

# DESOBEDIENCIAS POÉTICAS AL BAILE

Venus Guerezta | Belén Welpmann



COLECCIÓN IUPA INVESTIGA

# DESOBEDIENCIAS POÉTICAS AL BAILE

---

Venus Guerezta | Belén Welpmann



Desobediencias poéticas al baile / Venus Guerezta. Belén Welpmann. - 1a ed. General Roca. Yzur, 2025.  
74 p. ; 21 x 15 cm. - (IUPA Investiga / 2)

ISBN 978-987-8274-46-1

1. Investigación. I. Título.  
CDD 306

---

© Venus Guerezta, 2025.  
© Belén Welpmann, 2025.

Corrección a cargo de las autoras y la editora

Colección IUPA INVESTIGA | #2  
Dra. María Inés Arrizabalaga | Editora

Diseño de Tapa: Lic. Florencia Di Toto

Intérpretes/modelos en Fotografías:  
Delfina Pérez - Romina Salazar

© Fotografía:  
Lautaro García Lupi | Federico Romero Abba | Josefina Foseca Vallone

Edición General y Diagramación:  
José Humberto Alvarez | yzurlibros@gmail.com

© Yzur - Primera Edición: Enero de 2025  
General Roca / Río Negro - ARGENTINA  
yzurlibros@gmail.com | www.yzurlibros.com

ISBN 978-987-8274-46-1

© TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra en ninguna forma ni por ningún medio o procedimiento sin el permiso previo, y por escrito, del editor.  
Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

Enero de 2025  
LA IMPRENTA YA S.R.L. | Estados Unidos 1061 - Florida (1602) - Bs.As.



© MATERIAL DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA  
PROHIBIDA SU VENTA

## **Autoridades del Instituto Universitario Patagónico de las Artes**

### **Rector Normalizador**

Abg. Felix San Martín

### **Vicerrector**

Abg. Pablo Ais

### **Secretaria General**

Lic. María Paz Malaccorto

### **Secretaria Académica**

Abg. María Marta Peralta

### **Secretaria de Investigación y Posgrado**

Dra. María Inés Arrizabalaga

### **Asistentes de la Secretaria de Investigación y Posgrado**

Mgr. María Celeste Belenger

Prof. Melisa Rizzo Salierno

### **Prosecretario de Centro de Producción, Formación y Desarrollo**

Lic. Nicolás Martínez

### **Coordinadora de Diseño y Comunicación Visual**

Lic. Florencia Di Toto

### **Directora del Proyecto de Investigación**

Lic. Mariana Zabaleta

### **Integrantes del Proyecto de Investigación**

Lic. Facundo Tresols

Fernando Zuber

Venus Perata Guerezta

Belén Welpmann

## **COLECCIÓN IUPA INVESTIGA**



INSTITUTO  
UNIVERSITARIO  
PATAGÓNICO  
DE LAS ARTES  
RIO NEGRO



IUPA SEC DE  
INVESTIGACIÓN  
Y POSGRADO



Río  
Negro



## ÍNDICE

Sobre la Colección  
IUPA INVESTIGA, palabras de la editora | 7

REFLEXIONES POÉTICAS  
SOBRE EL HECHO DE BAILAR  
El misterio y el accidente | 9

DESOBEDIENCIA  
AESTÉSICO-POLÍTICA A LA HETERNORMA | 59



## **Sobre la Colección IUPA INVESTIGA, palabras de la editora**

*Por María Inés Arrizabalaga*

La Colección IUPA INVESTIGA nace con la finalización de la primera convocatoria trianual de Proyectos de Investigación, y reúne la producción de docentes-investigadores de la Universidad Pública de Artes de Río Negro (IUPA) entre los años 2022 y 2024. Al cabo de estos tres años, los equipos de trabajo han contado con la legitimación que otorga el seguimiento de una Comisión Evaluadora Multirregiones y el financiamiento que brinda esta Casa a tareas de divulgación en eventos de especialidad y publicaciones. Los docentes-investigadores han podido sistematizar conocimientos en torno a sus inquietudes académicas, y los han volcado en los volúmenes con que se inicia esta colección editorial, por el momento dependiente de la Secretaría de Investigación y Posgrado y el Centro de Producción de la Universidad.

Entre los objetivos de estos volúmenes se cuentan:

- Poner en valor la producción artística y la reflexión teórica de maestros y formadores de artistas del IUPA;
- Cimentar una masa crítica incipiente, que progresivamente se afianza en el acceso a prácticas de la vida académica;
- Fomentar la interacción de docentes del IUPA con realidades interdepartamentales diversas, hacia el interior de la Casa;
- Nutrir las capacidades propias a través de conexiones con escenas artísticas e intelectuales del país y la región;
- Generar productos situados y diferenciales, en los que se combinen el carácter universal y factores territoriales de la expresión artística;
- Abrir horizontes a esta Universidad y su comunidad, para que se facilite su reciente ingreso al sistema universitario.

La Colección IUPA INVESTIGA tiene como propósito de máxima seguir agregando volúmenes a medida que las convocatorias a Proyectos de Investigación fluyan y los docentes-investigadores transiten sus procesos de formación. Su fin último es exhibir



una colección histórica que refleje el crecimiento de la Casa y sus formadores, quienes como protagonistas y testigos de la normalización del IUPA además fortalezcan su vivencia de una ciudadanía universitaria plena con la promoción del conocimiento (auto)generado. Parte de la soberanía que estos fenómenos implican para la Universidad en particular, y los circuitos universitarios en general, se materializa en las páginas que siguen en los tres primeros títulos de la Colección: *Desobediencias poéticas al baile*, de Venus Guerezta y Belén Welpmann, dirigidas por la Lic. Mariana Zabaleta; *Plenitud de la escultura monumental en los espacios públicos*, una compilación de Álvaro Coria Núñez; y *Los personajes femeninos en las obras de Luisa Calcumil*, por un colectivo de artistas docentes-investigadores, ellas y él dirigidos por la Lic. Ivana Véscovi.

Es asimismo una aspiración de los responsables de esta colección, en figuras de la Secretaría de Investigación y Posgrado y el Centro de Producción de la Universidad, que IUPA INVESTIGA se bifurque en caminos abiertos por la multimodalidad y la multimedialidad, y que el contenido de estos tomos se comente en canales de difusión masiva, que excedan el libro como contenedor único. A partir de los títulos antes mencionados, y de los que vendrán, nuevos relatos serán posibles, también nuevos contra relatos bajo la forma de opiniones y recreaciones de experiencias de investigación y escritura; todas ellas, vivificaciones oportunas de autores, mentores y gestores de esta colección editorial.

General Roca, diciembre de 2024.

# REFLEXIONES POÉTICAS SOBRE EL HECHO DE BAILAR

*El misterio y el accidente*

---

Venus Guerezta <sup>(1)</sup>

---

<sup>(1)</sup> Licenciada en Arte Dramático y Profesora Universitaria de Danza Contemporánea por el Instituto Universitario Patagónico de Artes (IUPA). Actriz, bailarina, investigadora, realizadora experimental, modelo y performer. Integrante del Proyecto de Investigación 2022-2024 “Carácter enigmático del objeto artístico: capas semiológicas y metafísica del signo estético” (IUPA), dirigido por la Lic. Mariana Zabaleta.



