la aplicación de conceptos provenientes de la teoría decolonial —como la “desobediencia epistémica”— o de la teoría feminista —como el “conocimiento situado”— al campo de los Estudios de danza. Por nuestra parte, consideramos que el desafío consiste en propiciar una confluencia

equitativa entre el pensamiento decolonial y la teoría de la danza. En este sentido, proponemos la noción de *descentramiento* como punto de partida para esta reflexión, ya que se trata de una idea que puede articularse con ambos marcos teóricos —el de la teoría de la danza y el de la opción decolonial— y que, a nuestro entender, permite avanzar hacia una emancipación estética de las prácticas dancísticas.

El origen del concepto de descentramiento, al menos en el sentido en el que se lo entiende aquí, remite a un proyecto colectivo que ha tomado la forma de una red de colaboración académica y artística llamada *Descentradxs - Descentrar la investigación en danza*. Esta surgió en 2020 como resultado de una iniciativa colectiva orientada a problematizar el carácter eurocéntrico de los Estudios de Danza en el plano internacional. Fue en ese contexto que emergió la voluntad de explorar el descentramiento: una idea que remite a formas de resistencia al colonialismo, pero que no se alinea automáticamente con una corriente teórica preestablecida y, sobre todo, conserva una dimensión cinética y coreográfica.

El descentramiento puede utilizarse para visualizar un cambio en la propiocepción o puede sugerir una forma de desidentificación con respecto a un paradigma determinado; en consecuencia, puede remitir a una idea de apertura, pero también a la subversión de un orden. Descentrar es correr el foco de la mirada, pero también experimentar un desequilibrio, una pérdida del eje corporal o espiritual (Vallejos, 2021). El concepto puede contribuir a un trabajo historiográfico —por ejemplo, a través del descentramiento con respecto a fuentes históricas canónicas—, pero también a la construcción de una teoría de la danza articulada desde la misma práctica.

El presente artículo se propone, en primer lugar, ofrecer una síntesis acotada de lo que consideramos son los lineamientos centrales de la opción estética decolonial. A partir de allí, buscamos identificar ciertas zonas de tensión con respecto a la teoría de la danza en torno a nociones como representación, autorreferencialidad, metáfora, forma, identidad, colonialismo estético y saberes artísticos. Si la idea de *descentramiento* opera, en última instancia, como una estrategia interpretativa móvil y abierta a múltiples lecturas, postulamos la noción de *expansión* como un posible punto de encuentro entre la opción decolonial y la teoría crítica de la danza.

## La opción estética decolonial

Si tomamos como referencia el trabajo de Walter Mignolo, Zulma Palermo, Adolfo Albán Achinte, Pedro Pablo Gómez y Madina Tlostanova podemos encontrar coincidencias que, de algún modo, definen las principales características de la opción estética decolonial. En primer lugar— y aquí se observa claramente la preeminencia del enfoque articulado por Walter Mignolo— dicha opción se ha propuesto redefinir las categorías utilizadas para el análisis de las prácticas artísticas. En este sentido, plantea la necesidad de “liberar la *aisthesis*”, es decir, el mundo de lo sensible, cooptado tempranamente por la estética europea a partir del siglo XVIII. Según Mignolo (2010), durante el periodo de la Ilustración en Europa se produce una restricción del sentido original de la *aisthesis*, que pasó a quedar asociada principalmente a una sensación de lo bello, redefiniéndose como *estética*. Mignolo caracteriza este proceso específicamente como una colonización de la *aisthesis* por parte de la estética, la cual entiende como una delimitación de la experiencia sensible. Liberar la *aisthesis* es, entonces, liberar el mundo de lo sensible, o reapropiarse de la experiencia sensible cooptada por el régimen colonialista de la estética.

Mignolo (2010) asocia esta conversión de la *aisthesis* en estética con la teoría de Kant acerca de lo bello y lo sublime, —aunque quizás David Hume o Edmund Burke serían exponentes más claros de estos postulados, y no tanto Kant. En cualquier caso, la tesis de Mignolo es innegable: el colonialismo actúa en el terreno de lo sensible a partir de la imposición de cánones de belleza que reafirman su hegemonía. Esta misma tesis podría asociarse lo planteado por el pensador argentino Diego Sztulwark en su libro *La ofensiva sensible* (2019); Sztulwark entiende que lo sensible designa un terreno de disputa que está directamente conectado con lo político. El arte es justamente un campo en donde se enfrentan sensibilidades que devienen práctica política. De este modo, creemos que la injerencia del colonialismo en el terreno de la sensibilidad es innegable, más allá de las discusiones exegéticas que puedan surgir alrededor del significado de la estética en el siglo XVIII o del rol de lo bello en la determinación de la experiencia estética para Kant.

En otro orden, la opción estética decolonial identifica y somete a crítica las prácticas institucionales que

reproducen cánones colonialistas. Según su análisis, estos cánones actúan como formas de control de las culturas, al operar descalificando hábitos y emociones ajenas a las normas eurocéntricas del *gusto* (Mignolo, 2010). La descalificación colonialista de otras estéticas genera como consecuencia el problema de la “negación de la mismidad”, es decir, de la negación de lo propio o del sí mismo en el plano de las prácticas artísticas (Achinte, 2009, p. 84). Es una idea que según Alban Achinte se remonta a los escritos de Franz Fanon (1974), en los que esta problemática es abordada en los términos de una “imposibilidad ontológica”. En concordancia con esta negación identitaria, el colonizado asume como propia la representación que el colono se hace de él. Frente a esta negación ontológica de la identidad se hace necesaria una reparación histórica y política que habilite prácticas de “re-existencia estética”, siguiendo el concepto utilizado por el mismo Alban Achinte.

