

# La vida afectiva en el arte independiente. Territorio sensible en la danza contemporánea del interior provinciano

Affective life in independent art. Sensitive territory in  
contemporary dance of the provincial interior



**Francisco Berteá**

Universidad Nacional de Córdoba  
Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
La Pisanita, Córdoba  
[fmfberteá@gmail.com](mailto:fmfberteá@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0003-3978-6445>

Recibido: 01/03/2024 - Aceptado con observaciones: 30/05/2024



<https://doi.org/10.55443/artilugio.n10.2024.45966>



<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/8bc4h5riw>

## Resumen

En este trabajo indagamos la vida afectiva en el arte independiente, específicamente en el mundo de la danza contemporánea del Valle de Paravachasca (Córdoba, Argentina), a partir de un trabajo etnográfico colaborativo de participación observante en el grupo Cantorodado, entre los años 2018-2022. Situados en los estudios sociales del arte y el giro afectivo, describimos de forma densa el territorio sensible de este mundo del arte, distinguiendo algunos de los vectores que lo componen, en calidad de tipos reales: una forma de (ganarse la) vida *colectiva*, una ética del cuidado y una atmósfera afectiva de entusiasmo. Empleamos para ello una propuesta analítica que

### Palabras clave

*antropología social,  
arte político, agencia,  
capitalismo, colectivo*



se mueve en la tensión entre analítica-individuo y analítica-fuerza, entre las libertades relativas de los agentes y las estructuras estructurantes de sujeción. Realizamos así aportes a la comprensión de la vida afectiva de la danza contemporánea independiente y al arte independiente como forma de (ganarse la) vida, desde temáticas específicas, como la moral, la amistad, el *management*, el *wellness* y el don, reconociendo que la propuesta analítica empleada puede significar un aporte al estudio de la vida afectiva.

## Abstract

In this paper we investigate the affective life in independent art, specifically in the contemporary dance world of the Paravachasca Valley (Córdoba, Argentina), from a collaborative ethnographic work of observant participation in the Cantorodado group, between the years 2018-2022. Situated in the Social Studies of Art and the affective turn, we make a thick description of the sensitive territory of this art world, distinguishing some of the vectors that compose it, as real types: a way of (earning the) *collective* life, an ethic of care and an affective atmosphere of enthusiasm. We use an analytical proposal that moves in the tension between analytic-individual and analytic-force, between the relative freedoms of the agents and the structuring structures of subjection. We contribute at the understanding of the affective life of independent contemporary dance and independent art as a way of (earning a) living, from specific aspects linked: morality, friendship, management, wellness and gift. Acknowledging that the analytical proposal used can mean a contribution to the study of the affective life.

### Key words

*social anthropology, political art, agency, capitalism, collective*

## INTRODUCCIÓN

¿Cómo es la vida afectiva en el arte independiente? ¿Qué lugar ocupan las emociones, las sensaciones, los afectos, etc., en la práctica artística cotidiana? ¿Cómo se relaciona la afectividad y la estética? ¿Qué hacen los afectos? En este trabajo cartografiamos la vida afectiva en el arte independiente, específicamente en el mundo de la danza contemporánea del Valle de Paravachasca (Córdoba, Argentina).

Mi trabajo de campo se sitúa en el Valle de Paravachasca, una región político-geográfica ubicada a 35,9 km al sur de Córdoba capital, que forma parte de uno de los cordones montañosos conocidos como “Sierras de Córdoba”. Consiste en un valle conformado por 18 localidades con una población de entre 274 habitantes, en la comuna de La Paisanita, y 65.000 habitantes, en el municipio de Alta Gracia. La danza contemporánea emerge en esta región en el año 2007, creciendo en diversidad y especificidad en los últimos 18 años, si bien permanece como un sector minoritario, respecto a otras prácticas culturales como el folklore, el hip hop, etc.