## INTRODUCCIÓN

En el arrojio por interpretar con palabras, los conocimientos y las incertidumbres que aloja mi cuerpo en estado de danza y por dar cuenta de la experiencia de “bailar danza” y de “escribir danza” (Nancy, 2003), se conforma el siguiente registro poético; fruto del proyecto de investigación exploratorio, dentro del campo de la danza contemporánea, titulado: “*Danza, entrenamiento y escritura. Una aproximación contemporánea y local a prácticas del movimiento en IUPA*”, enmarcado en el programa del Consejo Interuniversitario Nacional “Estímulo a las Vocaciones Científicas”, en su convocatoria 2022. Dicha beca fue dirigida por la Dra. María Inés Arrizabalaga y codirigida por la Lic. Mariana Zabaleta.

La prueba por capturar los saberes que crea, piensa y siente un cuerpo que baila, desde el despliegue de sus singularidades en potencia, es decir desde las fuerzas, la carne y el imaginario particular que lo compone, es lo que se toma como insumo de creación para elaborar una escritura tendiente al conocimiento y a el autoconocimiento.

Para ello, se utilizó la danza contemporánea como dispositivo, la materialidad del cuerpo como campo de exploración y la escritura como la operación de traducción entre lo moviente y la razón.

En este sentido, me propongo imaginar los posibles dispositivos de escritura, pensamiento y conocimiento que la danza ofrece. ¿Cómo se escribe danza?, ¿cómo se piensa danza?, ¿qué sabe la danza? Mi obsesión por las palabras signa mi danza. ¿Cuáles son las palabras que recoge este cuerpo bailando en la periferia del Sur Global?, ¿qué palabras oculta (mi) danza?, ¿qué escrituras son posibles?

La escritura fue la práctica con la cual traducir los saberes alojados en el cuerpo. Escribir se convirtió en un acto inventivo para hacer aparecer algún “conocimiento”, el instrumento de acercamiento con el que arriesgué conocer lo que sucede cuando un cuerpo (el mío) baila.

Para enmarcar las vías de acceso a los saberes de la carne diseñé, a partir de lo recogido durante mis experiencias de aprendizaje dentro y fuera del IUPA, tres dispositivos de movimiento: *dispositivo placer*, *dispositivo fiesta* y *dispositivo reposo*, partiendo de técnicas y no técnicas en danza, con los cuales exploré distintos estados físicos y coreográficos.

La investigación exploratoria se sitúa en prácticas particulares e individuales como también, desde las prácticas colectivas,

en clases tomadas a lo largo de cinco años en el IUPA y en espacios independientes y periféricos en los que pulula la danza contemporánea de la Patagonia del Sur Global.

Los escritos reunidos revelan el intento por hablar con el cuerpo, por traducir sus estados de danza, por descubrir su singularidad, recoger los conocimientos de la carne, las fuerzas y las materialidades visibles e invisibles que componen el cuerpo que danza.

*Venus Guerezta*

*A quienes escuchan con el cuerpo entero  
y se dejan atravesar, sobre todo, atravesar.*



La escritura y armado de este cuaderno traza líneas curvas, rectas y laberíntica mente infinitas como el tiempo. Iniciadas en el misterio que concibe la experiencia de bailar, y el deseo por conservar el accidente de escribir danza.





*“¿Cómo hacer para escribir si no es sobre lo que no se sabe,  
o lo que se sabe mal?”*  
Guilles Deleuze

*“La vida es un consumirse en preguntas”*  
Antonin Artaud

*“Escribo para hacer durar el instante”*  
Clarice Lispector

Mi danza es siempre una interrupción de lo visible.

Escribir después de bailar,  
Escribir en catarata de palabras  
Escribir en códigos binarios  
Escribir llevándose puesta la escritura  
Escribir arrebatada  
agitada y chorreando sudor  
Escribir después antes y durante el baile  
escribir con dedos duros y veloces enroscados en una  
[birome  
símbolos latinos en tinta azul  
que despuntan palabras condensadas  
de significados y significantes que mi cuerpo  
excitado por el agite de sus líquidos,  
hace brotar,  
desde la conexión eléctrica entre el cerebro y el resto de  
[la carne se crea este dibujo.  
Este es mi intento por contener un momento de danza.

nombrar es distanciar  
distanciar es abertura  
abertura es profundidad  
profundidad es información  
información es traducción  
traducción es mentira  
mentira es conocimiento  
conocimiento es infinito  
infinito es instantes  
instantes es incapturable  
incapturable es movimiento  
movimiento es danza  
danza es caída.

El cuerpo es droga y la danza (el arte) su dealer.

Me muevo y escribo.

Me muevo y creo que esos movimientos son danza.

esC R iiiibo m ee eE muuu Uue eVo eScRrrRiboO

memmue vvVVvVo eeeeeeeessssScribo

m e mue v O essssssScccccribo me mue

¿Escribir esto es un tiempo aparte a mi danza?

¿o es parte de mi danza?

¿Estoy bailando todavía? ¿Alguien podría decirme  
cuándo dejé de bailar?

¿Alguien podría leer esto y pensar que esta estructura  
de palabras y espacios son una danza que sucede entre  
la tinta y el papel? Y que sigue sucediendo en los micro-  
movimientos de tus ojos al seguir las letras. Y que sigue  
sucediendo en tus manos al pasar las páginas. Y que  
sigue sucediendo en tu cuerpo si es que estas palabras  
despiertan algún movimiento en vos.

Que estas palabras arrojadas al azar  
contengan en alguna parte  
entre los espacios y los cruces  
un instante de danza.



Estas palabras azarosas sobre mi danza  
son cápsulas de instantaneidad.

Las palabras de la danza aparecen en un continuum  
sin fin durante mis prácticas.  
Me muestran las infinitas posibilidades de nombrar  
me  
De nombrar lo que hago cuando bailo o cuando siento  
que bailo, que es muy distinto.  
Para trazar un posible camino hacia la escritura de (mi)  
danza  
tendría que primero:  
volcar todas las palabras, hasta vaciarme, hasta agotar  
mi imaginario, hasta agotar mi diccionario, agotar mis  
fantasías, agotar mis saberes y no saberes  
Y prestarme al devenir de palabras desconocidas,  
de palabras imposibles.  
De las palabras que esconde el cuerpo cuando baila.

La danza que sucedió  
le rinde cuentas a este instante de escritura.  
Esto es un conjuro de mis bailes.  
escribo apresurada porque se me escapa  
el tiempo de las letras es veloz.  
El procedimiento de traducción es vertiginoso  
es mentiroso  
estoy mintiendo todo el tiempo  
lo que digo no es en realidad lo que sucede  
lo que nombro es un abismo  
y salto  
al vacío  
en plena búsqueda de dar con la palabra que nombra lo  
[invisible  
en caída libre  
lo que busco es siempre lo que se escapa  
lo que se mueve  
lo incapturable.  
¿La danza es incapturable?  
¿Cómo la capturo?  
acá la dejo, acá la plasmo  
acá está lo que recién moví.  
¿La ves?