Zulma Palermo, por su parte, abona a esta idea a través de una cita de Aníbal Quijano en donde afirma: “Seguimos siendo lo que no somos. Y como resultado no podemos nunca identificar nuestros verdaderos problemas, mucho menos resolverlos” (Quijano, 2000, en Palermo 2014, p. 14). Para Palermo, la producción de la colonialidad en el campo de las artes se inicia con la conquista (2014). Por esto, las producciones culturales preexistentes a este fenómeno histórico son descartadas o consideradas solo en función de su carácter autóctono, el cual se concibe como un “rasgo de disvalor frente a la universalidad de las obras [canónicas]” (Palermo 2014, p. 10). En última instancia, la colonialidad radica en el “estar convencidos de que el bien, la verdad y la belleza están en otro lugar y no en el propio” (Palermo 2014, p. 10). Se trata de una forma de sometimiento históricamente construida que se expresa de manera particular en el ámbito artístico.

Zulma Palermo subraya, a su vez, el problema de la “asincronía” de las producciones artísticas del sur con respecto a los centros de validación, un problema que se deriva, en cierta manera, del historicismo estudiado por Dipesh Chakrabarty (2008) y otros. El arte del colonizado siempre llega tarde a las vanguardias estéticas y las asimila de manera inadecuada. Esto se refleja en el problema de la falta de “pureza” de la producción artística. El arte del colonizado es un arte impuro, un arte desvirtuado, falto de virtuosismo, que no responde a los estándares productivos del centro

de manera satisfactoria. En todo caso, el análisis propuesto por la opción estética decolonial resuena indefectiblemente en una *afirmación identitaria*: “dejar de ser lo que no somos”, “asumir la búsqueda de lo propio”, “re-existir estéticamente”.

Por otra parte, siguiendo a Pedro Pablo Gómez “la opción decolonial de la estética no concibe el mundo de la experiencia humana en esferas autónomas” (Gómez, 2014, p. 18). Por ende, no concibe al sujeto como un ser escindido, separado de la naturaleza y de su propia corporeidad. Es una opción en la que el pensar, el sentir y el hacer van unidos. De ahí la importancia de reelaborar la *herida colonial* como experiencia habilitadora, ya que el pensamiento decolonial está imbricado con una vivencia emocional y con una práctica política coherente con la lucha anticolonialista. Por esto, para Gómez, “la opción estética decolonial no postula una estética, sino estéticas [en plural] que conserven particularidades y al mismo tiempo puedan establecer diálogos inter y trans-estéticos articulados a proyectos que persigan la superación de la colonialidad global” (2014, p. 18).

Según Gómez, la opción decolonial busca contribuir a un “pluriverso estético”. El autor señala que más allá de una desarticulación de los límites entre arte y vida, y de una liberación del mundo sensible frente a las normas colonialistas del gusto, el objetivo es “descolonizar las categorías, los criterios de valoración, y los sistemas de clasificación de las artes y de la producción simbólica” (Gómez, 2014, p. 19). Existen coincidencias claras entre este enfoque y las ideas de un descentramiento de la investigación en danza como el que se propone desde el grupo Descentradxs. No obstante, en lo que sigue intentaremos plantear ciertos puntos de tensión entre algunas ideas presentes en estas maneras de concebir la estética decolonial y las teorías críticas de la danza con el objetivo de vislumbrar un horizonte en común.

## Representación crítica vs intervención antimetafórica

En su artículo *Aisthesis decolonial* (2010), Walter Mignolo analiza tres obras provenientes del ámbito de las artes visuales y la performance, realizadas por los artistas Fred Wilson, Pedro Lasch y Tanja Ostojic. Su estudio sostiene que estos artistas desarrollan en sus trabajos procesos performativos de carácter

decolonial que no solo contribuyen a la deconstrucción de la historia y la crítica del arte, sino que también inciden en la configuración de una posible *aisthesis* y subjetividades decoloniales. Un aspecto particularmente relevante de su enfoque es que, aun cuando los propios artistas no se autodefinen como decoloniales, Mignolo considera que sus obras pueden ser comprendidas dentro de esta corriente. Como consecuencia, a partir de su análisis, es posible identificar aquellos elementos que, según el autor, podrían caracterizar esta forma de producción artística.

Ahora bien, hay un rasgo propio de las artes visuales que vincula los tres casos analizados: la construcción de una distancia representativa formal con respecto a los temas abordados. Las obras estudiadas son acciones de resistencia artística frente a la colonialidad cultural y estética que operan desde una lógica representativa, es decir, que reflejan el colonialismo de manera metafórica. Por ejemplo, en *Mining the Museum* (1992-1993), Fred Wilson crea instalaciones que generan dispositivos simbólicos para evidenciar las desigualdades derivadas de la colonización y la opresión racial. En una de sus vitrinas, coloca las esposas que se utilizaban para sujetar a los esclavos en los siglos XVIII y XIX junto a magníficos objetos de plata del mismo período. En otra, sitúa una capucha del Ku Klux Klan dentro de un cochecito de bebé de la época. La superposición de los objetos simboliza una contradicción inherentemente política entre la belleza de las formas y lo crudo de sus condiciones de producción, o entre la aparente inocencia y armonía de la vida familiar que, sin embargo, encubre y reproduce terribles formas de violencia racista. Del mismo modo, en su instalación *Site Unseen: Dwellings of the Demons* (2004), creada para la inauguración del Museum of World Culture en Gotemburgo, Suecia, Wilson denuncia la expoliación del patrimonio de los pueblos colonizados por parte de los museos occidentales. Para ello, expone objetos de civilizaciones indígenas de los Andes y América Central que habían sido indebidamente apropiados por la institución.

El segundo ejemplo analizado por Mignolo es el proyecto *Espejo negro* (2008) del artista Pedro Lasch. Se trata de una instalación encargada por el Museo de Arte Nasher en la Duke University, la cual fue exhibida de manera simultánea con una exposición sobre arte barroco español basada en las obras de El Greco y Diego Velázquez. Lasch seleccionó dieciséis piezas de la colección permanente de arte precolombino



del museo para este proyecto. Las dispuso sobre pedestales escultóricos, de espaldas al espectador, y frente a ellas suspendió grandes espejos rectangulares negros. Los espejos reflejaban la parte frontal de las esculturas, y, mediante una observación prolongada, revelaban imágenes espectrales de pinturas barrocas españolas que emergían desde el fondo oscuro del cristal. Así, el espectador observaba una superposición del arte indígena y la pintura colonial con su propia imagen, fusionados en un único plano reflejado.