Cantorodado surge en el año 2016 como taller, conformado por alrededor de 10 personas. En el año 2018 se reorganiza como *colectivo*,<sup>1</sup>

1 Empleamos la “x” para referirnos a la diversidad de género. Asimismo, utilizamos la cursiva para resaltar términos nativos significativos para el análisis que realizamos en este trabajo, y palabras en otros idiomas. Finalmente, realizamos variaciones en la conjugación de la voz del sujeto del enunciado, entre la primera persona del plural y del singular, en función del carácter colaborativo del conocimiento etnográfico, así como también de las implicaciones subjetivas y la reflexividad antropológica en las distintas posiciones que tomé como investigador.

integrado por entre 3 y 4 personas, en su mayoría mujeres, quienes se autoreferencian como “bailarinxs” y “bailarinxs profesionales” de “danza contemporánea”, así como también “artistas independientes”. Lxs integrantes se autoadscriben a la “clase media”, tienen entre 30 y 36 años, han realizado carreras universitarias y diferentes trayectorias artísticas de más de una década, muchas veces iniciadas en la infancia en un taller de danza de sus pueblos o ciudades natales.

Realicé un trabajo etnográfico colaborativo (Lassiter, 2005) en este grupo de danza independiente, entre los años 2018-2022. Este me llevó por diferentes itinerarios de la vida de este mundo del arte, donde rastree las redes de relaciones que componen esta práctica social, a partir de un trabajo de participación observante en actividades de composición artística, gestión cultural y acompañamiento de proyectos y redes artísticas.

Considerando que los afectos nunca son transparentes y que pueden ser comprendidos en el contacto directo entre los cuerpos y en las relaciones (Le Breton, 1999), empleé un enfoque corpóreo (*embodiment*) (Csordas, 1990), dejándome afectar (Favret-Saada, 2013) en las diferentes posiciones que ocupé, como alumno, investigador, integrante, bailarín, gestor cultural, público y vecino, desde un trabajo reflexivo de mis implicaciones (del Mármol *et al.*, 2017; Guber, 2001). Movimiento que me permitió familiarizar lo exótico y exotizar lo familiar, en el juego de perspectivas entre conocimientos *emic* y *etic* (Geertz, 1994; Guber, 2005).

En este trabajo describimos de forma densa (Geertz, 2003) la vida afectiva en el mundo de la danza contemporánea independiente del Valle de Paravachasca, a partir del caso en estudio. Vida afectiva que se compone en las relaciones sociales, participando del modo de trabajo artístico, del proceso de composición y del mismo hecho artístico.

## EL GIRO AFECTIVO EN LOS ESTUDIOS SOCIALES DEL ARTE

En este trabajo nos situamos en los Estudios sociales del arte, dentro del giro afectivo. El giro afectivo es un programa heterogéneo surgido en la academia estadounidense a mediados de 1990. Este giro focaliza el estudio de los afectos y/o la dimensión afectiva de la vida pública en diversos contextos, sosteniendo como tesis central que “los afectos son verdaderos agenciadores de la vida pública y política” (Szeftel, 2021, p. 107). Asimismo, deja de lado el dualismo entre razón y pasión, individuo y colectivo, a costa de mantener una tensión entre cuerpo y lenguaje, por ejemplo, en la distinción entre emoción y afecto (Massumi, 2015). Comprende así disputas entre propuestas conceptuales y metodológicas heterogéneas en función de tradiciones y posiciones teóricas (Lara y Enciso, 2013; Massumi, 2015; Sirmarco y Spivak L’Hoste, 2019) que, sin embargo,

coinciden en reconocer la cualidad relacional de los afectos.

Reconociendo la heterogeneidad de conceptualizaciones dentro del giro afectivo, empleamos la noción de *afecto* como sinónimo de emoción, sensación, sentimiento, humor, etc. Conceptualizamos así al afecto como una experiencia sensible que comprende la capacidad de ser afectados, afectar y actuar (Spinoza, 2009 [1677]), articulando una dimensión fenomenológica y una dimensión pragmática. Noción que es coherente con el punto de vista nativo de nuestro campo, donde no hay una distinción clara y evidente entre emoción, sentimiento, afecto, etc. Vinculado a ello, cuando hablamos de estética entendemos, desde el punto de vista nativo, las relaciones sensibles con el mundo,<sup>2</sup> de modo que afectividad y estética participan recíprocamente.

Seguidamente, en el marco de la discusión de lo afectivo en el giro ontológico sobre lo coreográfico, podemos pensar al afecto como una intensidad que sucede en las relaciones, entre los seres humanos y no humanos. No está localizada en el cuerpo humano, sino en las redes de relaciones heterogéneas, en las coreografías entre cuerpos, materiales, cosas, espacio, tiempo, paisajes, acciones, movimientos, historias, etc. (Fiksdal, 2022). Se trata de afectos que emergen en la vibración de los materiales, la empatía kinética, el contagio o la intercorporeidad, y nos llevan a nombrar las coreografías como *coreografías*

2 Esta noción emplea el sentido griego antiguo del término *áisthesis* o *aesthesis* (αἰσθησις), antes de ser reinterpretada desde la modernidad estética (Rancière, 1996; Mignolo, 2019).

