

VI Jornadas de Sociología de la UNLP

“Debates y perspectivas sobre Argentina y América Latina en el marco del Bicentenario.
Reflexiones desde las Ciencias Sociales”

La Plata, 9 y 10 de diciembre de 2010

Mesa 34.

Modos del cuerpo: prácticas, saberes y discursos.

Movimiento, cuerpo y cultura: perspectivas socio-antropológicas sobre el cuerpo en la danza

Ana Sabrina Mora

Grupo de Estudio sobre Cuerpo – NES – UNLP

sabrimora@gmail.com

Resumen

Desde los `80 la antropología de la danza fue ganando cada vez más legitimidad como campo de investigación, coincidiendo con el afianzamiento de la antropología del cuerpo. Luego de una primera serie de acuerdos (entre ellos, que el estudio de la danza tiene el potencial de arrojar luz sobre diferentes aspectos de la realidad sociocultural y que esta área de estudios debería abarcar todas las formas de danza incluyendo aquellas propias de la modernidad occidental) y de diversos debates que se dieron a su interior, las investigaciones producidas desde la antropología sobre la danza han podido contribuir de diversos modos al estudio más general de lo corporal. Entre las principales contribuciones, destacamos el haber contrarrestado las teorías sobre el cuerpo que lo ven principalmente como un sitio de inscripción de lo simbólico o como un objeto manipulado por fuerzas externas o internas, demostrando por ejemplo cómo en la danza se inventan y reinventan identidades a través del movimiento; el haber desafiado convenciones y arraigados dualismos, tipologías y categorías conceptuales; y el haber revelado dimensiones de la experiencia corporizada que pocas veces habían sido objeto de indagación académica. En esta oportunidad presentaremos y discutiremos algunos de estos aportes.

Primeros movimientos de la Antropología de la Danza

Aunque el surgimiento de la antropología de la danza como un sub-campo diferenciado puede rastrearse hasta las décadas de 1960 y 1970, la danza ha sido un tema para el estudio antropológico desde el comienzo de la disciplina, a fines del siglo XIX. Aunque en sus investigaciones no se hayan interesado por las mismas cosas que interesan hoy en la antropología de la danza, algunos de los antropólogos clásicos se han interesado por ella, observándola como parte de las culturas que estudiaban.

Entre los fundadores de la antropología, Tylor, Radcliffe-Brown, Evans-Pritchard, Malinowski y Boas han tenido en cuenta las funciones sociales de la danza en sus etnografías, pero han prestado muy poca atención a la especificidad del movimiento (Reed, 1998); en estos estudios, sobre todo en los de corte funcionalista, el significado de la danza reside en sus consecuencias para los sistemas sociales y de personalidad, poniendo énfasis en la relación de la danza con el contexto cultural, y aportando muy pocas referencias a los movimientos específicos. Por ejemplo, Radcliffe-Brown [1922] abogó por el reconocimiento de la importancia central de la danza en el estudio de los isleños Andaman como medio de reforzar los sentimientos comunitarios, y Evans-Pritchard [1928] escribió un artículo sobre la danza de los Azande viendo a la danza como una ocasión de liberar los conflictos y tensiones sociales. Este tipo de explicaciones funcionalistas de la danza como institución social predominaron en la bibliografía hasta la década de 1960.

Según ha contado Joann Keali`inohomoku (en Hanna, 1979), Franz Boas planeaba dedicar análisis más amplios a las danzas de las comunidades indígenas norteamericanas, pero su trabajo quedó frustrado por el robo que sufrió en 1930 de las filmaciones que había hecho de aquellas. Boas igualmente estudió la estructura del arte, reconociendo los aspectos simbólicos y expresivos de la danza [1928] y escribió sobre la danza indígena de la costa noroeste de Norteamérica [1944], sentando las bases para la posibilidad de analizar la danza en términos de la cultura en la que ocurre, desde el marco de la diversidad y la variabilidad cultural. La influencia de Boas en torno a la temática de la danza fue continuada por discípulos como Herskovits (quien investigó las relaciones entre la música de los pueblos africanos y la de los afroamericanos, y también filmó danzas), Merriam (quien fue una voz importante en la etnomusicología norteamericana desde los años `50, y enseñó que la música y la danza deben ser consideradas dentro de un contexto social particular, influyendo en las

salientes investigadores sobre danza Joann Keali'inohomoku y Anya Royce), Ruth Benedict y Margaret Mead.

Benedict [1934] vio en las características de las danzas uno de los elementos para distinguir entre culturas apolíneas y dionisiacas, categorías con las que clasificó a los pueblos indígenas norteamericanas tomando como paradigmas los cultos griegos a Apolo y a Dionisios. Las culturas dionisiacas buscarían el éxtasis por distintos medios (como el ayuno, el dolor, las drogas, el alcohol, el trance) entre los que estarían cierta clase de danzas; por ejemplo, la Danza de la Sombra en la que se baila en ronda “monótonamente hasta que los bailarines, agotados, caían uno tras otro rígidamente al suelo” (85) hasta lograr “visiones de liberación de los blancos” (Idem). En las culturas apolíneas también hay danzas, pero caracteriza a éstas como sobrias, sin frenesí.

Mead [1928, 1940] y Bateson y Mead [1942] le dieron espacio a la danza dentro de sus investigaciones desde la perspectiva de la Escuela de Cultura y Personalidad, viendo a las artes como el reverso de las normas, o en vinculación con los patrones de crianza de los niños. En *Adolescencia, sexo y cultura en Samoa* [1928] le dedica a “El papel de la danza” un capítulo completo dentro el libro. Allí afirma que la danza es la única actividad en la que participan individuos de ambos sexos y de casi todas las edades (con un modo de participación que depende de la edad de los bailarines), y que es un ámbito privilegiado para realizar un análisis de la educación entre los samoanos. Comienza caracterizando a la danza como “una actividad sumamente individual montada en una armazón social” (1979 [1928]:133); no se ocupa de darle mayor precisión a la definición de qué entiende por danza, sino que se aplica a describir cómo se desarrolla concretamente, describiendo los actores que participan, de qué modo lo hacen y cómo la danza es transmitida, con casi nula mención a movimientos específicos, y analizando su significación y su importancia social. En los tres estilos de danza que distingue (danza de la *taupo*, danza de los muchachos y danza de los bufones) encuentra que el aprendizaje se realiza desde una edad muy temprana por observación e imitación, sin maestros pre-establecidos, y que los roles como músico, bailarín o espectador son rotados en diferentes ocasiones. Como el principal interés con el que Mead observa las danzas se basa en lo que pueden decirle sobre la educación en particular y sobre la vida samoana en general, sus explicaciones versan sobre el modo en que la danza es enseñada y aprendida, y sobre las funciones sociales del bailar, concluyendo que contribuiría a la salud individual y al bienestar social, y ayudaría al proceso de socialización compensando la rigurosa subordinación de los niños y reduciendo el umbral de la timidez.