En su análisis, Mignolo (2010) sostiene que esta obra materializa una estética decolonial que desdibuja la dinámica occidental de la representación artística. Desde cierto punto de vista, se puede entender que el dispositivo construido por Lasch desregula la relación entre el observador y el objeto observado, ya que el acceso a la obra precolombina implica la superposición de la imagen de una obra barroca española y de la propia imagen del observador. Éste último se confronta con la experiencia sensible de que su capacidad de observar la obra precolombina se encuentra prefigurada por la presencia colonialista espectral del arte europeo. Su propia mirada se revela configurada simbólicamente como un efecto de esa condición histórica. La instalación indudablemente es una expresión estética decolonial, aunque, desde nuestro punto de vista, no se abstrae de un dispositivo representacional. Refleja la imposibilidad de acceso sensible al arte precolombino desde una mirada ajena al colonialismo, es decir, subraya hasta qué punto el acceso sensible al arte está condicionado por la experiencia de la colonialidad. Sin embargo, el trabajo no deja de ser una metáfora de la dominación estética a la que son sometidas las producciones artísticas de los pueblos colonizados; en este sentido, permanece en el terreno de lo simbólico o representativo.

En tercer lugar, Mignolo analiza el caso de la artista de performance serbia Tanja Ostojić, particularmente su obra proceso *Looking for a husband with a EU Passport, 2000-2005*, en la cual la artista documenta su casamiento con un alemán para obtener la ciudadanía europea. La artista había distribuido fotos de ella desnuda a través de internet solicitando dossiers para elegir una pareja. Recibió esos dossiers, los archivó, seleccionó a un hombre alemán, se casaron a los tres meses y al cabo de tres años se divorció. En este caso, la obra propone como toda performance una suerte de continuidad entre arte y vida, ya que la

artista realizó las acciones documentadas de manera verídica en el espacio social, pero la forma en la cual se vuelven accesibles al espectador es a través de la exhibición del registro como relato. Las imágenes que la artista recopila y el modo en el que son exhibidas en la instalación no dejan de concebirse desde una instancia representativa. La obra se vuelve un símbolo de las precarias condiciones de vida de las mujeres de Europa del Este. Ostojić representa su experiencia como un alegato que visibiliza condiciones de explotación colonialista dentro de Europa, pero también permite vislumbrar una concepción simbólica del proceso y, sobre todo, de su exhibición como obra visual e instalación.

La incorporación de una distancia representativa parecería ser una condición específica de todo planteo estético crítico. El carácter metafórico se ofrece al espectador como una suerte de reflexión visual. Existe un mensaje más o menos claro, y en ese sentido, una instancia discursiva. El arte funciona como un terreno en donde el artista puede alzar su voz. Esta forma de politicidad narrativa (Vujanovic, 2011) también ha existido en obras de danza políticamente comprometidas —desde *La mesa verde* de Kurt Jooss (1932) en Alemania hasta *Dirección Obligatoria* del coreógrafo argentino Alejandro Cervera (1983)—, pasando por las numerosas obras del New Dance Group y el Workers Dance League en Nueva York entre los años 1930s y 1970s, por mencionar algunos ejemplos.

Sin embargo, a partir de los aportes conceptuales de Merce Cunningham en la década de 1950, la lógica representativa dentro del dispositivo de la danza escénica comenzó a complejizarse. En su texto de 1955, *The Impermanent Art*, el coreógrafo estadounidense identificaba una tendencia en la práctica artística de la danza a afirmar que “algo sea exactamente lo que es en su tiempo y lugar” sin proponer una referencia real o simbólica con otras cosas (Cunningham, 1955, p. 69). Desde este punto de vista, los cuerpos y las acciones en escena debían ser tomados como lo que son, y no como la representación simbólica o metafórica de algo ausente. El trabajo performático apuntaría a develar la profundidad artística y política de ese hacer en el tiempo y el espacio.

No cabe dudas de que las ideas de Cunningham están influenciadas por el modernismo estético y, por ende, afirman la autorreferencialidad y la autonomía del arte, aunque sea de manera implícita.

Esa autorreferencialidad tensiona con una concepción del arte en clave histórica, social o política, sin embargo, ambas condiciones no se excluyen mutuamente y esto se expresa, por ejemplo, en la idea de politicidad del *medium* propuesta por Vujanović (2011).

Dentro de los Estudios de Danza existen análisis de obras que han articulado acciones artístico políticas decoloniales con una estructura escénica autorreferencial, es decir, no representativa. Un ejemplo de esto es el análisis propuesto por André Lepecki, en su libro *Agotar la danza* (2009), para la obra de la coreógrafa portuguesa Vera Mantero, *uma misteriosa Coisa, disse e. e. cummings* (1996). La obra es un solo interpretado por Mantero, estrenado en enero de 1996 con motivo de un homenaje a la bailarina franco-estadounidense Josephine Baker, en el marco de una iniciativa del Culturgest - Fundação Caixa Geral de Depósitos de Lisboa. No obstante, a pesar de la referencia explícita a la bailarina afroamericana el trabajo evitó adoptar una estructura basada en la recreación coreográfica de las danzas de Baker. A los ojos de Lepecki, la obra constituye una reflexión coreográfica contemporánea acerca del racismo europeo actual y del supuesto olvido de su historia colonialista. Mantero evoca el fantasma de Baker como una suerte de condensación de las historias y memorias colonialistas ofreciendo una presentación siniestra y una imagen desafiante del cuerpo de una bailarina. Para un análisis detallado de la coreografía recomiendo la lectura del capítulo del libro de Lepecki, lo que quisiera remarcar aquí es el modo en el cual el autor concibe la dinámica crítica de la obra desde un andamiaje no representativo. Lepecki sostiene que el cuerpo de Vera Mantero “no es un vehículo del cuerpo de Baker, no pretende representarlo” (2009, p. 204). No hace referencia al cuerpo de un otro o a la voz de un otro sino “al lamento de la violencia compartida y a la profunda tristeza producida en el terreno racializado” (2009, p. 204).