Bailar es un acto de resistencia a las estructuras  
capitalistas de la mente.

Bailar es la resistencia del cuerpo.

La mente tendría que venir después que el cuerpo.  
La mente tendría que llegar tarde, demorarse.  
La mente tendría que dejar al cuerpo  
La mente tendría que estar en movimiento con  
La mente tendría que verdaderamente acoplarse al  
cuerpo

¿Cómo es el cuerpo de la mente? ¿qué espacio ocupa?  
¿Cómo es pensar con el cuerpo? ¿en qué lugar de la  
carne se alojan las ideas?

¿Cómo es que la mente y el cuerpo vayan a la vez?  
Real  
Sin teorías, sin autores  
Mente y cuerpo bailando a la vez.  
Mente y cuerpo fundidas en un baile etéreo,  
En una conversación simétrica.  
¿Es posible?

La danza no necesita palabras, yo las necesito para  
[hacer mi danza.  
Una danza ñoña y de palabrerío, como yo. Una danza  
[dura y pura.  
Una danza que no escapa de sí misma.  
Una danza que choca para entrar, una danza que no  
[cabe,  
O una danza que le caben todas  
las preguntas.  
¿Qué es lo que hace que bailar tenga palabras?  
¿La palabra del que me está viendo?  
¿Las palabras que arman las consignas de movimiento?  
¿La palabra que contiene mi cuerpo?  
¿La palabra que elijo para nombrar lo que hago cuando  
bailo?  
Quizás son todas esas palabras juntas, en una oración  
entera, o un párrafo, o un poema de danza, o una  
enciclopedia de danza, o las coordenadas de una  
deepweb.  
O una estrofa escrita con la lista de todas las palabras  
que aparecen cuando bailas. O el dibujo del recorrido  
espacial de los cuerpos en una clase de danza.  
O quizás las palabras de la danza viven en el mismo  
tiempo efímero en el que sucede el movimiento.  
Y por eso nacen al mismo tiempo en que mueren.  
Y por eso no se terminan de corresponder.  
Y por eso escribir danza es un intento infinito  
Es un intento imposible.

En lo imposible radican todos los planos de la existencia.

Escribir danza es un imposible componible.  
En lo imposible radican todos los planos de la  
existencia.  
Todos los composables modos de existir



Trato de captar ambiciosa lo invisible de lo visible.  
Lo que solo existe en el plano de lo sensorial. Lo que  
[escapa de la lengua.  
Encaprichada en componer imposibles.  
Encapsulada en escribir palabras imposibles.  
Palabras del cuerpo.

Lo oculto en la carne, mantiene encendido el cuerpo

En lo imposible radican todos los planos de la existencia  
todos los por venires  
todas las formas de la interioridad  
y de la exterioridad  
es decir, todos los tiempos  
y todos los espacios.  
La categoría de cuerpo humano  
selecciona  
recorta  
elige  
un solo plano  
este.  
Y de este lado solo vemos una cosa.  
Entonces, bailar para entrar en otro plano, bailar para  
estar en el otro lado, bailar para encarnar los imposibles  
modos de existir en este posible.

Todo lo que se cree hoy está asentado en lo anterior. En lo que le sucedió para que esa creación se componga, exista; se construya materialmente en un tiempo y en un espacio determinado.

Lo que pensás que recién pensaste ya lo pensaste hace mucho, lo venías pensando, se formaba ese pensamiento como un entramado de capas de pieles compuesta por experiencias conscientes e inconscientes signadas en tu cuerpo/mente/kinesfera.

La creación es semejante a los elementos que la componen. No se puede crear con nada. Se necesita materia. Y si una de las materias de creación en la danza es el cuerpo. Y si pensamos el cuerpo cómo un entramado de historias, afectos e informaciones ancestrales. Es decir, un inicio, es decir un principio, es decir un posible comienzo, es decir una materialidad, es decir elemento para crear una creación. En el caso en que concordemos con lo anterior, podemos decir que lo nuevo, lo que acontece en el presente, en el instante mismo de la creación actual/virtual es una composición de restos de lo anterior; de lo que pasó, de un principio, de una concatenación de tiempos y pensamientos e imágenes que conforman de manera visible e invisible modos de estar en el mundo y asimilarlo y crear algo con eso.

Entonces, la creación nunca es nueva, siempre está sucediendo, desde el origen hasta ahora.

Lo actual es producto de un tiempo virtual.

Lo nuevo es en todo caso, información transmutada.

Es otra posible composición de lo que ya existe.

Déjame moverme a través de la escucha sutil  
para que aparezca mi memoria ancestral.  
Devenir memoria ancestral.

¿El sentido necesita algo más que la existencia?

Las palabras del cuerpo son lo indecible, son la ficción.  
No las debeves. Sabelas.  
Sabe las palabras de tu cuerpo y baila con ellas.

Cuerpo apoyado en sí mismo, cuerpo apoyado  
en su existencia in finita.



Para escribir danza necesito:  
Escribir sobre la luna  
naciendo de nubes de Zeus.  
Y de los pájaros negros de pico amarillo  
Y del cuerpo resistiendo y cediendo  
ante la fuerza de gravedad.  
Y del empuje  
Y de las plantas de los pies  
Y de los espacios entre vos y yo  
Y del viaje de las fuerzas  
Y de los encuentros.  
Y de los deseos  
Y de lo que no se cumple  
Y de los imposibles compositibles de la paja mental.  
Y de lo que oculto  
Y lo que ofrezco  
Y del fuego  
Y de lo que emerge de la materia  
Y de lo que es gozar  
Y de lo invisible,  
del airecito que nos pasa por al lado  
y nos enciende.  
Para hablar de danza necesito hablar de afectos.

esa es la historia de la danza  
la historia de un cuerpo  
que goza bailar.

Respirar es la primera y última relación con el afuera.

Buscar palabras  
buscas sonidos  
saltar al vacío  
para acercarme cada vez más  
a lo que se aleja.  
para acercarme cada vez más  
al hecho de bailar.  
Para engarzar el cuerpo material e inmaterial  
en un dibujo, en una acción, en un trazo, en un baile  
que se ofrece, que se entrega.  
Que me toma cada vez más.

¿Cuándo es danza? ¿Qué es lo que se corre para que la danza aparezca? ¿Que la determina/la decodifica?

Hipótesis 1: Cuando interviene la ficción. Bailar es una actividad surrealista, en lo estricto de la palabra; se superpone a la realidad. O por lo menos, a un parámetro de realidad cotidiana.

Hipótesis 2: Lo que hace a la danza es el estado de danza. Los umbrales que atraviesa el cuerpo para entrar en ese estado físico y desplegarlo en un espacio y un tiempo determinado.

Hipótesis 3: El límite entre realizar un ejercicio físico y bailar está marcado por el estado poético y surrealista que atraviesa al cuerpo.

Hipótesis 4: Cuando sucede en el acto de mostrar algo, de ofrecer una cosa a un otr@.