*afectivas*. Es importante aclarar que estamos pensando aquí la “coreografía como algo tanto social/político como estético” (Hewitt, 2005, p. 20), no reducido a la esfera del arte ni a lo humano (Latour, 2008), que resulta una analítica para indagar la pluralidad de ensamblajes que pueblan el mundo humano-no humano.

Se presentan amplios antecedentes en los estudios sociales del arte acerca de los afectos, tanto en el arte contemporáneo en Europa (Kunst, 2015; Fiksdal, 2022) como localmente, en el arte independiente (del Mármol *et al.*, 2017), el teatro independiente (del Mármol, 2020a, 2020b; del Mármol y Basanta, 2020; del Mármol y Sáez, 2020), la danza contemporánea independiente (Sáez, 2018; del Mármol y Sáez, 2020) y la música independiente (Boix, 2015) de la ciudad de La Plata (Argentina). Asimismo, identificamos estudios específicos que indagan, por ejemplo, la cultura afectiva en el folklore argentino (Díaz, 2022), el amor y la pasión en lxs fanáticos de la ópera de la ciudad de Buenos Aires (Benzecry, 2012), y el erotismo en las milongas (Carozzi, 2015) y el tango queer (Liska, 2018) de esa ciudad, así como también en la danza contemporánea independiente del Valle de Paravachasca (Córdoba) (Berteza, 2023).

En este marco, encontramos el concepto del sociólogo y antropólogo francés David Le Breton (1999, 2012) *cultura afectiva* como una herramienta analítica potente. Concepto que define como “esquemas de experiencia y acción sobre los cuales el individuo aborda su conducta según su historia personal, su estilo y, sobre todo, su

evaluación de la situación” (1999, p. 11). Estos esquemas actúan regulando interna y relacionamente la vida afectiva de forma diferencial, según el género, la edad, el estatus, el grupo, la práctica social, etc., y funcionan como un tejido, donde cada

estado afectivo es parte de un conjunto de significados y de valores de los que depende, y de los que no puede desprenderse sin perder su sentido (...) dentro de un *ethos* específico (...) que permanece para el antropólogo como una pregunta abierta (2012, p. 72).

Esta definición de cultura afectiva comprende el concepto de *ethos*, al cual podemos definir inicialmente como un marco valorativo o estilo de conducta de un grupo social, como el conjunto de “estados anímicos y motivaciones (...) el tono, el carácter y la calidad de su vida, su estilo moral y estético, la disposición de su ánimo” (Geertz, 2003, pp. 111-118). En un segundo momento, necesitamos complejizar esta noción para acercarnos a la realidad social de nuestro caso de estudio, situándonos entre el giro ético y el giro afectivo de la antropología. Así, en primer lugar, nos interesa reconocer la dimensión sensible del *ethos*, que desarrollamos a lo largo de este artículo. En segundo lugar, tomamos la distinción que realiza el antropólogo estadounidense Jarrett Zigon (2008) entre ética y moral para percibir la tensión involucrada en el *ethos* entre un modo de actuar naturalizado, irreflexivo y no consciente, y una forma de proceder problematizadora, reflexiva, consciente y negociada. Tensión que iluminan la contradicción no resuelta

entre las libertades relativas de los agentes morales (Csordas, 2013) y reflexivos (Guber, 2001; Latour, 2008) y las estructuras estructurantes de sujeción (Bourdieu, 2007).

Identificamos que el concepto de *cultura afectiva* supone la noción geertziana de *sistema cultural* en tanto sistema coherente, relacional y dinámico (que puede potencialmente sustentarse en un orden institucional). Sin embargo, en la práctica, siguiendo el planteo que Csordas (2013) realiza para analizar la moral, reconocemos fisuras, tensiones, ambivalencias y contradicciones; contingencias y acontecimientos; movimientos de fuerzas. De este modo, en lugar de hablar en términos de “sistema”, convendría analizar la vida afectiva como “un sabor, un momento, una valencia, una atmósfera” (Csordas, 2013, p. 535) o, como planteamos a continuación, un movimiento heterogéneo, un agenciamiento.