El carácter antimetafórico o autorreferencial de las performances en danza conduce necesariamente a una actualización de las problemáticas históricas planteadas a través del cuerpo presente en escena. No se trata de denunciar la invisibilización de un pasado, sino de visibilizar las presencias actuales de esa invisibilización. Lo que hace Vera Mantero no es representar el sufrimiento de Josephine Baker o exponer su figura como un símbolo de la opresión sufrida por la mujer negra, sino expresar de qué

modo los fantasmas del colonialismo resuenan en su cuerpo actual. Y esta resonancia no remite necesariamente a una identidad previamente establecida; Vera Mantero es blanca y europea, y no se arroga la capacidad de dar vida a un cuerpo racializado. La clave de su trabajo está en la apertura autorreferencial del gesto danzado al problema del colonialismo y del racismo. Es su danza la que moviliza la problemática del sufrimiento de los cuerpos en la escena. Su trabajo no remite a una argumentación narrativa ni constituye una afirmación identitaria legitimadora; se trata de estimular un andamiaje sensible compartido con el público en el sentido de una reflexión escénica decolonial. Podríamos afirmar que si las obras estudiadas por Mignolo favorecen una crítica visual, la obra de Vera Mantero favorece una crítica táctil y, a pesar de su diferencia, no existe una contradicción necesaria entre ambos modos de ejercer la crítica.

## Identidad y forma

Un segundo punto de tensión se relaciona con el problema de la “negación de la mismidad” del sujeto colonizado y con la consecuente afirmación identitaria que, en general, propone la opción decolonial. ¿Qué lugar debería ocupar, en ese marco, un cuerpo danzante decolonial? En un texto relativamente reciente en el que reivindica la potencialidad política de la danza contemporánea, el coreógrafo sueco Mårten Spångberg (2017) sostiene que, a diferencia de la performance, la danza no se define como una expresión de la identidad, sino como una canalización anónima de la forma. Según su planteamiento, el arte de la performance presenta a un “subject performing subjectivity” [sujeto actuando su subjetividad], mientras que la danza presenta a un “subject performing form” [sujeto actuando forma] (Spångberg, 2017, p. 374).

En esa línea, afirma que, si hubiese querido expresarse a sí mismo a través del arte, habría estudiado teatro, ya que —según su interpretación— la danza no consiste en una expresión del yo, sino en abrirse a la posibilidad de perderse en la forma. La danza ofrece al sujeto una vía para devenir anónimo. En este sentido, la responsabilidad interpretativa de unx bailarinx no radica en proyectar su subjetividad en la escena, sino en transformarse en un vehículo para la danza entendida como forma. Es precisamente en virtud de esta cualidad que, para Spångberg, la danza

tiene la capacidad de invitarnos a imaginar incluso aquello que no podemos imaginar que imaginamos (2017, p. 373). Desde esta perspectiva, la danza se sitúa en tensión no solo con la identidad del sujeto, sino también con los límites semánticos impuestos por el lenguaje mismo.

Esta última idea no es del todo original, ya que fue planteada anteriormente, de forma similar, por Mark Franko (1993) en su estudio sobre la danza barroca y por Gabriele Brandstetter (1998) en su análisis de la obra de William Forsythe. Desde la modernidad temprana, la danza teatral ha sido un espacio de disputa en torno al sentido de la representación (Franko, 2019). Su ambivalencia ha estado históricamente en fricción con el dispositivo representacional, entendido como un instrumento de regulación simbólica y de dominación política. En esta línea, Franko desarrolla una perspectiva que converge, en ciertos puntos, con la propuesta de Spångberg, especialmente en lo que respecta a la distancia crítica que ambos establecen frente al lenguaje. A partir del concepto de *figura* de Jean-François Lyotard, Franko (2019) concibe la danza como una forma artística que el lenguaje no puede absorber sin alterarse, es decir, como un exceso sensible que desborda los marcos discursivos. Esta concepción aproxima su lectura a la idea de Spångberg, quien también desliga la danza de una función representativa ligada a la identidad, enfatizando en cambio su dimensión formal.

Ahora bien, ¿de qué manera podría articularse este planteamiento con una danza escénica decolonial? En un trabajo anterior (Vallejos, 2023), analizamos una obra de la coreógrafa argentina Diana Szeinblum, intitulada *¡Adentro!* (2017). La coreografía fue construida a partir de un diálogo con gestos característicos de danzas folklóricas argentinas, como el malambo o la chacarera. El proyecto de la obra se estructuró en torno a la hipótesis de que una descomposición —o más precisamente, una deconstrucción— del vocabulario cinético propio de estas danzas permitiría a los intérpretes acceder, mediante un recorrido singular y subjetivo, a una experiencia emocional vinculada a lo comunitario de manera auténtica. Este proceso de apropiación emotiva no solo funcionaba como motor creativo, sino que también habilitaba una lectura crítica del lugar que ocupa el folklore en tanto danza nacionalista, institucionalizada y tradicionalista. La descomposición técnica del movimiento abría así la posibilidad de una reelaboración identitaria. Lo significativo era que dicha crítica no se formulaba desde

una exterioridad teórica, sino que se articulaba desde el propio movimiento, como en la obra de Vera Mantero mencionada anteriormente.