Hipótesis 5: Cuando sentís que estás bailando y lo gozas.

Hipótesis 6: no sé, tú dime...

A veces cuando estoy harta  
a veces cuando estoy harta de vivir me digo  
deja que pase lo que tenga que pasar,  
que se mueva como se quiera mover,  
sin imágenes, sin metas, sin puntos de partida ni de  
llegada,  
sin nombre,  
sin conocimientos.  
Lo que está en el instante del movimiento.  
El instante que dura lo que dura  
ni más ni menos.  
Ese instante se cristaliza en todos los instantes  
y me doy cuenta que estoy bailando  
claro  
por eso percibo los instantes  
¿cómo si no?  
no creo que exista otra forma de percibir los instantes  
que no sea bailando.  
por eso hago estas cosas que hago  
por ejemplo:  
zarandear la columna vertebral  
lado a lado  
sentir los apoyos  
mover los globos oculares  
cráneo pelvis  
seis apoyos  
invierto  
empujo el piso  
y demases cosas que hacemos.

Así pasamos las horas del día  
pensando en esas acciones,  
haciéndolas.  
Es nuestro trabajo.  
Para, con esas cosas,  
hacer una obra.  
Te invito a que vengas a verme  
hacer lo que hago,  
y que te lleves algo.  
mi trabajo es que te lleves algo,  
lo que sea.  
No te quiero estafar  
¡Quiero darlo todo!  
Claro,  
si yo hago eso,  
lo doy todo.  
es mi trabajo  
empujar el piso  
ser vista.  
Vení mirame  
¿sino para qué hago lo que hago?  
¡para percibir los instantes!  
También, porque me divierte.  
Quiero que me veas,  
y decirte algo  
eso que solo te puedo decir cuando bailo.

Escribir danza es una contracción.  
Escribir danza es una paradoja  
Escribir danza es una inhalación  
Escribir danza es una ridiculez  
Escribir danza es una simulación  
Escribir danza es una actuación  
Escribir danza es un intento imposible  
Escribir danza es imposible  
Escribir danza es leer una abstracción  
Escribir danza es un catalizador de movimiento  
Escribir danza es impostergable  
Escribir danza es siempre tiempo pasado.  
Escribir danza es enseñar danza  
Escribir danza es insoportable  
Escribir danza es descubrir partes de la danza  
Escribir danza es inagotable.  
Escribir danza es escribir tiempo  
Escribir danza es contener instaneidad.  
Escribir danza es un fracaso de la palabra.



Trato de escribir sobre danza

No me sale.

¿Qué tiene la danza que es tan difícil de nombrar?

¿O qué de la danza quiero nombrar?

Quiero nombrar lo innombrable. El cuerpo, la palabra imposible. El acto, lo efímero que desaparece en el futuro, tal vez si lo nombro permanece. Cuando algo es nombrado, existe. Pero lo innombrable, también existe, existe en la sombra de la lengua de la palabra inexistente, existe en los márgenes, en la oscuridad. Mi danza existe ¿Cómo la nombro?, ¿puedo hacer algo innombrable?, ¿puedo hacer algo inexistente?, ¿o porque mi danza existe es que puede ser nombrada? Qué limitado pensar que porque yo nombro algo existe, que porque yo no veo algo no existe.

El horror sigue existiendo y a veces es innombrable e invisible.

La belleza y lo sublime también existen en la oscuridad.

El cuerpo como soporte de la palabra e imágenes, es una evocación.

Yo evoco lo que quisiera que puedas ver a través de mi soporte de texto (mi cuerpo). “*El cuerpo como campo de reverberaciones de las percepciones íntimas y subjetivas de la configuración, contextualización y enunciación de la palabra imposible*” (Borges de Barros, 2011).

En lo imposible radical la disputa, es algo que simplemente tiene múltiples modos de existir —el cuerpo— y choca; son los puntos de inflexión en el mundo de las cosas, en el mundo de la lógica, de las palabras y el discurso.

La palabra = código

El cuerpo = materia de afección

Lo que el cuerpo hace con la palabra,

lo que la palabra hace (en) el cuerpo.

Lo que trato de descifrar acá en estas líneas, creo, es posible que sea algo parecido a la idea de que... los procesos del cuerpo en acción, no son meramente signos y estructuras simbólicas calcadas al servicio de un razonamiento lógico, por ende, es difícil decodificar cuales son esos signos o estructuras gráficas que le podrían servir al cuerpo —*la palabra imposible*— para expresarse en un lenguaje lógico, en la posibilidad de que exista ese lenguaje lógico para el cuerpo en movimiento radica este fracaso de la escritura.

¿Cómo defendemos nuestra danza? ¿Cómo la comunicamos? ¿Cómo la contamos?

Tomamos robadas las palabras, significados y símbolos del mundo actual para hablar de lo que sucede cuando bailamos, hacemos los intentos necesarios hasta encontrar o inventar nuestro lenguaje... No queremos ser encriptadas, no queremos ser solo para entendidas.

Entonces, que todas se pongan a bailar y se detengan a escuchar el viaje de las fuerzas, se apoyen en sus apoyos, se dejen conmover por el caer de una hoja desprendiéndose del tallo, sacudan sacadamente la

cabeza, persigan el recorrido de la respiración, relajen la mandíbula, reboten el culo a ritmo del bajo, dejen a la gravedad hacer su trabajo sobre la carne, gocen su existencia... tal vez así podemos construir las palabras que perdimos, las del cuerpo vivo.

Cuerpo: materia de afectación.

Espacio: forma de la exterioridad - las formas que toma mi cuerpo en el espacio, formas espontáneas de ser.

Tiempo: forma de la interioridad - afectación de sí misma - bailar.

Danza: campo de reverberaciones.

Palabra: código de afectación - cristizador de instantes

Conocimiento: en potencia, velado, aún por descubrir.

Incertidumbre: fuerza de la búsqueda.

*Mover el cuerpo es lo más sagrado que hay*

mover el cuerpo,

conectado a

enlazado con

las conexiones eléctricas y nerviosas

que sulfuran químicos para formular pensamientos,

sensaciones en imágenes o palabras

¿cómo pensás?

¿cómo pensás las sensaciones de las conexiones

electromagnéticas que suceden en el interior de tus

huesos, en el entramado de las capas de las carnes, en

la consistencia de tus líquidos viajando por todas las

partes a la vez, en el continuum de instantes en que

formulas un pensamiento/imagen/palabra?

*mover el cuerpo es lo más sagrado que hay.*

posando lo inmaterial en él,

posando el pensamiento en el movimiento de la materia.

un instante de unísono con la mente (inmaterial) y

la carne/huesos/partículas de vaya a saber una qué

(material).

*mover el cuerpo es lo más sagrado que hay.*

El camino de la danza en el siglo 21.

Me desplazo. Ocupo un espacio. Y un tiempo. Y si pienso en eso, es porque estoy bailando. La danza me hace pensar en cosas que no llegaría a pensar si no danzara. La danza es un modo de pensar la vida. De pensar al cuerpo y la forma. Una forma divertida de habitar el mundo, pensando en cosas que a nadie le importa, bailando piezas que nadie inventó, conmoviéndome por el volar de las palomas, sacudiendo los órganos y siguiendo el recorrido de mi respiración a través de la sangre.