Además de sus discípulos académicos, Franz Boas ha tenido proyección sobre los estudios antropológicos sobre danza a través de su hija, Franziska Boas, que era bailarina de ballet y de danza moderna; ambos intereses, la antropología y la danza, posiblemente se sumaron y se retroalimentaron en el marco de esta relación familiar. Franziska Boas contribuyó a unir el estudio de la danza y la antropología en una serie de seminarios que se llevaron a cabo durante los años cuarenta en su estudio de danza de Nueva York, que giraban sobre todo en torno a las funciones de la danza en las sociedades; las ponencias de estos seminarios fueron compiladas y publicadas [1944], y reflejan la escasez que había en ese momento de estudios sobre la danza que aplicaran marcos analíticos provenientes de las ciencias sociales. En una carta del 30 de julio de 1958 dirigida a Gertrude Kurath, Franziska manifiesta su interés por el desarrollo de una Etnología de la Danza, definiéndola como “el estudio de las formas de expresión culturales y sociales a través del medio de la danza” o el estudio de “cómo la danza funciona al interior de un contexto cultural”. Su interés se basaba en buscar enriquecer sus producciones como coreógrafa y bailarina; de hecho, ella utilizaba materiales coreográficos de distintas procedencias en sus coreografías, siempre “desde el punto de vista de la danza creativa del presente”. Es interesante que dentro de los objetos de estudio de la Etnología de la Danza incluía las danzas escénicas “occidentales”, proponiendo que “sería interesante trazar relaciones entre el folklore, el ritual y el movimiento moderno del siglo XX, particularmente en los aspectos rituales de la Danza Moderna de los años veinte, y lo que ha sido de eso ahora” (Kurath, 1960).

En la década de 1960 aumenta el número de trabajos sobre danza con mirada antropológica. En estos trabajos se hicieron descripciones de danzas indígenas y se discutieron algunas formas de simbolismo asociadas con ellas. Esta década marca el inicio de la Etnología de la Danza como campo de estudios diferenciado, comenzando por el artículo que Gertrude Prokosch Kurath publicó en 1960.

Bailarina e historiadora del arte, Kurath fue iniciada en el estudio de las danzas indígenas norteamericanas por los antropólogos William Fenton y Frank Speck, para examinar los aspectos coreográficos y musicológicos de la danza en áreas donde ya se había llevado a cabo investigación etnográfica; reconocían que la danza era una parte importante de la actividad ritual, y tras haber estudiado el contexto buscaban a alguien que pudiera describir, analizar y darle sentido al movimiento; la tarea de Kurath era realizar descripciones de las coreografías y los movimientos corporales, y especular sobre el simbolismo cultural tal como quedaba reflejado en los diseños coreográficos (Kaepler, 1991). Luego de estas primeras aproximaciones, ella investigó sobre danzas europeas de la Edad Media y el Renacimiento,

sobre la danza jazz y sobre danzas indígenas norteamericanas, con trabajos de campo entre diversas comunidades de México (aztecas, otomís, tarascanos y yaquis) y de Norteamérica (iroqueses, cherokees, ottawas y chipewas, entre otros).

En su artículo fundacional de 1960 Kurath destacó que el estudio etnológico de la danza debía ser ubicado como una rama de la antropología. La ubicación de la etnología de la danza dentro del campo de la antropología, responde a la intención de situar a los estudios sobre danzas dentro de los debates teóricos de la disciplina, de entender a la danza como parte integral de un contexto socio-cultural, y de no limitarse a la descripción y el “rescate” de las danzas a la manera de los folkloristas. Aunque sus estudios eran principalmente descriptivos, presentaban preocupación teórica sobre la difusión de rasgos, la función y la interrelación de los patrones espaciales de la danza con la estructura social. Con esto, influyó en la generación posterior de etnólogos de la danza en Norteamérica.

En las décadas de 1960 y 1970, un pequeño grupo de investigadoras, entre ellas Adrienne Kaeppler, Joann Keali’inohomoku, Anya Royce, Judith Hanna y Drid Williams, pusieron los cimientos definitivos para la construcción de la antropología de la danza. Acentuaron, entre otras dimensiones, la forma y la función de las danzas, las estructuras profundas de la danza y la danza como modo de comunicación no verbal, y examinaron la danza desde paradigmas teóricos inspirados por Boas y Herskovits (Keali’inohomoku, Royce), por Chomsky y Saussure (Kaeppler, Williams), por la etnociencia (Kaeppler) y por la teoría de la comunicación (Hanna). En el caso de Joann Keali’inohomoku, su trabajo sobre las posturas corporales como comportamiento cultural aprendido, sobre el ballet como una forma de danza étnica (1970), y su tesis doctoral (1976b), dan ejemplo de su formación antropológica; varios de sus trabajos se basan en comparaciones entre algunas características de danzas de dos áreas geográficas o contextos culturales diferentes. El mismo interés por los problemas de la antropología se ven en el libro de Anya Royce sobre la antropología de la danza (1977) y en su trabajo sobre la danza como indicador de la clase social y de la identidad en el Juchitan (1972).

En general los estudios actuales en nuestra región reconocen que las fundadoras de la antropología de la danza son antropólogas norteamericanas ya mencionadas. Predominan ampliamente las mujeres, dato que no es menor al momento de definir el campo: en la modernidad occidental, la danza es una actividad que se considera eminentemente femenina, y eso se replica en la división de la tarea científica. El mismo fenómeno de generización de las investigaciones sobre danza se ha dado en América Latina, donde también proliferaron estudios socio-antropológicos sobre la temática en los últimos años del milenio.

En Latinoamérica, más allá de la tradición de estudios de corte folclorista sobre las diversas danzas nativas, en los `90 comienza a perfilarse un área de interés académico que podríamos denominar estudios sociales sobre danza, aunque no todos ellos podrían definirse estrictamente como antropología de la danza; esto se debe a que, aunque han surgido antropólogos y antropólogas que se han dedicado a la investigación sobre diferentes tipos y aspectos de la danza, muchas de las investigaciones no han sido realizadas por antropólogos formados como tales, sino por personas formadas en el campo de la danza que se han interesado por incluir en éste la dimensión de la investigación académica.