Sin embargo, lo que interesa subrayar es que el trabajo coreográfico de Szeinblum pone en evidencia una tensión central de la danza contemporánea: aquella que se establece entre una reflexividad modernista centrada en el movimiento puro y una búsqueda de autenticidad corporal anclada en la memoria histórica. Se trata de una tensión que no es excluyente. De hecho, creemos que toda expresión coreográfica funciona, al mismo tiempo, como soporte de una identidad y como apertura hacia lo impersonal, es decir, hacia aquello que desborda la subjetividad. Como hemos señalado en otro trabajo: “Estas dos vertientes, la del movimiento como material autónomo y la del cuerpo como canal de autenticidad, atraviesan todas las prácticas de danza, más allá de que alguna tenga una mayor preponderancia en un género que en otro” (Vallejos, 2023, p. 47). Desde esta perspectiva, y reelaborando la conceptualización de Spångberg, consideramos que toda danza escénica debe ser pensada simultáneamente como danza y como performance, es decir, como forma y como identidad. Todo cuerpo que danza expresa su subjetividad, pero también canaliza una forma anónima a través del movimiento.

Esta conceptualización encuentra un antecedente claro en la teoría del crítico de danza norteamericano John Martin, para quien dos de las dimensiones fundamentales que definían la práctica de la danza eran, por un lado, el movimiento como sustancia modernista de un arte autorreferencial, y por otro, la *metakinesis*, entendida como el fenómeno por el cual el movimiento posibilita la transferencia de un concepto estético o emotivo desde la conciencia de un individuo hacia otro, generando incluso una vivencia cinética corporal en la recepción (Martin, 1989 [1933], p. 14). En síntesis, dentro de este marco, la danza puede articular una dimensión subjetiva que suscita una experiencia identificatoria en el espectador, junto con una dimensión formal que conserva la capacidad de estremecer el sentido, proyectándose más allá del lenguaje y la imaginación. Se debe subrayar que esta última condición de reflexividad del movimiento debe ser observada como una potencialidad política y no como una forma de relativismo estetizante. Si transportamos el razonamiento a nuestro tema de interés, podríamos afirmar que, si bien es innegable que la danza escénica latinoamericana funciona



como el indicio de una herida colonial identificatoria, es igual de importante poder conjugarla con un derecho a la inconmensurabilidad de las prácticas artísticas.

## Especificidad histórica del colonialismo estético

La danza contemporánea y, en general, la danza escénica se difunde en los países que fueron colonizados como parte de aquello que autores como Aníbal Quijano (1992) identifican como una “europeización de la cultura criolla”, es decir, como la adopción de valores, normas y prácticas culturales europeas como medio para obtener reconocimiento y poder en contextos coloniales y poscoloniales. El concepto mismo de danza escénica occidental puede interpretarse como parte de una cosmovisión colonialista del arte, con sus referencias canónicas y sus centros de validación. De hecho, los enfoques anticolonialistas más radicales suelen proponer directamente el abandono del campo artístico. No obstante, surge un interrogante: ¿cuál sería el lugar que ocuparían los saberes artísticos en esta configuración anticolonialista?

Si los académicos, incluso los decoloniales, no renunciamos a nuestra participación en el campo de la academia universitaria europea o norteamericana, ¿por qué suponemos que los artistas deberían renunciar al campo del arte con su historia y sus referencias canónicas específicas? Más allá de la indiferenciación vanguardista entre arte y vida —que podría observarse también en la indiferenciación entre trabajo intelectual y vida, que proponían, por ejemplo, los Estudios Culturales en sus inicios— existe una especificidad de los saberes artísticos que resulta innegable. Para dar un ejemplo concreto, considero que la *reflexividad del movimiento*<sup>1</sup> ligada a la danza de expresión alemana y a la danza posmoderna norteamericana, entre otras corrientes artísticas, es una herramienta descolonizadora del cuerpo y no una complejización teórica superflua o neocolonialista. Sin ir más lejos, la idea misma de *coreografía* es una

herencia del pensamiento europeo que contribuyó decididamente al desarrollo de saberes artísticos situados. Un ejemplo de esto se observa en el trabajo del bailarín y coreógrafo boliviano Óscar Rea López (2019) quien plantea la necesidad de dejar atrás el concepto de folclore —tanto en su dimensión terminológica como en su carga cultural— para desarrollar el estudio de lo que él denomina “técnicas de danza latinoamericanas”, arraigadas en los saberes coreográficos de las diversas culturas milenarias de los pueblos originarios. Paradójicamente, es la noción europea de coreografía, la que le permite identificar esos saberes y visibilizarlos.

En este punto, considero pertinente la reflexión de la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui cuando plantea la necesidad por parte de los intelectuales latinoamericanos de conservar una actitud autónoma e inteligente frente a la teoría europea, ni desconocerla, ni asumirla acríticamente (2018, p. 29). Podría plantearse la misma cuestión a los artistas latinoamericanos sobre su relación con los saberes canónicos provenientes de Europa y Estados Unidos. El objetivo es propiciar relaciones de reconocimiento crítico recíproco, un “pluriverso estético”, tanto en el ámbito académico como en el artístico. Sin duda, persisten lógicas colonialistas en las dinámicas de recepción y validación de la producción artística en todos los niveles. No obstante, también puede reconocerse, al menos en gran parte de los coreógrafos y bailarines con quienes he trabajado, una idea de pertenencia a un campo de conocimiento e investigación que excede las fronteras nacionales o regionales.

Ahora bien, retomando el fenómeno de la europeización de la cultura planteado por Quijano, una de sus consecuencias puede observarse en la dificultad subjetiva que se presenta al momento de reconocer la contemporaneidad de las prácticas artísticas del Sur. De ahí se deriva el problema de la asincronía, señalado por Zulma Palermo (2014). En el caso particular de la danza escénica, esta asincronía vinculada al historicismo se entrecruza con el racismo como ideología estructurante. En otras palabras, el colonialismo estético se manifiesta tanto a través del historicismo —que configura la periferia como un espacio atrasado respecto del progreso modernista— como a través del racismo, que se expresa en la lógica de una autenticidad considerada defectuosa o impura, y que se traduce en términos de falla técnica. La danza del sujeto colonizado no solo es percibida como