Interesadxs por encontrar las herramientas analíticas que nos posibiliten una comprensión compleja, relacional, dinámica, contradictoria y de conjunto de la vida afectiva, como efecto de totalidad, entre un abordaje emic y etic, identificamos que el concepto de *agenciamiento*<sup>3</sup> *afectivo* es una clave útil para ello. Tomando la distinción entre sistema arborescente y rizoma (Deleuze y Guattari, 2004), a diferencia del concepto de sis-

*tema cultural*, la indagación de la vida social en términos de agenciamientos no implica construir un sistema coherente, relacional y dinámico arborescente, sino redes de relaciones que, además de caracterizarse por ser relacionales y dinámicas, son contradictorias, heterogéneas, movimientos de fuerza rizomáticos. De modo que podemos entender al afecto como una corriente heterogénea que participa del flujo de la vida (Ingold, 2012).<sup>4</sup>

Ambas herramientas conceptuales nos permiten indagar de forma crítica y reflexiva el punto de vista nativo, entre una analítica-individuo y una analítica-relacional o analítica-fuerza. En nuestro caso de estudio, el punto de vista nativo implica un individualismo metodológico, un análisis individual y causalista de la acción como modelo comprensivo, donde el mundo está poblado de individuos cerrados sobre sí mismos, que se relacionan entre sí, que podemos nombrar como *analítica-individuo*. A diferencia de ello, el concepto de *cultura afectiva* y, principalmente, el concepto de *agenciamiento afectivo* nos aportan una analítica contra-intuitiva respecto al punto de vista nativo, que ignora instrumentalmente el análisis en términos de individuos, estructuras y relaciones causa-efecto, aportándonos una cartografía relacional, procesual y dinámica que permite reconocer un mundo fluido compuesto de redes de relaciones y relaciones de fuerzas indi-

3 Tomando aportes de diferentes autores (Deleuze y Guattari, 2004; Despret, 2019; Guattari y Rolnik, 2006), podemos definir un agenciamiento como relaciones de fuerza heterogéneas que afectan y hacen algo, dejando rastro de su hacer. Se trata de procesos abiertos y relacionales de fuerzas individuales, infra-individuales y trans-individuales. Flujos heterogéneos de fuerzas en movimiento que performan, que componen, que hacen el mundo, en calidad de componentes realizativos de la vida.

4 Siguiendo la crítica que realiza Latour (2008) desde la “sociología de la asociación” o la Teoría del actor red a la “sociología de lo social” o clásica, cuando hablamos de corrientes afectivas, vectores o fuerzas no pretendemos reificar, sustancializar y ontologizar entidades nuevas en el mundo, sino emplear esas nociones como una analítica con valor heurístico.

viduales, infra-individuales y trans-individuales, que nombramos como *analítica-relacional* o *analítica-fuerza*.

En síntesis, en función de los antecedentes bibliográficos consultados, en este trabajo empleamos el concepto de *cultura afectiva* como vertebrador del análisis, teniendo presente, al mismo tiempo, los aportes del concepto de *agenciamiento* y la *analítica-fuerza*.

¿Cómo se compone la cultura afectiva en la danza contemporánea independiente del Valle de Paravachasca? El territorio sensible en esta práctica social es heterogéneo y dinámico, pudiendo distinguirse algunos de los vectores que la componen, en calidad de tipos reales (Elias, 1998): una forma de (ganarse la) vida *colectiva*, una ética del cuidado y una atmósfera afectiva de entusiasmo. Presentamos a continuación un análisis sucinto de cada uno de estos vectores, moviéndonos entre una *analítica-individuo* y una *analítica-fuerza*, así como también entre distintas “dimensiones” o agenciamientos que componen la vida social (lo afectivo, lo político, lo estético, lo moral, lo económico, etc.), lo que nos permitirá una descripción densa y situada, teniendo presente la relacionalidad y el dinamismo de la vida social (Latour, 2008).