En habla hispana se desarrollaron algunos trabajos que responden al modelo de la etnología de la danza, con estudios monográficos sobre danzas étnicas particulares. Brasil tiene la peculiaridad de contar con carreras de grado de danza en varias universidades, incluyendo postgrados especializados (el primero de éstos creado en 2006 en la UFBA). Por este motivo, aunque la danza aún ocupa muy poco espacio académico, desde la década del `70 existen en ese país numerosas disertaciones y tesis que la abordan, con una mayor concentración de trabajos desde los años `90 y especialmente desde el 2000; estos trabajos tocan temáticas como la historia social de la danza en el país, el análisis de distintas compañías de danza clásica y danza contemporánea, y cuestiones de filosofía de la danza. En Argentina, la danza está comenzando a ser estudiada académicamente en los últimos años (Aschieri, Citro, Menelli y otros, 2009; Blázquez, 2004, 2006; Carozzi, 2010; del Mármol y otros, 2008; Mora, 2010; Pujol, 2000)

Desde fines de los `80 (a la luz de la revisión de la noción de cultura como texto para tomar en cuenta el rol de lo corporal en la cultura) el concepto de *performance* está adquiriendo cada vez más relevancia tanto en la antropología del cuerpo y de la danza. Esta perspectiva opera estudiando los vínculos entre las actuaciones o ejecuciones y su contexto situacional y social. Bajo la noción de *performance* se analizan aquellas actuaciones que engloban diversos medios expresivos, que pueden incluir lo verbal pero también otros medios como la música, la danza, la escenificación, la construcción visual de los espacios, la gestualidad, etc. Desde el origen del concepto en la lingüística y en la actividad teatral, ha habido en la antropología social diferentes concepciones que van desde entender a las *performances* como actuaciones que representan o simbolizan elementos centrales de la vida social con la función de legitimarlos o reforzarlos (Turner [1968], Geertz [1973]), hasta verlas como momentos de “antiestructura” por medio de las experiencias de comunidad y de liminalidad (Turner [1969], Turner [1983]), considerando el modo en que quienes participan son afectados y transformados por las *performances* (Schechner, 2000).

Para finalizar queremos reforzar dos cuestiones: por un lado, el hecho de que la constitución del campo de la antropología de la danza es muy reciente; hasta podríamos decir que en nuestro país y en Latinoamérica nos encontramos en los momentos preliminares a su constitución como área diferenciada de estudios, con investigaciones aisladas, que por este motivo aún mantienen como interlocutores a quienes han constituido el campo en otras regiones del mundo. Por otro lado, que en nuestro país los germinales estudios antropológicos sobre danza dialogan con la también recientemente conformada antropología del cuerpo.

¿Qué dice la Antropología cuando dice “danza”?

Desde la antropología y desde el campo de la danza se ha abordado a esta práctica desde distintos puntos de vista y partiendo de diferentes concepciones sobre qué es lo que puede llamarse danza. Al ser un objeto de estudio poco difundido en las ciencias sociales, quienes se han ocupado de la danza desde estas disciplinas procuran definirla. Como muchas otras sub-disciplinas de la antropología, la antropología de la danza no tiene un enfoque unificado, pero existe en general acuerdo al caracterizar a la danza como un uso creativo del cuerpo humano en el que el cuerpo es puesto en movimiento en el tiempo y en el espacio, dentro de sistemas culturalmente específicos de estructura y significado del movimiento, es decir, son movimientos especializados que tienen significación sociocultural, modos culturalmente construidos de acción humana. De acuerdo a Judith Hanna (1979), se reconoce que la danza involucra conceptos (nociones sobre la danza), procesos (comportamientos en relación a la danza), productos (la *performance*) y funciones (consecuencias). Dado su carácter de producto socio-cultural, los diferentes aspectos de la danza frecuentemente son analizados con el objetivo de entender los contextos sociales en que son producidos, o, a la inversa, suelen considerarse esos contextos como prismas a través de los cuales ver la danza.

En la propuesta de apertura de un doctorado en danza con especialización en etnología de la danza en la UCLA (USA), aparece esta definición de danza: “Basada en los sentidos kinestésicos, la danza integra de manera única la experiencia personal profunda con las estructuras culturales. Como arte escénico, la danza educa en muchos niveles, especialmente el filosófico y el estético. Como método terapéutico, la danza integra lo físico con las partes emocionales del yo. Culturalmente, la danza es un medio simbólico y no verbal de comunicar ideas, pensamientos y sentimientos, cuestión vital para el desarrollo y el bienestar humano. La danza codifica y comunica la visión del mundo de la gente a través del movimiento o de un texto no verbal. Socialmente, la danza sirve como una forma poderosa de actividad comunal,

unificando e identificando a los grupos sociales. Históricamente, la danza revela experiencias culturales pasadas que iluminan el presente” (citado por Kaeppler, 1991: 17). Junto con los elementos que responden específicamente a la defensa del valor educativo de la danza, se pone énfasis en todo aquello que une a la danza con un contexto sociocultural específico, especialmente en relación a su capacidad para comunicar, expresar y significar dentro de una cultura. Este énfasis en la necesidad de situar las danzas en un determinado contexto para poder comprenderlas, es la característica más saliente de las definiciones que se han construido en la antropología.

En el texto pionero de la antropología de la danza escrito por Gertrude Kurath en 1960, aparece la definición más citada luego en ese campo: “¿qué identifica a la ‘danza’, que usa el mismo equipamiento físico y sigue las mismas leyes de peso, equilibrio y dinámica que se usan en la caminata, el juego, la expresión emocional o la comunicación? El límite no ha sido trazado con precisión. Fuera de las actividades motrices comunes, la danza selecciona, intensifica, atenúa o hace malabares con los gestos y con los pasos para lograr un diseño, y hace esto con un propósito que trasciende lo utilitario” (234). Es decir, lo que caracterizaría a la danza es ser una actividad motriz, que podría diferenciarse de otras actividades del mismo tipo por lograr construir un diseño y por no tener un propósito utilitario. En una definición más reciente de Kurath que apareció en el *Webster’s Third International Dictionary*, continúa con la posición de que la danza tiene como objetivo la creación de diseños por medio del movimiento del cuerpo en el tiempo y en el espacio, es decir, que se tiene a sí misma como principal propósito: “movimiento rítmico que tiene como objetivo la creación de diseños visuales por medio de series de poses y del trazado de patrones en el espacio en el transcurso de unidades mesurables de tiempo, con dos componentes, estática y quinésica, que reciben diferentes énfasis (como en ballet, natya y danza moderna), y que es ejecutada por diferentes partes del cuerpo de acuerdo con los temperamentos, los preceptos artísticos y los propósitos” (citado por Hanna, 1979:316). La caracterización de los movimientos propios de la danza como no utilitarios (o autotélicos) está presente también en las definiciones provenientes del campo de la danza clásica, y es una de las cuestiones que han sido revisadas desde la danza moderna, que incorporó a la danza movimientos cotidianos (o heterotélicos) de modo más o menos literal o estilizado. El elemento que ha sido más criticado de aquella definición de Kurath es la supuesta ausencia de propósitos utilitarios, debido a que hay danzas que cumplen funciones muy concretas, como por ejemplo entrenamiento para ciertas tareas o vínculos, motivación para el trabajo o envío de mensajes a las deidades; en suma, existen danzas que tienen un uso instrumental. Anya Royce va más allá diciendo que en realidad todas las danzas