1 La reflexividad del movimiento puede entenderse como la capacidad del movimiento corporal para volverse consciente de sí mismo, es decir, para operar no solo como acción física, sino como forma de pensamiento y de cuestionamiento crítico con respecto a sus propias condiciones de producción. La noción implica que el movimiento no es únicamente una forma de expresión, sino también un medio de exploración y elaboración de sentido, tanto a nivel estético como político.

anacrónica respecto del centro, sino que su intérprete es también considerado técnicamente inferior. En el prólogo que escribió para el libro *María Ruanova: La verdad de la danza* (1987) del musicólogo argentino Carlos Manso, el bailarín y coreógrafo Serge Lifar rememora su paso por el Teatro Colón de Buenos Aires durante la década de 1930 en los siguientes términos:

Y lo que más me [chocaba era] que en el Teatro Colón, los más grandes maestros, como Fokine, Nijinska, Romanoff, habían aceptado revelar los tesoros de su arte ante estos elementos inutilizables [...] En la Argentina [...] no existía la búsqueda de la belleza, ni de la disciplina artística. Se descuidaba aún el arte de bailar en punta. (Lifar, 1987, pp. 14-15)

Para Lifar, cuyas ideas estéticas racistas y filonazis han sido estudiadas por Mark Franko (2020), los cuerpos danzantes del sur eran simplemente “elementos inutilizables”. La lectura más directa es simplemente racista. Lifar naturaliza, a través de su mirada, una relación de dominación establecida a partir de una definición de lo bello como ideal eurocéntrico correspondiente a la raza blanca. Sin embargo, es necesario advertir que, desde el punto de vista de los cuerpos impuros relegados por Lifar al lugar de lo abyecto, lo que está en juego es una práctica de resistencia. ¿Qué quiere decir con que esos “elementos” resultan “inutilizables”? Quiere decir que esos cuerpos danzantes impuros no se adecuaban a las lógicas coreográficas eurocéntricas de las que Lifar era portador. Y no se adecuaban porque ya eran portadores de una técnica coreográfica, es que solamente no era aquella la técnica que él quería “utilizar”.

En la sombra de esa supuesta inferioridad técnico-racial anida la afirmación político estética de esos cuerpos danzantes frente al colonialismo. Sin duda, había en ellos una búsqueda de la belleza y de la trascendencia, pero esa búsqueda no coincidía con los parámetros hegemónicos de Lifar. Allí donde el discurso colonialista denuncia la ausencia de belleza y de disciplina técnica, se vislumbran ideas de belleza y técnica ligadas a prácticas y discursos sobre lo sensible que han sido negados e invisibilizados por el colonialismo, y a las que es necesario dar lugar. En este sentido, podemos observar que la europeización de la cultura como marco histórico social generó acciones de resistencia artística. El proceso no estuvo exento de conflictos y de gestos de subversión.

Por esta misma razón, es necesario dar cuenta de las diferentes maneras en las que la colonialidad del poder se ha reproducido según el contexto histórico. El “nosotros” decolonial no es unívoco y no posee un solo significado. En el Río de la Plata, la colonialidad se manifiesta de una manera distinta de otras regiones de la Argentina. La identidad negada por el colonialismo en Buenos Aires, sin duda, tiene que ver con la invisibilización de las culturas anteriores a la conquista, pero también con la impureza de la cultura local que suele ser desvalorizada hasta por sus propios actores. En un texto en el cual se realiza una síntesis histórica sobre la emergencia de la danza escénica en Argentina, el investigador de danza Marcelo Isse Moyano, —que por otra parte, adhiere al menos en ese texto a una mirada relativista y en cierto modo colonialista de la historia—, cita una frase bastante particular de la coreógrafa e investigadora argentina Susana Tambutti, quien dice: “Lo argentino de mis coreografías es que las hago yo, que soy argentina” (Isse Moyano, 2006, p. 13).

Llamativamente, es la misma frase que utilizaron los bailarines del grupo de danza escénica wichí *Up-pá*, integrado por Antonio López, Ernesto Palacios, Pascual Manuel, Anselmo Calermo y José Vallejos, para responder a una pregunta formulada por un periodista en la década de 1990. El escritor Patricio Doyle cuenta la anécdota en el documental *Bailarines del monte*<sup>2</sup> realizado en 1998. Resulta que luego de una presentación de la obra *Nakuyej tok key* [Jugando con la cultura] de 1992<sup>3</sup>, un periodista les preguntó con tono irónico: ¿pero esto es wichí?, sugiriendo que la obra revelaba saberes técnicos que no se condecían con la imagen que él tenía sobre lo que debían ser las danzas de un pueblo originario. Y ellos respondieron, “esto es wichí porque lo hicimos nosotros que somos wichís. No es antiguo, pero lo antiguo alguna vez fue nuevo y esto alguna vez va a ser antiguo”.

La frase define la identidad estética como a un acto de descentramiento, como a un hacer dinámico más que como a un contenido estático. Tanto Tambutti como los bailarines del grupo *Up-pá* consideran ser portadores de un sentido identitario, no exento de

2 El video es accesible en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=sJVdBOWoUxU>

3 La obra fue compuesta a partir de los sonidos de la laguna en El Sauzalito, provincia del Chaco, Argentina. Los bailarines wichí concebían sus expresiones coreográficas como el resultado de un intercambio sensible con la naturaleza.

conflicto, que, sin embargo, se proyecta al futuro. El ser argentino o el ser wichí, son condiciones de un hacer artístico y de una agencia eminentemente política; en pocas palabras, son modos de esencialismo estratégico. Se trata de un lugar de enunciación artística que se concibe como subalterno pero también como el soporte de un acto de resistencia. Lo que inferimos de esta afirmación es que la identidad artística en el campo de la danza designa una estrategia más que un contenido. Supone un posicionamiento móvil descentrado y no una afirmación estática.