El camino de la danza en el siglo 21 es aprender a aprender a moverme y entre eso bailar mi danza y entre eso robarle la danza a mi amiga y entre eso (re) conocer mis potencias singulares y entro eso sacudir la cabeza y entre eso enamorarme de un árbol que me deja ver el viento. Y entre eso vibrar desde los huesos. Y entre eso saberme viva. Y entre eso no odiar tanto (al mundo).

Y entre eso la danza

como una resistencia contra la fuerza de gravedad del capital.

Primitiva  
el arrojo por signar tus huellas  
en movimientos precoces y arrebatados  
que dejan una mancha en el concreto  
es la acción primitiva de la Historia.  
El deseo por dejar tu tiempo plasmado en un espacio,  
de contar tu historia  
para comprender  
una cosa, un algo  
un origen  
es el rito inicial.

Moveirse y escribir es el comienzo de la Historia.

*siempre tenemos problemas para nombrar lo que hacemos, lo que somos. Siempre se fugó la palabra, siempre se quedó atrapada en la lengua, siempre se corrió la marca que nos enmarca, siempre se rebuscó el concepto, siempre buscamos escribirnos, siempre nuestro estado es crisis, siempre inventamos modos de hacer y los canonizamos y los rompimos y volvemos a armar formas nuevas y las rompemos, y volvemos a buscar encontrar el nombre que define, y nos desencontramos, y nos peleamos con la idea, y la desarmamos y nos vamos al cuerpo puro y no lo encontramos, porque nada es puro y nos inventamos hipótesis y teorías que apañen el misterio de las potencias del cuerpo. Y perseguimos las sombras que dejan los destellos de la época y rebatimos las palabras del instante continuo. Y movemos el culo en el deambular errabundo sobre la línea espiralada e infinita del tiempo, y tomamos el cuerpo, tomamos la mente, tomamos las ideas, tomamos danza y las hacemos carne, las hacemos textos, contextos, espacios, tiempos, categorías, miradas, obras, afecciones, materia. y continuamos, arrojadas, devorando el cuerpo. rastreando las ideas. cazando las palabras. hallando los conceptos que nos nombran, por un rato, porque el movimiento se desvirtúa y continúa hacia el movimiento que continúa hacia el movimiento que continúa hacia el movimiento que continúa hacia.*



---

## FUENTES DE REFERENCIA

Agamben, G. (2014). *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bardet, M. (2012). *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía.* Buenos Aires: Cactus.

Borges de Barrios, A. (2011). *Dramaturgia corporal. Acercamiento y distanciamiento hacia la acción y la escenificación corporal.* Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Cano, V. (2018). *Nadie vive sin un mundo.* Buenos Aires: Madreselva.

Capriotti, F. (2023). *Danza y peligro.* s / r

Condró L. & P. Messiez (2016). *Asymmetrical motion.* s / r: Con Tinta Me Tienes.

Cunningham, M. & J. Lesschaeve (2009). *El bailarín y la danza.* Barcelona: Global Rhythm.

Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición.* Buenos Aires: Amorrortu.

(2008). *Kant y el tiempo.* Buenos Aires: Cactus.

Deleuze, G. & F. Guattari (1980). *Capitalismo y esquizofrenia.* París: Planeta.

- De Naveran, I. & M. Germain (2010). *Hacer historia*. Madrid: Consorci Mercat De Les Flors.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- Gadamer, H. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- Galand, R. (2017). *Naturaleza de la fuerza en el cuerpo y la danza: una investigación sobre los principios del cuerpo y el movimiento*. México: Fondo Metropolitano para las Ciencias y las Artes.
- Guattari, F. (1973). “Para acabar con la masacre del cuerpo”, en *Recherches* n° 12.
- Han, B. (2009). *El aroma del tiempo*. Barcelona: Herder.
- Isse Moyano, M. (2010). *La danza contemporánea argentina cuenta su historia*. Buenos Aires: Editorial IUNA.
- Lepecki, A., & Mayer, T. (2012). “9 variaciones sobre cosas y performance”, en *Urdimento*, Revista de Estudios em Artes Cênicas, 2(19), 093-099.
- Muñoz, A. (2004). “Cuerpos amaestrados vs cuerpos inteligentes”, en *Balletin Dance*, vol. 6.
- Nancy, J. (2000). *Corpus*. Madrid: Arena.
- Pavón, C. (2022). *Ritual de amor*. Madrid: Alfaguara.
- Pérez Natalia (2000). *Apuntes de clases*. Rosario: Río Belbo.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rubin, M. (2015). “Entrenamiento y filosofía: la Técnica Release en Buenos Aires”, en *REVOL*, disponible en: <https://revistarevol.com/actualidad/entrenamiento-y-filosofia-la-tecnica-release-en-buenos-aires>
- Rosales, E. (2015). *Días de danza (antropología del cuerpo en estado de danza)*. Buenos Aires: Influr.
- Tambutti Gigena, M. (2018). “Memórias do presente, ficções do pasado”, en *Historiografia da dança: teorias e métodos*. San Pablo: Annablume.
- Tavares, G. (2017). *Libro de la danza*. Buenos Aires: Zindo y Gafuri.
- Vallejos, J. (2014). “Los debates de la historia de la danza ¿Un diálogo posible?”, en *Telón de fondo* n° 9, 155-173.
- Zuain, J. & Eiff, B. (2023). *Archivar Danza(s), Archivar cuerpo(s)*. Buenos Aires: 2(da) EN PAPEL.



# DESOBEDIENCIA AESTÉSICO-POLÍTICA A LA HETERNORMA

Belén Welpmann<sup>(2)</sup>

## **Resumen**<sup>(3)</sup>

El propósito de este relato de experiencia es abordar, desde una mirada crítica decolonial, la danza clásica; entendiéndola como una disciplina moderno-colonial, racista, clasista y alocisheteronormativa. Luego de una breve inspección analítica de los términos empleados para adjetivarla, en la que recorro diversos aportes del Proyecto Modernidad-Colonialidad, incursión en la propuesta de la “aestesis decolonial” como invitación a la desobediencia del canon “artístico” y “estético”. Por último, inscribo una obra de mi autoría, *Nijinska*, como un ejercicio de despendimiento decolonial, dando cuenta de algunas decisiones tomadas durante el proceso de investigación-creación cuyo eje fue poner en jaque la danza clásica, trastocando sus qué, sus quiénes, sus cómo y sus dónde.

---

<sup>(2)</sup> Profesora Universitaria de Danza Clásica por el Instituto Universitario Patagónico de las Artes (IUPA) y estudiante avanzada de la Licenciatura en Filosofía de la Universidad Nacional del Comahue (UNCo). Integrante del Proyecto de Investigación “*Expansión de itinerarios decoloniales: narrativas rivales de futuros posibles ante la devastación antropogénica*” (Facultad de Humanidades, UNCo) y del Proyecto de Investigación “*Carácter enigmático del objeto artístico: capas semiológicas y metafísica del signo estético*” (IUPA), dirigido por la Lic. Mariana Zabaleta.