sirven a alguna función, pero cree que esto no contradice la afirmación de Kurath porque ella se estaría refiriendo al movimiento de la danza, no al contexto de la danza; en sus palabras, “el movimiento de la danza trasciende la utilidad, en el sentido de que no es un movimiento realizado para ahuecar una canoa o para ganar un concurso de natación. El movimiento en sí no tiene una utilidad inherente, excepto, claro está, por el hecho de que algunos movimientos de danza son necesarios para otros movimientos de danza. Por lo tanto se podría hablar de la ‘utilidad’ de doblar las rodillas como ocurre en un *demi-plié* sólo en el sentido de que es necesario doblar las rodillas para saltar o para volver al piso” (Royce en Hanna, 1979:329).

La antropóloga y bailarina Joann Keali’nohomoku definió a la danza como “un modo transitorio de expresión del cuerpo humano moviéndose en el espacio, realizado en una determinada forma y estilo. La danza ocurre a través de movimientos rítmicos seleccionados y controlados intencionalmente; el fenómeno resultante es reconocido como danza tanto por el intérprete como por los observadores miembros de un determinado grupo” (1969-1970:28). Mantiene la definición general de danza como movimiento del cuerpo humano en tiempo y espacio; particularmente, la reconoce como comportamiento humano formado por movimientos corporales rítmicos intencionales que tienen un propósito. Le suma la perspectiva emic al afirmar que esos movimientos se constituyen como danza en tanto son reconocidos como tales dentro de un determinado grupo. Tal como ocurre para el caso de la distinción entre movimientos autotélicos y heterotélicos, el grado de generalidad que precisan en tanto definiciones seguramente puede dejar afuera elementos que aparecen dentro de la gran variabilidad de las formas de danza. Esto es especialmente notable al tratar de aplicar las definiciones a la danza contemporánea que, al buscar la ruptura con modelos establecidos, ha procurado experimentar con modos de moverse que tradicionalmente no habían sido incluidos dentro de la categoría danza; por ejemplo, la danza butoh trabaja con movimientos que no podrían caracterizarse como “seleccionados y controlados intencionalmente”, sino que intenta llevar a los bailarines a estados en los que los movimientos no se produzcan desde pautas concientes, sino desde sus costados más pre-reflexivos o incluso “animales”. Esta definición ha sido menos criticada que la de Kurath; sólo se ha aclarado que la idea de que la danza es “transitoria” puede ajustarse para llamarla en cambio “efímera”, porque aunque existe sólo en acto, puede perdurar en la memoria del intérprete o el observador, en notaciones o en filmaciones, y puede afectar el comportamiento del intérprete y del observador más allá de la situación de la danza (Hanna, 1979).

En una revisión de su definición de danza de 1969-1970, Keali’nohomoku afirmó que “se entiende que la danza es un modo afectivo de expresión que requiere del tiempo y del

espacio. Emplea el comportamiento motor en patrones repetidos que están enlazados íntimamente con las características definitivas de la música” (1972:387). Hay tres elementos que se agregan a su definición precedente: lo afectivo, la repetición de patrones y la música; todos pueden ser objeto de críticas. La dimensión afectiva puede por cierto estar presente en la expresión por medio de la danza, pero también se puede bailar sin expresar emociones; además, la danza puede transmitir también conceptos de maneras similares a las del lenguaje verbal. La repetición de patrones no caracteriza a todas las danzas, sino que puede haber diseños únicos que ocurren durante un climax. Lo mismo ocurre con la relación con la música, que no siempre se enlaza con los patrones de movimiento, e inclusive puede no estar presente.

Drid Williams ha desarrollado una definición de danza bastante inclusiva y detallada: “Bailar es esencialmente la terminación, a través de la acción, de un cierto tipo de transformación simbólica de la experiencia (...) ‘una danza’ es un fenómeno que se aprehende visualmente, se siente quineséricamente, se ordena rítmicamente y se organiza espacialmente, que existe en tres dimensiones del espacio y al menos una del tiempo. Está articulada en términos de danza al nivel de la articulación de los cuerpos de los bailarines (...). Se articula en términos de ‘una danza’ al nivel de un diseño de fuerzas interactuantes; la forma espacial de una danza (...) [es] la estructura empíricamente perceptible que se modula en el tiempo. (...) Cualquiera sean sus características superficiales, una danza tiene limitaciones, ‘reglas’ al interior de las cuales existe y que gobiernan sus expresiones idiomáticas o estilísticas” (1976:3). En otras palabras, la danza es acción, existe y se realiza en acto; es una acción que se experimenta y que tiene dimensiones simbólicas, es decir, que se experimenta culturalmente. Tiene una determinada regulación y un orden espacial y temporal rítmico. Aunque se aprende a bailar mirando a otro u otros que bailan, se experimenta en el cuerpo a través de sus movimientos y en relación a otros cuerpos en movimiento; en relación a este último punto, no está considerando que no siempre se aprende con la mirada, ni siquiera es necesario ver para aprender a bailar, y además se puede bailar sin ser mirado.

Luego de estas definiciones más descriptivas que intentan aplicarse a la gran diversidad de formas de danza, surgieron definiciones que buscaron entender a la danza de modos más explicativos. Tomaremos la de Judith Hanna de danza como sistema de comunicación, y la de Adrienne Kaeppler de danza como un sistema estructurado de movimiento.¹ Hanna parte de una definición amplia de danza semejante a las anteriores: “creo