## FORMA DE (GANARSE LA) VIDA COLECTIVA

Hacer arte independiente como forma de (ganarse la) vida<sup>5</sup> conlleva una pluri y multiactividad, en un contexto de precariedad característico del arte contemporáneo (Kunst, 2015), de la danza (Sbodio, 2016) y de la situación socioeconómica en Argentina.<sup>6</sup>

Esta práctica social comprende una pléthora de actividades, como por ejemplo, entrenamiento corporal y técnico, componer, gestionar, producir y hacer la asistencia técnica, participar en proyectos multidisciplinares (artes plásticas, fotografía, teatro, música, etc.), llevar hábitos de alimentación, organizarse sindicalmente, movilizarse en las calles para defender los derechos laborales, etc. Se trata de un trabajo *multitasking* que, en condiciones dignas de trabajo, involucraría a profesionales de diferentes disciplinas. *Multitasking* que presenta una diferencia de género respecto al rol materno y los trabajos de cuidados hogareños y de crianza (Verdenelli, 2020).

Como forma de (ganarse la) vida, lxs bailarinxs que solamente se dedican al arte rea-

---

5 Fernández Álvarez y Perelman (2020) definen la forma de (ganarse la) vida no solo como las relaciones mercantiles mediadas por el mercado del trabajo (formal o informal), sino también como “una multiplicidad de prácticas y relaciones no medidas por el mercado pero que son sustantivas para (re)producir la vida” (p. 13). Concepto que enfatiza una “dimensión” moral, afectiva y política de la vida, y no solo económica, que conlleva una noción holista y comprende a la totalidad de personas y a la vida colectiva (del Mármol, 2020b; Fernández Álvarez y Perelman, 2020; Mauss, 1979).

6 La situación socioeconómica nacional se caracteriza por una inflación anual entre el 47,6% y el 211,4% en los últimos 6 años, y una tasa de pobreza actual del 57,4% y de indigencia del 15%.

lizan además otras actividades vinculadas al arte, como por ejemplo, co-gestionan un centro cultural (administran y gestionan subsidios, producen eventos culturales como una feria agroecológica, trabajan en el *buffet*, etc.), dictan clases de danza o teatro en escuelas secundarias o espacios culturales públicos o privados, investigan formalmente danza, etc. A su vez, lxs bailarinxs cuya fuente principal de ingreso se sitúa en otro ámbito laboral (la educación formal, la psicopedagogía, la psicología o los negocios inmobiliarios) conjugan sus actividades artísticas con estas ocupaciones.

Estas formas de (ganarse la) vida se organizan, por lo menos, en torno a dos componentes: una posición emprendedurista (*management*) y una posición colectiva.

El emprendedurismo como espíritu de época de la racionalidad capitalista neoliberal, de tipo productivista, comprende un *ethos* empresarial (Rose, 1992 en Landa, 2022) y emprendedor (Bröckling, 2016), cuya máxima es ser nuestrx propix capital, nuestrx propix productox, nuestra fuente de ingresos, maximizando las ganancias, los esfuerzos y los resultados. Se trata de un imperativo de rendimiento, que conlleva exceso de trabajo y de positividad (Byung-Chul, 2010).

En el arte independiente el emprendedurismo como *ethos* configura vidas activas y laboriosas, pobladas de actividades, que involucran cierto grado de velocidad, según la singularidad de cada bailarinx (su personalidad, sus proyectos personales y profesionales, y las condiciones materiales de existencia); así como también una posición emprendedora, de iniciativa, esfuerzo

y autoexigencia que, en un contexto de precariedad, nos encuentra muchas veces cansadxs, como corolario de esta sociedad del cansancio (Byung-Chul, 2010).

Al mismo tiempo, la forma de trabajo en la danza independiente toma la forma del trabajo de *autogestión colectiva* (del Mármol *et al.*, 2017; Sbodio, 2016), como término nativo (imagen 1). Esta forma de gestión cultural comprende relaciones de poder horizontales y democráticas, la primacía del interés común por sobre el individual, el trabajo cooperativo y colaborativo, la distribución de tareas según intereses y afinidades, la construcción *colectiva* de objetivos, proyectos y su realización. En un ambiente *amigable*, cuidado y de pertenencia. Se trata de una posición comunitaria (Corea *et al.*, 1998), que nombramos como posición *colectiva*, la cual se presenta como valor *político*,<sup>7</sup> afectivo, estético, moral y pragmático, donde necesitamos de lxs otrxs para poder hacer arte.

El emprendedurismo y lo *colectivo* como lógicas de funcionamiento de este mundo del arte se relacionan en una tensión y ambivalencia no resuelta (Gago, 2014). Por ejemplo, prima una cultura del trabajo y un interés económico de ganar dinero y “vivir del arte”, pero esta práctica

---

7 En este campo reconstruimos como sentido nativo de *política* aquello que le da forma a lo social. Noción que no solo involucra la esfera o institución política, sino también el contenido, el *médium* y el modo de trabajo (Vujanovic, 2013) o la “micropolítica” y los dispositivos. Política que se realiza en el modo de hacer arte, en las relaciones de poder, de saber, afectivas, éticas, estéticas, materiales, etc. En ese sentido, en Cantorodado se considera que “todo lo que uno haga es político”.