<sup>(3)</sup> Parte de lo aquí escrito fue presentado como ponencia y publicado en actas en las VIII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires en marzo de 2024.

## **1. INTRODUCCIÓN**

Este escrito tiene como objetivo el abordaje filosófico de la praxis poética reciente de quien escribe, particularmente del proceso de investigación-creación que dio origen a *Nijinska*, una obra de mi autoría que utiliza y a la vez cuestiona el lenguaje de la danza clásica. Esta es interpretada por Romina Salazar y Delfina Pérez. Las tres somos Profesoras Universitarias de Danza Clásica por el Instituto Universitario Patagónico de las Artes (IUPA), ubicado en General Roca, Río Negro. La obra fue estrenada en febrero del año 2024 en el Teatro El Arrimadero, en Neuquén Capital, y al momento en que escribo estas líneas, cuenta con seis funciones realizadas en distintas locaciones del Alto Valle.

Por su parte, la obra nace de una profunda contradicción personal, al oscilar entre el disfrute del lenguaje de la danza clásica y la insatisfacción o incomodidad producto de no verme representada en ella. Frente a esta, se abren dos posibles caminos, radicalmente opuestos: abandonarla y permitir que continúe como un bastión cultural moderno-colonial, racista, clasista y alocisheteronormativo; u operar sobre, en y desde la propia disciplina para abrir intersticios que pongan en jaque la caracterización previa. Considero pertinente no dar por sentado semejante adjetivación, y avanzar entonces hacia una inspección de los términos empleados que nos introduzca en el marco de un ejercicio filosófico y estético a partir de aportes del quehacer decolonial. El objetivo es inscribir la danza clásica en una matriz más amplia, histórica y geopolíticamente localizada, para despegarla de su aura impoluto de apoliticidad y dar cuenta del sistema de creencias y valoraciones sobre el que se sostiene. Quienes fuimos educados en esta disciplina desde temprana edad no sólo hemos codificado nuestros cuerpos en base a un lenguaje de movimiento particular, sino que también hemos moldeado y encorsetado nuestro pensar, ser y sentir en base a sus narrativas, representaciones y normas.

## **2. APUNTES SOBRE RAZA, GÉNERO Y DECOLONIALIDAD**

El colectivo o Proyecto Modernidad-Colonialidad (PMC) propone como su premisa medular la tríada conceptual modernidad-colonialidad-decolonialidad, dando cuenta en su escritura sin espacios y con guiones de su imbricación o entretejimiento





inescindible (Borsani, 2021; Lugones, 2008). A diferencia de aquella concepción en la que fuimos escolarizados sobre la modernidad como proyecto emancipador, iluminador, civilizador, desarrollista y libertario, que inicia en Europa en el siglo XVIII y avanza hacia el resto del planeta propulsado por el avance ineludible de la razón humana; desde el PMC se ubica como momento inaugural de la modernidad capitalista a la mal llamada “conquista de América” del siglo XVI. La colonialidad es el reverso de la modernidad, es la lógica de minusvaloración, violencia y expoliación que continúa operando sobre los cuerpos y territorios colonizados aún después de la retirada de los colonos. Por su parte, la decolonialidad es un ejercicio crítico, un poner en tela de juicio el canon (sea el de la filosofía política o el del arte y la estética, en mi caso) para correrse indisciplinadamente de sus regulaciones y ortopedias (Borsani, 2021: p. 27).

Muy brevemente, voy a recorrer dos nociones fundamentales sobre las que se sostiene el éxito de la colonialidad en tanto huella o marca que sigue operando en nuestros territorios tras la supuesta finalización de la acción colonial. Estos son los conceptos de raza y género. El análisis de la idea de “raza” es introducido por Quijano, unos de los principales referentes del PMC. Quijano propone que las razas humanas no existen en tanto hecho concreto, sino que la “raza” es una invención conceptual occidental que categoriza jerárquicamente a la población mundial en aras de justificar el sojuzgamiento de los pueblos no europeos (2000). Lo que sí existe es el racismo y sus consecuencias directas, producto de este ordenamiento que pone a lo blanco europeo en el lugar de lo humano y a todo el resto, preferencialmente a lo negro y lo indígena, en el lugar de lo subhumano (Borsani, 2021: p. 40). La danza clásica es también profundamente racista, al menos en dos sentidos. Por un lado, funciona como la vara con la que se mide el nivel de profesionalidad y la calidad de otras danzas, ubicándose a sí misma en el eslabón más alto de la pirámide; y por el otro, excluye de su práctica a los cuerpos que no encajan con sus ideales hegemónicos y occidentales de belleza. Hay un canon corporal propio de la danza clásica: para bailarla hay que tener piel blanca, cabellos rubios y largos, ojos claros, una altura por encima del metro setenta y un cuerpo extremadamente delgado y definido.

Avancemos ahora sí hacia la segunda noción mencionada, el género. Lugones complejiza la teorización de Quijano sobre la colonialidad del poder y propone un entrelazamiento entre raza y género en lo que denomina el “sistema moderno-colonial de género” (2008: p.77).



En términos de Walsh, Lugones “utiliza, amplía y expande las lentes de Quijano [...] pero además muestra cómo estas lentes reflejan y refractan una prospectiva heteronormativa y androcéntrica que simplifica, biologiza y dimorfiza al género” (2018: p.27). Para realizar dicho propósito, la autora aúna al marco analítico de Quijano los trabajos de los feminismos de mujeres de color de Estados Unidos, los feminismos de mujeres del Tercer Mundo, y las versiones feministas de las escuelas de jurisprudencia Lat Crit y Critical Race Theory. Valiéndose principalmente de los aportes de Oyèrónké (1997) en su análisis de la sociedad Yoruba, propone que el género (y junto con este, la supuesta “naturaleza” biológica del sexo y de la heterosexualidad) también es una invención moderna, europea y capitalista (Lugones, 2008). Una herramienta más, realmente efectiva, de dominación colonial. La organización categorial del género sobre la que se sostiene el patriarcado no es universal y necesaria, es una posibilidad entre muchas más que se dio en un contexto geopolítico e histórico determinado y, colonización mediante, se estableció como la norma en el resto del planeta.