¹ Ha habido otras propuestas tendientes a ubicar al estudio antropológico de la danza dentro de otros universos de prácticas que la incluirían; particularmente, existen propuestas para englobarla dentro de una teoría del

que la danza puede ser definida de modo más útil como un comportamiento humano compuesto— desde la perspectiva de los bailarines — por: (1) propósitos, (2) intencionalidad rítmica, (3) secuencias culturalmente diseñadas de (4a) movimientos corporales no verbales (4b) formados por actividades motoras no ordinarias, (4c) teniendo el movimiento valor inherente y `estético’” (1979:316); el término más problemático de esta definición es el de “movimientos corporales no verbales”, que daría a entender de forma confusa que hay movimientos corporales que sí son verbales. La aclaración de que la forman “actividades motoras no ordinarias” se vincula con la crítica que hace a la definición de Lomax, Bartenieff y Paulaym, que comparaban la danza con los movimientos cotidianos bajo la hipótesis de que “el movimiento danzado es un refuerzo pautado de los patrones de movimiento habituales de cada cultura o área cultural” (1968:xv)²; frente a esto Hanna propone que el movimiento de la danza puede estar pautado no sólo en relación con patrones de movimiento habituales, sino también en relación con proezas atléticas o con movimientos exóticos o que requieren entrenamiento específico. Al ajustar su definición más general, Hanna propone “comprender a la danza como sistema de comunicación, como sistema de símbolos y de significados” (1979:314) que se produce en un tiempo y lugar particulares. Para esta autora, la danza es un comportamiento comunicacional, un texto en movimiento o un lenguaje corporal, en el que su dimensión comunicacional sostiene la mayor parte de las otras motivaciones y acciones de la danza. En esta concepción la danza es un medio, un instrumento y un “símbolo físico” que revela sentimientos y pensamientos. En sus palabras: “los humanos son multisensoriales. Ocasionalmente, hablan y escuchan; más a menudo, actúan o miran o sienten. El médium de la danza frecuentemente entra en juego cuando falta o no alcanza la expresión verbal. Los movimientos en la danza se vuelven símbolos estandarizados y pautados comprendidos por los miembros de una sociedad para expresar y comunicar experiencias en el mundo externo y en el psíquico” (Íbid.:319). Aunque Hanna está de acuerdo en que los movimientos

ritual; por ejemplo, Robert Dirks ha propuesto que “debido a que la danza tiene tantas de las características que Morris asocia con la ritualización del movimiento, y debido a que es un componente de tantos ritos y ceremonias, cualquier teoría de la danza que merezca consideración antropológica debe ser parte de una teoría del ritual” (1979:325). Sin embargo, aunque muchos rituales incluyen danzas no todas las danzas se desarrollan dentro de contextos rituales o pueden ser comprendidas enteramente desde lo ritual.

² Otros autores han trabajado desde la hipótesis de que la danza es una extensión de los movimientos cotidianos, especialmente en las perspectivas folkloristas. Por ejemplo, Roger Abrahams señaló que “como la danza es una extensión auto-consciente del movimiento corporal familiar, la pregunta permanecerá siempre, ¿cuándo es que el caminar, el correr, el marchar o el saltar se vuelve bailar? La respuesta sólo puede ser que lo es cuando aquellos que se mueven están lo suficientemente conscientes de consideraciones estilísticas que controlan a través de la práctica y el ensayo” (Abrahams en Hanna, 1979:324).

complementan a la comunicación verbal y son codificados por medio de ella, sostiene que “los movimientos de la danza en y por sí mismos tienen la capacidad de comunicar afectiva y cognitivamente” (Idem). El posicionamiento de que la danza siempre tiene un valor comunicacional y de que sus movimientos son comprendidos por los miembros de una comunidad, pueden tener aplicabilidad en contextos sociales en que la danza es una actividad que involucra a todo el grupo (aunque no todos bailen, todos participan, aunque sea como espectadores, de la misma comunidad de sentido), pero se torna problemática en sociedades complejas en las que existen danzas que requieren de conocimientos muy especializadas, como en el caso de las danzas de escuela en nuestra sociedad; aunque puede decirse que las danzas escénicas como la clásica, la contemporánea y la expresión corporal son danzas propias de la modernidad y posmodernidad occidental, esta especialización es una de las características que la distinguen de las danzas propias de otras sociedades.

Adrienne Kaeppler afirma que “las formas culturales que son resultado del uso creativo de cuerpos humanos en el tiempo y en el espacio son usualmente interpretados como ‘danza’” (2000:117), pero que el uso de este término enmascara la importancia y la utilidad de analizar las dimensiones de la acción humana y de la interacción que involucran al movimiento, dimensiones que van más allá de los movimientos reconocidos como danza. Por esto Kaeppler propone desarrollar una antropología del movimiento humano que incluya no sólo a los reconocidos como danza, sino también a aquellos sistemas de movimiento asociados con los rituales seculares o religiosos, las ceremonias, el entretenimiento, las artes marciales, los lenguajes de signos, los deportes, los juegos. De este modo la danza es vista como un sistema estructurado de movimiento que coexiste con otros dentro de una cultura; todos ellos resultan de procesos creativos que manejan con destreza cuerpos humanos en el tiempo y en el espacio. Propone estudiarlos como sistemas estructurados porque entiende que tienen sistemas subyacentes que los constituyen y les dan sentido; la danza como sistema estructurado de movimiento es “un fenómeno multifacético que incluye, además de aquello que vemos y oímos, el sistema subyacente ‘invisible’, el proceso que produce tanto al sistema como al producto, y el contexto sociopolítico” (Idem). Más allá de lo que tiene en común con otros sistemas de movimiento, para poder ser entendido como parte de una danza los movimientos deben tener la intención de ser danza, deben ser interpretados como danza y deben ser gramáticos: “la gramática de un sistema de movimiento –como la gramática de cualquier lenguaje- involucra estructura, sistema y significado; y uno debe aprender a reconocer los movimientos que componen el sistema, cómo pueden ser estilísticamente variados, y su sintaxis (reglas sobre cómo pueden ser puestos juntos en secuencias formales,

frases, formas más amplias y piezas completas). La habilidad para entender piezas específicas depende no sólo del movimiento en sí mismo, sino de conocer el contexto y la filosofía de la cultura” (Íbid.:118). A partir de esta concepción diferencia un número de géneros (por ejemplo, danza clásica, danza moderna, danzas folklóricas, danzas sociales, entre otras), distinguibles a partir de la estructuración de movimientos que les son propios; dentro de cada uno de ellos pueden reconocerse diversos estilos. Buscando una definición restringida de estilo y explorando su aplicación al campo de la danza en diversas culturas, Kaeppler lo define como la forma particular en que uno o varios cuerpos representan, interpretan, conciben o ejecutan este lenguaje de movimiento: “es la forma en que se realiza la estructura, es decir, el estilo, lo que nos permite entender y delimitar las diferencias que se manifiestan en el tiempo y el espacio” (2003:97). Mientras que la estructura de una danza está formada por un sistema de movimiento que es necesario conocer, aprender e incorporar, es decir, una serie de competencias y habilidades sintetizadas en un conjunto de reglas, el estilo está formado por actos de movimiento o ejecución, una representación particular llevada a cabo por un individuo o un grupo, que presuponen la competencia y la destreza en esa danza específica.

Hablar de antropología del movimiento humano en lugar de antropología de la danza lleva también la intención de abarcar una concepción más general y de no utilizar indiscriminadamente un término que no siempre tiene sentido en todas las culturas. El uso del término “danza” carga con el peso del etnocentrismo, porque en muchas sociedades no hay (o no ha habido tradicionalmente, antes de la adopción del término) categorías comparables al concepto occidental. De todos modos, la investigación antropológica de la danza utiliza un vocabulario y un conjunto de conceptos que se basan esencialmente en las formas de danza de occidente y en nociones de biomecánica.