Imagen 1: Danzas del sur (2020). Trabajo *colectivo* de preparación de la proyección del video “Rastros del Sur. Territorios que danzan”. Alta Gracia, Argentina. Fotografía de F. Berteza.

social no está orientada por la ganancia económica ni el utilitarismo. En ese sentido, el proceso de composición *colectiva* de la obra *Otoño* del grupo Cantorodado, que duró 2 años, no fue productivo en términos económicos, pero sí en términos subjetivos y *políticos*. Asimismo, el capital que dinamiza este campo social es el capital simbólico,<sup>8</sup> articulando de un modo particular la rentabilidad de la gestión cultural como *art ma-*

8 Identificamos dos subespecies de capitales simbólicos específicos: el hacer artístico y el reconocimiento. Por ejemplo, el reconocimiento del trabajo individual y *colectivo* es un valor y un sentimiento moral (Fassin, 2012), de modo que lxs bailarinxs se alegran y enorgullecen cuando es reconocido su trabajo. Por el contrario, llegar tarde a los ensayos de manera reiterada o faltar a compromisos, como la fecha de una función agendada con anticipación, comprenden anti-valores que generan incomodidad, tensión y/o conflicto.

*agement* y la politicidad de la gestión cultural (Bayardo, 2019) como *autogestión colectiva*.

Del mismo modo, este campo se organiza sobre la base de lo colaborativo y cooperativo, y no de la competencia (Bourdieu, 2003), si bien nos atraviesa una autoexigencia, sobreexigencia y autocompetencia propia del *management* (Bröckling, 2016; Landa, 2022). En ese sentido, una bailarina comenta: “Compito con mi propia danza. Y los colegas son un apoyo en eso”. Asimismo, se presentan tensiones “de egos” entre intereses y miradas individuales y el trabajo *colectivo*, que requieren un trabajo voluntario constante de auto-observarse, ceder y construir acuerdos.

Cada uno de los elementos que describimos de esta forma de (ganarse la) vida conlleva un sustrato sensible. Por ejemplo sentimos en el cuerpo la tensión de las vidas ajetreadas, veloces y a veces cansadas de la poliaktividad, la multiactividad y el *multitasking*, el esfuerzo de la autoexigencia y la cultura del trabajo del *management*; así como también la calidez del ambiente *amigable* fruto de la colaboración y el trabajo colectivo.

## ÉTICA DEL CUIDADO

Este mundo del arte presenta una ética del cuidado como otro de los vectores organizadores de la vida social, vinculada a una ética feminista (Segato, 2003). Se trata de una relación sensible con el mundo, que busca cuidar la vida, sin violentar ni dominar, que cuestiona e intenta rechazar toda situación de desigualdad y violencia, como posición subjetiva cotidiana.

Esta ética, en tanto *ethos*, involucra una tensión entre una dinámica no consciente, irreflexiva y normativa de la moral, y una dinámica consciente, reflexiva y contingente de la ética (Zigon, 2008). Sin embargo, prima como resultante una disposición sensible, reflexiva y dialogada, considerando que para poder cuidar al otrx, requerimos una atención activa de la diferencia, además de empatía y una apertura a ceder y construir acuerdos. Esto último conlleva muchas veces contradicciones e incomodidades



Imagen 2: Cantorodado (2021). Ensayo de la obra *Otoño*. Alta Gracia, Argentina. Fotografía de F. Berteza.

para poder hospedar al otrx, de modo que la ética del cuidado también involucra “una ética de la incomodidad que permite desplegar cuidados mutuos” (Miroslava Calixto Rojas, 2022, p. 57).

Esta ética del cuidado se expresa en una sensibilidad corporal y subjetiva hacia unx mismx y el otrx, en una conciencia y preocupación por el bienestar de lxs compañerxs, en preguntar si alguien se golpeó en una función, en brindar sugerencias técnicas corporales para no lastimarnos físicamente en escena, en escuchar atentamente las dolencias del otrx (por ejemplo, la tristeza por situaciones personales, esguinces, dolores menstruales, contracturas, etc.) y en la disposición a alojar y cuidarnos mutuamente (imagen 2).