Sin embargo, considero pertinente aclarar que no todos los feminismos adhieren a la idea de que el patriarcado, en tanto sistema diferencial de género en el que los hombres poseen el poder y oprimen a las mujeres, inicia con la invasión colonial (Walsh, 2018: p. 31). En contraposición a esto, encontramos por ejemplo la teoría del entroque entre un “patriarcado originario ancestral” y el “patriarcado occidental” cuya penetración colonial encrudeció abismalmente la situación social, política y económica de las mujeres al interior de la comunidad maya-xinca de Abya Yala, de Cabnal (2018). Algo similar propone la pensadora feminista Rita Segato en su teoría sobre el “patriarcado de bajo impacto de la comunidad y el perverso patriarcado de la colonialidad/modernidad” (Segato en Walsh, 2018: p.33). A mi parecer, ambas corrientes son totalmente compatibles al interior del PMC si se acepta la invitación de dicho colectivo a no universalizar posturas que clausuren formas de pensar y ser otras. Lo que Oyèrónké propone a partir del análisis de su sociedad de origen no tiene porqué replicarse al interior de la comunidad xinca-maya, y viceversa, respecto a las teorizaciones de Cabnal. Lo importante a los fines de esta investigación es el punto en el que ambas filosofías feministas coinciden: indistintamente de a qué refería y cuál era la forma de nombrar en las sociedades precoloniales a quienes luego encajarían en los conceptos “mujer” y “hombre”, tras el colonialismo, estas categorías operarían como las únicas válidas. Además, este





sistema binario y su correspondiente heteronorma eurocentrada, cancelarían y perseguirían a todo un abanico de identidades sexo-genéricas que no se inscriben en su paradigma.

La danza clásica es otro de los dispositivos con los que se difunde y establece esta heteronorma, reforzando los roles estereotipados varón/mujer. En su praxis ideal, hombres y mujeres toman clases por separado, planificadas para el desarrollo de movimientos específicos según el género. El hombre gira, salta y levanta a la mujer en una demostración de fuerza y vigorosidad. La mujer, en cambio, flota etérea y liviana sobre las zapatillas de punta, gira de forma planeada y agraciada, se sostiene en equilibrios eternos y es levantada “pasivamente” por los aires. Incluso, la temática por excelencia del repertorio del ballet es el amor romántico heterosexual. La vida de la protagonista siempre gira en torno a lo mejor que le pudo pasar: una historia de amor imposible con el varón “ideal”. En reglas generales, ese amor la destruye o la salva, pero el resultado final es indistinto, lo fundamental es que en ambos casos, decide por ella su destino.

### **3. AESTESIS DECOLONIAL**

A los trabajos realizados por el PMC en torno a la epistemología, la economía política y la teoría política, se agrega en 2003 de la mano de Albán Achinte el campo de la “estética decolonial” (Mignolo y Vázquez, 2015). Al día de la fecha hablamos, a partir de Mignolo de una “aestesis decolonial” que señala que el proyecto moderno-colonial también controla nuestros sentidos, percepción y gusto mediante el arte y la estética (que es siempre moderna, posmoderna y altermoderna). Para desprendernos de los reglamentos y las regulaciones impuestas por el “arte” y la “estética”, invenciones ilustradas, fue necesario modificar también los términos con los que nos referimos a la multiplicidad de experiencias, sensaciones y expresiones creadoras en otras sociedades. Por ello “aestesis” y ya no “estética” o “arte”. A diferencia de lo artístico o lo estético, “... lo aestésico nos impregna, está en todo lo que hacemos. Liberar la aesthesis de la estética des-cubre la geopolítica del sentir, pensar, hacer, creer y la extrae también del imaginario abstracto del sujeto moderno” (Mignolo, 2019: p. 21).

Mignolo propone a la decolonialidad como una invitación a la desobediencia, a un “hacer” y un “pensar-haciendo” (2019: p.22). La decolonialidad no es un mero pensamiento o un conjunto de teorías,



es una tarea que implica un involucramiento corpo-vivencial que diluye la frontera entre el par binario teoría y práctica. Dicha invitación resuena en mí en el campo de la danza y la filosofía. “Nijinska”, junto con esta ponencia, son un primer desprendimiento de la modernidad-colonialidad, un desaprender todo lo tenido por “preferible”, “mejor” y “verdadero” (Mignolo y Vázquez, 2015: p.135).

Desde mis seis hasta mis veintidós años practiqué danza clásica de manera ininterrumpida, y no fue hasta mis dieciocho años que puse en cuestión lo que entendía como su incuestionable “superioridad estética” y su sitio inmutable en el trono como “la madre de todas las danzas” (siendo las frases entrecomilladas dichos populares que se repiten hasta el cansancio al interior de este campo). Si bien fue creada a mediados del siglo XVII en Francia, logró instaurarse en el imaginario global como “la” danza, desplazando a otras danzas espectaculares, sociales y folklóricas que fueron incluso previas a su invención. Su ingreso a la Argentina no ocurre hasta el año 1913, “de la mano de la clase alta y la intelectualidad porteña”, estructurándose “bajo una concepción elitista del arte” (Cadús, 2017: p.2). Dicha aparición fue asociada también al progreso y al desarrollo de nuestro país “tercermundista”. Así de efectiva es la retórica de la modernidad-colonialidad, que nos lleva a importar una danza francesa (junto con otras expresiones artísticas europeas) y ubicarla en el Teatro Colón (que según esta misma lógica es el más bello e imponente de nuestro país), en detrimento de las expresiones estéticas singulares de este territorio.

#### **4. ¿ES POSIBLE DESOBEDECER A LA DANZA CLÁSICA SIN SALIRSE DE ELLA?**

Mi primer acto creativo de desobediencia tuvo un objetivo muy claro: trastocar la colonialidad del género en la danza clásica. En la búsqueda de antecedentes de corrimientos de la heteronorma en dicho campo disciplinar, di con la obra *Les Biches* de Bronislava Nijinska, un ballet en un solo acto coreografiado para los Ballets Rusos, con música de Francis Poulenc, estrenado en el año 1924. La obra fue un desfile neoclásico de identidades que desafiaban los estándares y las normativas cis-heterosexuales, entre ellas, “las chicas de gris”: una danza de dos mujeres vestidas de gris, cuyas interacciones sugerían que eran pareja. Hace cien años Nijinska insinuó la existencia de lesbianas y bisexuales en este campo escénico y de allí en adelante,

no sucedió mucho más. Su influencia en el ballet y la danza moderna, y su propia figura, fueron invisibilizadas. Nuestra obra lleva como título su nombre en un acto de reivindicación y homenaje.

Reabrir el espacio virtual poético que creó la compositora, yendo más allá de las insinuaciones, fue la idea que disparó el proceso de investigación-creación. La exploración giró en torno a sostener lo más que se pueda los aspectos esenciales del lenguaje de movimiento, mas no las características denunciadas en el desarrollo de este escrito. Nos apropiamos de la danza clásica trastocando sus qué, sus quiénes, sus cómo y sus dónde. Uno de los golpes más fuertes al ego de dicha danza fue su cambio de locación del despampanante teatro a la italiana, a un teatro under e independiente de tipo caja negra, integración novedosa además para este circuito estético. Si bien la danza clásica no comparte sus espacios, el resto de las expresiones estéticas tampoco lo hacen con ella.