Movimiento, cuerpo, sociedad y cultura

En la década de 1990, en Estados Unidos y en Gran Bretaña la antropología de la danza ya se encontraba constituida y reconocida como campo de estudios dentro de la antropología sociocultural, y contaba con unas pocas décadas de discusión sobre sus objetivos, alcances y métodos. Aunque aún era (y todavía es) un área de trabajo muy poco difundida y extendida, y aunque el estudio de la danza es aún poco aceptado académicamente, desde los '90 se ha dado una creciente comprensión por parte de los antropólogos de la

relevancia de la danza, y recíprocamente en las instituciones que enseñan danza se ha dado cada vez más importancia a los aportes de la antropología. Para ese momento, las principales discusiones que se habían planteado en sus primeros años habían resultado en ciertos acuerdos: por un lado, que el estudio de la danza tiene el potencial de arrojar luz sobre diferentes aspectos de la realidad sociocultural, y por otro, que esta área de estudios debería abarcar todas las formas de danza, incluyendo aquellas propias de la modernidad occidental; como derivación de esta última cuestión, aparece también la idea de que no sólo puede abarcar aquellas prácticas cuyos participantes definen como “danza”, sino también otras modalidades de movimiento.

En relación al primero de los mencionados acuerdos, las temáticas que se han explorado en la antropología sociocultural a propósito de la danza van desde las relaciones entre danza, nación e identidad, hasta las vinculaciones entre danza y la construcción de género. De acuerdo a Susan Reed (1998) desde la década de 1980 los desarrollos más significativos en la antropología de la danza se han dado dentro de estudios sobre las políticas que incluyen la danza y sobre las relaciones entre la cultura, el cuerpo y el movimiento. Los estudios dentro de estas áreas, que circulan por las teorías de la semiótica, la fenomenología, el post-colonialismo, el post-estructuralismo y el feminismo, reflejan los cambios que ocurrieron en la antropología desde los `80.

Incluso en los estudios encuadrados dentro de una etnología de la danza, que como ya aclaramos suelen centrarse más en descripciones de las coreografías y los movimientos que en las relaciones sociales que incluyen a las danzas, aparecen preocupaciones por cuestiones que van más allá de la danza en sí. Por ejemplo, Elsie Dunin, etnóloga de la danza norteamericana, publicó a fines de los `80 un trabajo comparativo sobre las danzas eslavas llevado a cabo en Yugoslavia, California y Chile, enfocándose en los movimientos y las coreografías, y en cómo persisten o cambian a lo largo del tiempo tanto en su área de origen como en los lugares donde han sido transplantados (referenciado por Reed, 1998); en esta investigación las relaciones sociales de las personas que bailan son puestas en segundo plano, mientras que la danza en sí y sus cambios en el tiempo son puestos en primer plano, pero de todos modos pudo hablar sobre identidad étnica, el status de las minorías, el género, las concepciones sobre el cuerpo, el sujeto y la persona, todos ellos tópicos que estaban recibiendo atención en la antropología norteamericana en ese momento. Algunos de los trabajos de Adrienne Kaeppler tienen estas características; por ejemplo, aunque en su trabajo sobre el *hula palu* hawaiano (1992) el foco parece estar en el movimiento en sí mismo y en

sus cambios o ausencia de cambios, el tema que lo recorre es cómo se negocia la tradición para hacerla apropiada para la actualidad.

En los '90 han despertado interés los estudios históricos y etnográficos sobre la danza como expresión y como práctica vinculada con relaciones de poder, resistencia y complicidad. Estos análisis retomaron cuestiones que habían sido esbozadas en trabajos más tempranos sobre la política de la danza, y se enfocaron en particular en las áreas de la etnicidad, la identidad nacional, el género y, menos comúnmente, la clase. Susan Reed (1998) propone que los estudios antropológicos sobre las políticas de la danza pueden agruparse en cuatro núcleos de intereses: el colonialismo, la nacionalidad y la etnicidad, la globalización y el género.

En relación a la primera de esas cuestiones, los estudios sobre danza han contribuido a los debates y discusiones sobre el colonialismo y la cultura, demostrando la importancia de la danza en el proceso de civilización, el control y la regulación de las prácticas “desordenadoras” y las reconfiguraciones de la cultura tanto local como invasora; en muchas arenas coloniales, las danzas nativas han tendido a generar políticas y actitudes múltiples y contradictorias: algunas veces, han sido apropiadas y reconfiguradas por los misioneros o por el gobierno colonial bajo diversas formas de exotización (por ejemplo, la danza jugó un rol crítico en las exhibiciones etnológicas del siglo XIX), proceso de exotización que ha contribuido a reforzar los estereotipos ligados a la espiritualidad mística y a la supuesta sexualidad excesiva de las comunidades indígenas; por otro lado, también las gentes nativas adaptaron, imitaron y transformaron las danzas de los colonizadores. Otras veces, las danzas han representado un problema para la colonización por ser modos de resistencia política o de rebelión. Tomando el caso de la danza *Kalela* de África Oriental (una variante de las danzas *Beni* producidas por pueblos africanos tras la invasión colonial), Susana Devalle (2002) ha analizado el modo en que en situaciones coloniales las danzas (y otras manifestaciones estéticas-sociales como la música, las canciones, el teatro o los diseños de la ropa) se convierten en escenario de la resistencia a la dominación y en un modo de combatir el borramiento de la historia y la cultura nativas. En un contexto en que, junto con la dominación económica y política, se niega, se devalúa y se reprime la cultura de los colonizados, la danza funciona como expresión de la cultura clandestina de los dominados y como una forma de protesta en la que se resiste a la dominación cultural y se rechaza la situación de sometimiento. En la danza *Kalela* esto se realiza por medio de la pantomima de personajes europeos y la ridiculización de símbolos occidentales, al mismo tiempo que en las canciones se declara el orgullo por pertenecer a su propia comunidad; con estos recursos debilitaban la imagen de la ley colonial y atacan al poder europeo, en palabras de Devalle: “la insolencia y

la burla son la venganza de los subyugados cuando la acción abierta es imposible” (257). La resistencia cultural al poder colonial también se realiza porque a través de estas danzas se reproduce la memoria colectiva que la colonización pretende ocultar. En esta perspectiva la danza cumple el papel de ser un medio para expresar, interpretar o traducir lo experimentado como colonizado, permitiendo a su vez una vía clandestina para rechazar la hegemonía de los dominadores.