Vinculado a esta ética del cuidado, percibimos un ambiente afectivo *amigable*, que se caracteriza por relaciones de cordialidad, cariño, alegría, disfrute, confianza, cooperación y reconocimiento mutuo. Asimismo, se presentan vínculos



Imagen 3: Cantorodado (2017). Intervención en la marcha del Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia. Alta Gracia, Argentina. Fotografía Colectivo Paravachasca por la Memoria.

de sinceridad respecto a nuestras emociones íntimas, pero no “demasiado sincero”. Ese resto afectivo sí emerge en los vínculos de amistad, entre bailarinxs o entre bailarinxs y no bailarinxs (por fuera de este mundo del arte). Amistades que involucran mayor intimidad y confianza (Cucó Giner, 1995; del Mármol, 2020b), mayor libertad, intensidad y heterogeneidad afectiva, en comparación con el ambiente *amigable*. Sin embargo, ambas modalidades de relación, lo *amigable* y la amistad, crean un tejido afectivo que sostiene la actividad artística y las relaciones sociales y laborales en el contexto de precariedad (del Mármol y Basanta, 2020) (imagen 3).

Con relación a esta ética del cuidado, el ambiente *amigable* y las amistades, identificamos el don (Mauss, 1979) como modo de relación central en el arte (Hyde, 2021 [1983]; Sansi, 2015), que toma una forma particular (Descola,

2012)<sup>9</sup> en este mundo del arte. Entendemos por don la relación de dar, recibir y, luego de un tiempo, retribuir; donde lo que circula son bienes, materiales y/o inmateriales, en este caso, principalmente, reconocimiento y afecto. Relación que constituye y sostiene el lazo social, y debe ser realizada de acuerdo al modo de sociabilidad y cortesía de esta práctica social (por ejemplo, de forma cuidada, *amigable*, *colectiva*, etc.). Estas cualidades del modo de relación constituyen en la danza contemporánea independiente lo que Mauss (1979) señala para el *potlatch* como dar, recibir y “devolver *dignamente*” (p. 210),<sup>10</sup> en calidad de “«valores» normativos orientadores de la vida social” (Descola, 2012, p. 514) que se diferencian del intercambio mercantil (Mauss, 1979).

Algunas de las acciones desinteresadas que realizan lxs bailarinxs entre sí, dentro y fuera de los ensayos, son: brindar sugerencias y acompañamiento en el entrenamiento (imagen 4), aportar en el proceso de composición, compartir información sobre espacios de formación, asistir y cuidar cuando alguien se lastima, escuchar los relatos de la vida cotidiana y aconsejar, acompañar los malestares y problemas personales, festejar los cumpleaños, participar en la minga de construc-

9 Situados en el giro ontológico, el antropólogo francés Philippe Descola (2012) analiza las ontologías de los pueblos amerindios. Construye seis esquemas de relación (el intercambio, la depredación, el don, la producción, la protección y la transmisión) como herramientas analíticas para indagar colectivos particulares. Se trata de “disposiciones que dan una forma y un contenido a la ligazón práctica” (p. 447) de los seres humanos consigo mismos y con el mundo, que participan en estructurar el *ethos* de un colectivo. Si bien se establecen relaciones de dominación y subordinación, centro y periferia entre los esquemas de relación, la primacía de uno nunca es absolutamente hegemónica.

10 Las cursivas son nuestras.

ción de nuestros hogares, ayudar con otros proyectos artísticos, etc. Asimismo, podemos pensar la relación entre bailarinxs y público no desde el intercambio comercial, sino desde el don.<sup>11</sup>

La ruptura de la reciprocidad o la no retribución entre bailarinxs, entre bailarinxs y el público o en la relación entre bailarinxs y la propia danza ha involucrado una tensión en el lazo social y, en algunos casos, una fractura y disolución de la relación. Como señala Mauss (1979), abstenerse de dar, abstenerse de recibir o abstenerse de devolver es cometer una falta, de modo que la “obligación de devolver dignamente es imperativa” (p. 210). Sin embargo, ello “no supone ingresar en un estado de sociabilidad sin fisuras. Por el contrario (...) están impregnadas de inestabilidades, riesgos, incertidumbres y desafíos” (Wilkis, 2014, p. 170).