En una primera instancia, las búsquedas apuntaron a qué queríamos contar para revertir aquella falta de representación de la comunidad LGBTTTIQA+ que nos incomodó a lo largo de nuestros años de práctica. ¿Cómo danzan dos Julietas en el balcón? ¿Cómo son los besos, consentidos, entre Auroras ya no bellas (en el sentido occidental de belleza) ni durmientes? No se trataba simplemente de reemplazar dentro de un relato de amor romántico a un “varón” por una “mujer”, sino de plasmar por lo menos una de las tantas maneras en las que se desenvuelven la ternura y la intimidad entre dos personas feminizadas. Partimos del enamoramiento entre amigas en la infancia y la adolescencia, de aquella obsesión de hacer todo lo que se supone que, como “mujeres”, deberíamos disfrutar de realizar juntas: contarnos chismes, hablar de nuestras emociones, peinarnos mutuamente, probarnos ropa y vestirnos, etc. Eso se convirtió en una nueva potencia: permitirnos hacer en escena aquello que ocultamos tras bambalinas pero es parte de nuestra cotidianidad en tanto intérpretes. La primera de cuatro escenas se convirtió en el “*pas de deux del rodete*”: a medida que una de las intérpretes le realiza el prototípico peinado del ballet a la otra, el enrosque de cabellos deviene lentamente en el de los cuerpos, que se sumergen en una danza.

Paralelo al desarrollo de esta nueva narrativa, desplegamos necesariamente una serie de transformaciones a los mecanismos técnicos y coreográficos de la danza clásica. Jugar constantemente a levantar y ser levantada, a sostener y ser sostenida, a saltar y a girar con delicadeza pero también con vigorosidad, evitando reforzar

los roles moderno-coloniales de género, dio lugar a una dinámica de movimiento que, si bien ya existe en otras danzas, no fue aún apropiada por esta.

Otra forma de actualización fue incluir el uso de la voz, hablada y gritada, para reemplazar la rigidez y artificialidad de la pantomima típica del repertorio clásico. Insistimos en que las bailarinas sí hablan, y no sólo con los pies. También indagamos en el sentido contrario, creando para la segunda escena un *pas de deux* en silencio, sin voz ni música, habilitando el sonido de la respiración y el jadeo por el cansancio. Sin tiempos ni ritmos preestablecidos, se habilitó la posibilidad de la escucha mutua para demorarse en cada movimiento el tiempo que las intérpretes elijan, dando lugar a cierta organicidad y capacidad de agenciamiento que muchas veces se pierde en el ballet en pos de mantener la sincronización y el unísono con el compás musical. A mi parecer, es esta una apertura por demás interesante para seguir investigando.

## 5. A MODO DE CIERRE

Hubo otras decisiones compositivas interesantes para analizar que quedan fuera de esta ponencia: el uso de un sillón no como adorno escenográfico sino como elemento compositivo con agencia propia, una reversión libre de la escena vulgarmente conocida como “la locura de Giselle” (en la que originalmente la protagonista danza frenéticamente hasta morir luego de descubrir que su enamorado la ha engañado y está comprometido con la princesa), o el beso al son de “Paloma Negra” de Chavela Vargas con el que finaliza la obra, solo por mencionar algunas.

Para concluir, considero fundamental afirmar que no sólo es posible interpelar a la danza clásica desde la práctica misma, sino que optar por este camino utopista puede también resignificar a esta y a las experiencias incómodas vividas por la imposición de su canon. Detenerse en la problematización de aquellas características mencionadas al inicio del escrito, quitarles su peso de esencialidad en tanto constitutivas de la disciplina mediante prácticas poiéticas, estéticas y epistémicas diversas, es un aprendizaje que, en mi caso particular, fue promovido por un contacto genuino con la perspectiva decolonial. Adentrarme en el PMC confirmó ciertas intuiciones relacionadas con la insatisfacción con el ballet y despertó en mí nuevas preguntas para hacerle, desplegando itinerarios posibles que





probablemente desemboquen en otros. Quizá así, nos acerquemos lentamente a hacer mundos (otros) con gestos, si se me permite tomar prestada la propuesta de Marie Bardet (2020).

---

## FUENTES DE REFERENCIA

- Bardet, M. (2020). *Hacer mundos con gestos*. Buenos Aires: Cactus.
- Borsani, M. (2021). *Rutas decoloniales*. Buenos Aires: Del Signo.
- Cabnal, L. (2018). “Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala”, en *Minervas Colectivo de mujeres (comp.). Momento de paro. Tiempo de rebelión. Miradas feministas para reinventar la lucha*. México: Minerva.
- Cadús, E. (2017). “La consolidación de la práctica de la danza escénica durante el primer peronismo”, en *Revista afuera: estudios de crítica cultural*, n° 17/18.
- Lugones, M. (2008). “Colonialidad y género”, en *Tábula Rasa*, n° 9, 73-101.
- Mignolo, W. & R. Vázquez (2015). “Aesthesis decolonial: heridas coloniales/sanaciones decoloniales”, en Mignolo, W. (comp.). *Trayectorias de re-existencia: ensayos en torno a la colonialidad/ decolonialidad del saber, el sentir y el creer*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Mignolo, W. (2019). “Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después”, en *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, vol. 14, n° 25, 13-27.
- Oyèrónké, O. (1997). *The invention of Women. Making an African Sense of Western Gender Discourses*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Quijano, A. (2000). “¡Qué tal, Raza!”, en *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, vol. 6 n° 1, 1-4/2000a, 37-45.
- Walsh, C. (2018). “SOBRE EL GÉNERO y su modo-muy-otro”, en *Cadernos de estudos culturais*, vol. 2, 25-42.

La Colección IUPA INVESTIGA nos recuerda que el arte es ese objeto opalescente, que no puede esperar... el arte irrumpe como objeto urgente, y se nos impone. Opalescente, porque dependiendo de la luz con que se lo mire, su semblante general cambia; y urgente, ya que de otro modo desaparece. El objeto artístico es, en la perspectiva y el instante en que lo miramos, una figuración de lo real y una abstracción de lo sensible. Los desarrollos, en cada uno de los volúmenes que componen esta colección, dan cuenta de procesos y procedimientos de opalescencia y urgencia en una diversidad de objetos artísticos. En IUPA INVESTIGA, los docentes-investigadores de la Universidad Pública de Artes de Río Negro (IUPA) adoptan la perspectiva y capturan el instante del objeto artístico en su carácter mutable y su condición efímera. Como ningún estudio artístico, la colección IUPA INVESTIGA no puede prometer rigores, pero sí puede retratar la ambigüedad en los aspectos y los tiempos en que ocurre el objeto artístico.

En *Desobediencias poéticas al baile*, Venus Guerezta y Belén Welpmann, integrantes del Proyecto de Investigación 2022-2024 que dirige la Lic. Mariana Zabaleta, discurren sobre dispositivos exploratorios de distintos estados físicos y coreográficos, y acerca de abordajes críticos de paradigmas dancísticos clásicos, desobedientes de “lo canónico”. Representativos de la investigación-creación como una práctica y un pronunciamiento rupturista frente al academicismo cartesiano y falsable, los ensayos de estas bailarinas nos impactan en lo inestable y lo debatible del arte.

*María Inés Arrizabalaga | Editora*

ISBN 978-987-8274-46-1



9 | 789878 | 274461



INSTITUTO  
UNIVERSITARIO  
PATAGÓNICO  
DE LAS ARTES  
RÍO NEGRO



IUPA SEC. DE  
INVESTIGACIÓN  
Y POSGRADO



Río  
Negro