En cuanto a la cuestión del nacionalismo y la etnicidad, desde al menos el siglo XIX la danza y la música han emergido como potentes símbolos de identidad para grupos étnicos y nacionales en todo el mundo, con la danza como una herramienta poderosa para dar forma a la ideología nacionalista en la creación de sujetos nacionales (por ejemplo, en la elección de las danzas nacionales oficiales, que comúnmente conllevan la domesticación y la docilización de una determinada danza).

También el estudio de la danza al interior de contextos contemporáneos globales o transnacionales ha sido objeto de investigación antropológica, aunque de modo muy incipiente. Marta Savigliano en su investigación sobre el tango (1995) toma las teorías feminista, post-colonial y post-estructuralista, para dar cuenta de la danza nacional de Argentina, mostrando las múltiples formas en las que el tango ha sido modificado para “consumo imperial”, focalizando en el contexto global de producción y apropiación del tango, y demostrando cómo el tango se ha vuelto objeto de un proceso de “auto-exotización”, entre otras cosas para hacerlo fácilmente consumible para los europeos.

Sobre la última cuestión, esto es, las vinculaciones entre danza y género, se ha generado un creciente interés. En palabras de Reed: “si aceptamos que el género no es una cualidad o una característica esencial, sino que es principalmente performativo, es evidente que los estudios sobre la danza tienen mucho en que contribuir a la investigación sobre las identidades de género” (1998: 516) porque “la danza es un medio importante por el cual se reproducen las ideologías culturales sobre la diferencia de género. En el vocabulario de movimiento, el vestuario, la imagen corporal, el entrenamiento y la técnica, los discursos de la danza comúnmente se enraizan en ideas de la diferencia natural de género (...). El vocabulario de movimiento de varones y mujeres muchas veces manifiestan el ideal de la diferencia de género en acción” (Íbid.: 516). No obstante “las performances de danza también son lugares de cruces, mezclas e inversiones de géneros” (Íbid.: 517), por ejemplo, la danza ha sido en muchas sociedades uno de los pocos lugares en los que las mujeres han podido actuar en público legítimamente. Dentro de los estudios sobre danza y género se encuentran los que se ocupan de las relaciones entre mujeres, sexualidad y danza, donde se evidencia

cómo en muchas sociedades las prohibiciones y regulaciones de las danzas suelen estar ligados con la regulación del cuerpo de las mujeres; a lo largo de los siglos, las oposiciones a la danza más extendidas se han enfocado en la apelación a la inmoralidad de la danza y su entorno, y otras, a una devaluación del cuerpo.

Desde los `90 el cuerpo como objeto conceptual ha sido tema de muchos debates entre los investigadores sobre danza. Uno de los desarrollos más significativos de la antropología de la danza de las últimas décadas son aquellos que exploran las relaciones entre movimiento, cuerpo y cultura. Por ejemplo, estas investigaciones se preguntan: ¿qué cuerpos se están construyendo en el contexto de una determinada danza? o ¿de qué modo ciertos valores encuentran corporización en una danza? En las dos últimas décadas en la antropología de la danza se han hecho avances significativos en el análisis cultural de los cuerpos en movimiento, situando estos estudios en relación con cuestiones más amplias de teoría social y filosófica, por ejemplo utilizando las perspectivas teóricas y analíticas de Bourdieu, Foucault, Merleau-Ponty y Peirce.

Cynthia Novak (quien firmó sus últimos trabajos con el nombre Cynthia Jean Cohen Bull), realizó numerosas contribuciones a la comprensión de las relaciones entre cuerpo, danza y cultura (1990, 1995). En su artículo sobre “los esfuerzos del cuerpo como prácticas culturales”, Novack criticó algunas conceptualizaciones dominantes sobre el cuerpo tal como han sido formuladas en la antropología, así como en el campo de los estudios sobre danza; en estas conceptualizaciones, el cuerpo es visto como “un objeto manipulado por fuerzas externas al servicio de algo: la religión (cuerpo como ícono), el estado (la disciplina del cuerpo), el género (el cuerpo femenino) y demás” (1995: 179). Novack afirmó que “mientras estas categorías articulan algunos aspectos de la experiencia social, no capturan toda la significación experiencial del cuerpo como un sujeto creativo y con capacidad de respuesta” (Idem). De este modo, realizó una crítica a la reificación de la categoría “el cuerpo” como la categoría analítica primaria en los estudios sobre danza. A partir de estas ideas sobre lo corporal, estudió la danza desde su cualidad de ser simultáneamente productiva y reproductiva, remarcando que “la danza puede reflejar y resistir valores culturales simultáneamente” (Íbid.: 181); tomó el ejemplo de la *ballerina* que “encarna y representa estereotipos de lo femenino mientras interpreta un rol con habilidad de control, agencia y sutileza, que niegan ese estereotipo” (Idem). Novack trabajó tanto la experiencia sensual/sensible de la danza como sus significados culturales.

En síntesis, los estudios sobre danza, luego de discutir tempranamente presupuestos evolucionistas y etnocéntricos, han contrarrestando las teorías sobre el cuerpo que lo ven

principalmente como un sitio de inscripción, demostrando por ejemplo cómo en la danza se inventan y reinventan identidades a través del movimiento, y han refutado nociones del cuerpo como una entidad aislada, mostrando cómo se producen una multiplicidad de cuerpos a través de la danza. En palabras de Susan Reed, “como los investigadores de la danza y del movimiento exploran nuevas formas de pensar por medio del cuerpo y con el cuerpo, no hay duda de que continuarán desafiando convenciones, socavando arraigados dualismos (como mente/cuerpo, pensamiento/sentimiento), criticando tipologías evolucionistas, coloniales y nacionalistas (como clásico, folk, étnico), exponiendo los límites de categorías conceptuales (como danza, arte) y revelando dimensiones de la experiencia de la danza (como lo sensual, lo divino), que han sido comúnmente negadas en la indagación académica” (1998: 527).

Las danzas escénicas occidentales han sido consideradas recientemente como un objeto de estudio en sí mismo, pero también como un tipo de práctica que por sus características puede funcionar como un caso paradigmático de prácticas sociales incorporadas (*embodied*). Entre ellas, la danza clásica o ballet es la que ha recibido mayor atención desde investigaciones socio-antropológicas; las investigaciones sobre danza contemporánea son más escasas y en general están aún hoy enfocadas desde la historiografía o el análisis filosófico o estilístico de obras o personas destacadas, escapando así al marco y el enfoque de intereses de esta tesis; la expresión corporal ha sido todavía menos tomada en cuenta en investigaciones de las ciencias sociales.