### ¿Entonces, es posible ser decolonial y descentradx a la vez?

En su libro *Radicante* (2009) Nicolas Bourriaud realiza una crítica severa al modo en que el pensamiento poscolonial concibe las producciones artísticas. Afirma que desde ese pensamiento, “cada uno se ve localizado, matriculado, atado a su lugar de enunciación, encerrado en la tradición de la que él o ella proviene” (2009, p. 36). Para Bourriaud el problema inherente a la pregunta *¿Desde dónde hablas?* es el de dar por sentado que el ser humano está siempre en un solo lugar y se expresa de una manera unívoca. Sostiene entonces que “este es el ángulo muerto de la teoría poscolonial aplicada al arte, que concibe al individuo como definitivamente asignado a sus raíces locales, étnicas o culturales” (2009, p. 36). Para Bourriaud esta asignación identitaria “le sigue el juego al poder” ya que facilita los mecanismos de control. Frente a la simple coexistencia de identidades autónomas que se derivaría de esta mirada poscolonial, Bourriaud propone la construcción de una modernidad específica del siglo XXI basada en la cooperación de múltiples semas culturales y en la traducción permanente de sus singularidades (2009, p. 42) y llama a este proyecto *altermodernidad*. Bourriaud propone concretamente que la pregunta sobre la procedencia “¿de dónde venimos?” debe reemplazarse por una pregunta por el destino “¿adónde ir?”. Para él, lo importante es el proyecto futuro en común y no el pasado del origen.

Ahora bien, lo problemático de este enfoque es que no es lo mismo el sentido de la pregunta “¿de dónde vienes?” para un sujeto cuya cultura fue silenciada e invisibilizada por el colonialismo, que para unx europex. Los pueblos que han sufrido el colonialismo, y padecen la colonialidad del poder, necesitan saber

de dónde vienen para decidir adónde ir. Lo que es necesario subrayar es que esa vuelta sobre el pasado no busca ser regresiva ni melancólica; es una forma de proyectarse al futuro. Ese pasado es la condición de posibilidad para la construcción de sociedades más justas y equitativas frente a la colonialidad del poder. No se contradicen ni se excluyen las preguntas “¿de dónde vienes?” y “¿adónde vas?”.

Sin embargo, creemos que la respuesta a este planteo implica necesariamente una reconsideración del modo en que concebimos la idea de futuro. Para nuestra teoría decolonial de la danza, el futuro no designa una proyección diacrónica como la que proponen la modernidad o la altermodernidad. Se trata de un futuro sincrónico, lo concebimos como una expansión espacial más que como una proyección temporal. La capacidad de abrirse a la forma por parte de la danza está basada en la experiencia de la metamorfosis como mitología del cuerpo desde la Antigüedad. Para Luciano de Samosata, el bailarín pantomimo, al igual que Proteo el egipcio, podía devenir todo lo que quería, un árbol, un leopardo o el mar, porque tanto el árbol como el leopardo o el mar ya habitaban en él. La emancipación que habilitaba su danza era expansiva, no proyectiva. En *El Secreto de la danza*, la coreógrafa alemana Mary Wigman afirma que de los tres elementos que dan vida a la danza, (tiempo, energía y espacio), es éste último el que contiene la actividad real del bailarín. Para Wigman, la dimensión danzada borra las fronteras de lo corporal y transforma al gesto en una apariencia infinita como los rayos y los riachuelos:

Altura y profundidad, largo, delante, detrás, de lado, horizontal y diagonal, no son para el bailarín términos técnicos o nociones teóricas. Las siente en su propio cuerpo, y se convierten en su propia vivencia porque, a través de todo esto, ensalza su unión con el espacio. Tan solo en este abrazo espacial, la danza logra su fin. (Wigman, 2002, p. 19)

La necesidad de estar abiertos a la forma danzada como gesto emancipatorio, se conjuga en una sincronía espacial, en el acceso a la abundancia de lo que habita en los cuerpos en el tiempo presente. Para la cultura de masas actual, Occidente no puede imaginar el futuro si no lo hace de manera distópica: cataclismos de todo tipo, invasiones extraterrestres o epidemias zombis saturan los imaginarios populares. Obviamente, el capitalismo es lo único que persiste en todas esas narraciones de ficción: “Es más fácil

imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo". Frente a un poder que pareciera estar interesado en prepararnos para la hecatombe, debemos poder imaginar futuros. Quizás sea esa la tarea decolonial por excelencia. Liberar la *aisthesis* es abrirla al futuro y el *descentrar* se revela como una estrategia válida para esa liberación, en la medida en que supone un trabajo sobre la subjetividad. Debemos diferenciar la decolonialidad como objetivo del descentramiento como estrategia. El descentrarse se articula a través de una expansión espacial, de una sincronía que adquiere la impronta del futuro.

La emancipación del cuerpo danzante como expansión designa un lugar en donde la teoría de la danza confluye con el pensamiento decolonial. En su comentario sobre la obra *Nakuyej tok key* [Jugando con la cultura] del grupo Uppa, al que hicimos referencia anteriormente, Patricio Doyle explicaba la idea de cultura que subyacía a la obra. Para los bailarines del grupo "los antiguos eran muy conocedores de las voces del monte, de los bichos, de las plantas, del río, y entonces pudieron crear costumbres muy seguras y vivían muy tranquilos". Y de ahí se desprendía una definición de cultura muy simple: la cultura eran las costumbres que la gente creaba escuchando las voces que la rodean. Jugar con la cultura significaba jugar con esas costumbres creadas en comunión con el entorno animado. El cuerpo danzante emerge como la resultante de esa comunión, de esa sincronía espacial y afectiva.

En su libro *Futuro Ancestral*, Ailton Krenak propone una mirada crítica sobre la idea de un futuro prospectivo. Sostiene que termina afirmando una narrativa única cargada de ansiedad, furia y de una aceleración del tiempo.

Mirar siempre hacia el futuro, y no hacia lo que nos rodea, está directamente asociado con el sufrimiento mental que atormenta a tanta gente, incluso a los jóvenes. Es una experiencia que penetra por todos los poros y repercute en nuestro estado emocional. Y el vasto ecosistema del planeta Tierra también está sufriendo el estrés de esa aceleración. (Krenak, 2024, p. 32).