El recorrido que hemos presentado es parte del marco conceptual que hemos desarrollado en el contexto de una investigación doctoral, basada en una etnografía sobre la formación en danza clásica, danza contemporánea y expresión corporal, con una perspectiva de análisis que conjuga cuerpo y danza. Nuestro enfoque dialoga principalmente con la antropología del cuerpo, porque nuestra atención no ha estado puesta tanto en las danzas en sí mismas, como en las prácticas y usos del cuerpo durante ese proceso, en las experiencias que se tienen en relación al aprendizaje de la danza y en las representaciones sobre el cuerpo propio, el cuerpo de los otros y el cuerpo de la danza que las y los estudiantes ponen en juego. En suma, la mirada está puesta en cómo se construye el cuerpo en la danza y en qué es lo que ese cuerpo construye (por ejemplo, en las subjetividades). De cualquier modo, el diálogo con la antropología de la danza no está ausente, en especial con las líneas que eligen estudiar la danza y el movimiento en relación a un contexto social y cultural, y en imbricación con representaciones sobre el cuerpo, prácticas corporales y experiencias corporizadas.

Bibliografía

Aschieri, P., S. Citro, Y. Mennelli y equipo UBACYT F821 (2009) “Cuerpos Plurales: performances orientales, afro y amerindias en los circuitos culturales públicos y privados de Buenos Aires y Rosario”. En *Actas de la VIII Reunión de Antropología del Mercosur*, UNSAM.

Bateson, G. y M. Mead [1942] *Balinese character: A photographic analysis*. New York: New York Academy of Sciences.

Benedict, R. [1934] *El hombre y la cultura*. Bs. As.: Centro Editor de América Latina.

Blázquez, G. (2004) *Coreografías do Género*. Tesis de doctorado, PPGAS/MN, Universidade Federal do Río de Janeiro.

Blázquez, G. (2006) “Y me gustan los bailes...Haciendo género a través de la danza de cuarteto cordobés”. *Etnografías Contemporáneas*, 2 (2).

Boas, F. [1944] “Dance and music on the life of the Northwest Coast Indians of North America”. *The function of dance in human society*. New York: The Boas School.

Boas, F. [1928] *Primitive art*. Cambridge: Harvard University Press.

Boas, F. [1944] *The function of dance in human society*. A seminar directed by Franziska Boas. New York: The Boas School.

Buckland, T. (1999) “All dances are ethnic, but some are more ethnic than others: some observations on dance studies and anthropology”. *Dance Research: the Journal of the Society for dance Research*, vol. 17, nº 1. Edinburgh University Press.

Carozzi, M. (2002) “Cuerpo y conversión: explorando el lugar de los movimientos corporales estructurados y no habituales en las transformaciones de la identidad”. En *III Congreso Virtual de Antropología y Arqueología*, www.naya.org.ar

Del Mármol, M. y otros (2008) “Entramados convergentes: cuerpo, experiencia, reflexividad e investigación”. En *Actas de las V Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata*.

Devalle, S. (2002) “Danzas como expresión de una cultura clandestina de protesta”. *Estudios de Asia y África*, vol. XXXVII, nº 2, El Colegio de México, México.

Evans-Pritchard, E. E. [1928] *The Dance*. *África* 1.

Geertz, C. [1973] *La interpretación de las culturas*. España: Gedisa.

Hanna, J. (1979) “Movements toward Understanding Humans through the Anthropological Study of Dance.” *Current Anthropology* 20 (2).

Kaeppler, A. (1991) “American approaches to the study of dance”. *Yearbook for Traditional Music*, vol. 23. International Council for Traditional Music.

Kaeppler, Adrienne (1992) *Ha'a and Hula Pahu: Sacred Movements*. Part I of *Hawaiian Drum Dances* by A. Kaeppler and E. Tatar. Honolulu: Bishop Museum Press.

Kaeppler, A. (2000) “Dance Ethnology and the Anthropology of Dance”. *Dance Research Journal*, vol. 32, nº 1. University of Illinois Press and Congress on Research in Dance.

Kaeppler, A. (2003) “La danza y el concepto de estilo”. *Desacatos*, nº 12, México.

Keali'inohomoku, J. (1972) “Folk dance”. *Folklore and folklife ; an introduction*. Edited by Richard M. Dorson. Chicago: University of Chicago Press.

Keali'inohomoku, J. (1970) “An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance”. *Impulse* 24-32.

Keali'inohomoku, J. (1976) *Theories and Methods for an Anthropological Study of Dance*. Ph.D. Dissertation, University of Indiana, Department of Anthropology.

Kurath, G. (1960) “Panorama of dance ethnology”. *Current Anthropology*, vol. 1. The University of Chicago Press and Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research.

- Lomax, A., I. Bartenieff y F. Paulay (1968) "Dance style and cultura: The choreometric coding book". *Folk song style and culture*. Washington, D.C.: American Association for the Advancement of Science.
- Mead, M. (1940) The arts. *Yale Review* 30.
- Mead, M. [1928] *Coming of age in Samoa*. New York: Morrow.
- Mora, A. S. (2010) "Entre las zapatillas de punta y los pies descalzos: Incorporación, experiencia corporizada y agencia en el aprendizaje de la Danza Clásica y la Danza Contemporánea". En: Citro, Silvia (comp.) *Cuerpos plurales. Ensayos antropológicos de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos (en prensa).
- Novack, C. J. (1990) *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Novack, C. J. (1995) "The body's endeavors as cultural practices". Foster, S. (ed.) *Choreographic History*. Bloomington: Indiana University Press.
- Pujol, S. (2000) *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires: EMECÉ.
- Radcliffe-Brown, A. [1922] *The Andaman Islanders*. Glencoe: Free Press.
- Reed, S. (1998) "The politics and poetics of dance". *Annual Review of Anthropology*. Annual Reviews.
- Royce, A. P. (1972) "Dance as an indicator of social class and identity in Juchitan, Oaxaca." *New Dimensions in Dance Research: Anthropology and Dance – The American Indian. CORD Research Annual* 6..
- Royce, A. P. (1977) *The Anthropology of Dance*. Bloomington: University of Indiana Press.
- Savigliano, M. (1995) *Tango and the political economy of passion*. Boulder, CO, West View.
- Schechner, R. (2000) *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Turner, B. y S. Wainwright (2003) Corps de Ballet: the case of the injured ballet dancer. *Sociology of Health & Illness* 25.
- Turner, B. (1989) *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Turner, B. [1989] "Los avances recientes en la teoría del cuerpo". *Revista Reis*, nº 68.
- Turner, V. [1968] *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI.
- Turner, V. [1969] *El proceso ritual*. Madrid: Taurus.
- Turner, V. [1983] *The Anthropology of Performance*. Nueva York: Paj Publications.
- Williams, D. (1976) *The role of movement in selected symbolic systems*. Unpublished doctoral dissertation, Oxford University, England.