En lugar de mirar al futuro, propone observar lo que nos rodea. Krenak sostiene que el regalo que le dio poder vivir en la naturaleza durante su infancia es el de poder confundirse con la naturaleza en un sentido amplio y entender que él es extensión de todo, como un sujeto colectivo.

Se trata de sentir la vida en los otros seres, en un árbol, en una montaña, en un pez, en un pájaro, e involucrarse con eso. La presencia de los otros seres no sólo se suma al paisaje del lugar que habito, además modifica el mundo. (Krenak, 2024, p. 33).

En una danza decolonial, la preeminencia del tiempo deja su lugar a la expansión del cuerpo en el espacio. La capacidad de percibirse como un ser que pertenece a un todo y puede modificar el mundo desde esa pertenencia es una experiencia sensible que ha anidado históricamente en la práctica de la danza. De ahí su relación conflictiva y huidiza con el poder en Occidente. El cuerpo danzante es un cuerpo taimado que, sin embargo, no duda en "poner el corazón al ritmo de la tierra" (Krenak, 2024, p. 38).

## Referencias

- Achinte, A. (2009). Aristas indígenas y afrocolombianos: Entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencia. En Z. Palermo (Comp.), *Arte y estética en la encrucijada descolonial* (pp. 83–111). Del Signo.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Adriana Hidalgo.
- Brandstetter, G. (1998). Defigurative choreography: De Marcel Duchamp a William Forsythe. *The Drama Review*, 42(2), 37–55.
- Cadús, M. (2019). Narrativas dominantes y violencia epistémica en la historiografía de las danzas argentinas: Posibilidades de desobediencia. *Intersticios de la política y la cultura. Intervenciones Latinoamericanas*, 16, 143–166.
- Chakrabarty, D. (2008). *Al margen de Europa. Pensamiento poscolonial y diferencia histórica*. Tusquets.
- Cunningham, M. (1955). The impermanent art. *7 Arts*, 3, 69–77. <https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/the-impermanent-art/>
- Fanon, F. (1974). *Piel negra, máscaras blancas*. Schapire.
- Franko, M. (1993). *Dance as text: Ideologies of the baroque body*. Cambridge University Press.
- Franko, M. (2019). Dance and figurability. En *Choreographing discourses: A Mark Franko reader* (pp. 13–30). Routledge.
- Franko, M. (2020). *The fascist turn in the dance of Serge Lifar: Interwar French ballet and the German occupation*. Oxford University Press.
- Gómez, P. P. (2014). Introducción: Trayectorias de la opción estética decolonial. En P. P. Gómez (Ed.), *Arte y estética en la encrucijada descolonial II*. Del Signo.



- Gómez, P. P. (2015). *Estéticas fronterizas: Diferencia colonial y opción estética decolonial*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- González, I. (2023). En torno a los estudios culturales y a los estudios de danza en/desde América Latina. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 21, 607–635.
- Guarato, R. (2019). Del abandono como práctica historiográfica para una historiografía del abandono. *IDyM*, 1, 3–21.
- Isse Moyano, M. (2006). *La danza moderna argentina cuenta su historia: Historias de vida*. Artes del Sur.
- Krenak, A. (2024). *Futuro ancestral*. Taurus.
- Lepecki, A. (2009). *Agotar la danza: Performance y política del movimiento*. Centro Coreográfico Galego.
- Lifar, S. (1987). Prólogo. En C. Manso & M. Ruanova, *La verdad de la danza*. Tres Tiempos.
- Luciano de Samosata. (1583). *Les oeuvres de Lucian de Samosate*. A. L'Angelier.
- Martin, J. (1989 [1933]). *The modern dance*. Dance Horizons.
- Mignolo, W. (2010). Aisthesis decolonial. *Calle 14*, 4(4), 10–25.
- Mignolo, W., & Gómez, P. P. (2012). *Estéticas y opción decolonial*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Palermo, Z. (2014). Introducción: El arte latinoamericano en la encrucijada decolonial. En Z. Palermo (Ed.), *Arte y estética en la encrucijada decolonial* (pp. 5–20). Del Signo.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29), 11–20.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 777–832). CLACSO.
- Rea López, O. (2019). Réquiem para el folklore y técnica de la danza latinoamericana. *Congreso Latinoamericano de Folklore y Tango*, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, 7–11 de octubre de 2019. <https://fr.scribd.com/document/585638774/REA-LOPEZ-Oscar-Requiem-Para-El-Folklore>
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible*. Tinta Limón.
- Spångberg, M. (2017). Post-dance, an advocacy. En D. Andersson, M. Edvardsen & M. Spångberg (Eds.), *Post-dance* (pp. 349–391). MDT.
- Sztulwark, D. (2019). *La ofensiva sensible*. Caja Negra.
- Tambutti, S. (2007). Identidad cultural y danza en Argentina. *Concepto*, 2, 20–23.
- Tambutti, S. (2008). Itinerarios teóricos de la danza. *Aisthesis*, 43, 11–26.
- Tambutti, S., & Gigena, M. (2018). Memórias do presente, ficções do passado. En R. Guarato (Org.), *Historiografia da dança: teorias e métodos* (pp. 159–179). Annablume.
- Vallejos, J. (2020). Embarrar el canon: Por una coreopolítica de la abundancia. *Revista Arte da Cena*, 6(2), 7–37.
- Vallejos, J. (2021). Un relato sobre Descentradxs: Descentrar la investigación en danza. *Revista Loie*, 9. <https://loie.com.ar/loie-09/proyectos/un-relato-sobre-descentradxs-descentrar-la-investigacion-en-danza/>
- Vallejos, J. (2023). Coreografías de la identidad nacional en la obra *Adentro!* de Diana Szeinblum. *Investiga+*, 6(6), 35–50.
- Vujanovic, A. (2013). Notes on the politicality of contemporary dance. En G. Siegmund & S. Hölscher (Eds.), *Dance, politics & co-immunity* (pp. 181–191). Diaphanes.
- Wigman, M. (2002). *El lenguaje de la danza*. Aguazul.