De este modo, en algunas ocasiones, hay tensiones interpersonales que enojan y, a veces, lastiman y “hacen bosta”; pero que, hasta donde pude percibir, inclusive años después de sucedido este tipo de conflictos, no hay una intención de daño por el daño mismo y/o para la supervivencia, como establece la relación de deprecación, sino la permanencia de una confianza desinteresada característica del don (Descola,



Imagen 4: Cantorodado (2017). Entrenamiento de vertical en un ensayo. Villa Los Aromos, Argentina. Fotografía de F. Berteá.

2012). Se trata de una confianza genuina, que podemos describir también como una confianza instrumental, considerando que esta es necesaria para poder hacer danza sin lastimarnos, en un ambiente seguro donde nuestra integridad física y psíquica depende de nuestrxs compañerxs, teniendo en cuenta la intensidad física y el riesgo que muchas veces involucran los movimientos, la exposición, la intimidad y la vulnerabilidad corporal y afectiva que implica el contacto físico y el trabajo corporal y estético (imagen 5).

En el mundo de la danza contemporánea independiente del Valle de Paravachasca se pre-

11 Esta relación presenta sus complejidades y detalles que, por una cuestión de espacio, no podemos desarrollar aquí. Solo diremos que la mirada del otrx, como retribución, a veces reconforta y erotiza, y otras veces incómoda y lastima, de acuerdo a la relación entre lo que lxs bailarinas proyectan subjetivamente y lo que reciben de los públicos en forma de comentarios luego de una función, aplausos, cantidad de dinero recaudado de “la gorra”, etc., que cada cada bailarinx interpreta de forma singular. Se presenta, así, una dimensión subjetiva y singular en la relación de don.



Imagen 5: Cantorodado (2020). Proceso de composición de la obra *Otoño*. Alta Gracia, Argentina. Fotografía de F. Berteza.



Imagen 6: Cantorodado (2018-2022). Expresión metafórica de los márgenes del régimen afectivo discreto del mundo de la danza contemporánea independiente. Valle de Paravachasca, Argentina. Fotografía de F. Berteza.

senta un régimen de ocultamiento y discreción del erotismo sexual, para no incomodar ni violentar. De esta manera, este erotismo queda relegado del espacio público, salvo algunos gestos mínimos de seducción, en función de las pautas de cortesía reguladas por la ética del cuidado (Berteza, 2023). En esta misma línea, podemos hablar de un régimen afectivo discreto, ya no solo respecto al erotismo sexual, sino a la vida afectiva general.

Este régimen afectivo no niega ni reprime la expresión de las diferencias, los problemas y los malestares vinculados de forma directa a la práctica artística como forma de ganarse la vida, pero sí de aquellas diferencias que involucran a lxs bailarinxs de forma personal. Las emociones de intensidad afectiva, como el enojo, la incomodidad, la tristeza y la angustia, referidas a conflictos personales que emergen en el hacer

artístico o en la vida personal íntima de lxs bailarxs, quedarían en el margen de este régimen afectivo discreto, en el cual se evita confrontar. (imagen 6).

El régimen afectivo discreto y *amigable*, de mesura, cordialidad, prudencia, discreción y cuidado, nos habla de uno de los componentes de la atmósfera afectiva de este mundo del arte.

## ATMÓSFERA AFECTIVA DE ENTUSIASMO

Jonathan Flatelly (2008), investigador estadounidense en estética y afectividad, emplea el término *atmósfera afectiva* (*affective atmosphere*) para caracterizar el estado de ánimo (*mood*), definiendo a este último como una sintonía, “una especie de atmósfera afectiva (...) en la que se

forman las intenciones, se persiguen los proyectos y se pueden asociar afectos particulares a objetos concretos” (p. 19). Por otro lado, Ben Anderson (2014), geógrafo de Reino Unido, define la atmósfera afectiva como un exceso afectivo a través del cual se puede crear una intensidad espacio-temporal, que emana de la reunión de los cuerpos, pero que excede a estos.

Nos interesa el término *atmósfera afectiva* como concepto heurístico para indagar una cualidad sensible, sutil y totalizante de la cultura afectiva –el timbre de su voz– que se presenta entre lxs bailarinxs mientras ensayan, componen, gestionan, así como también entre bailarinxs y públicos, como efecto estético de las obras.

Además del régimen afectivo discreto y *amigable*, otro componente de la atmósfera afectiva en este mundo del arte es el entusiasmo como pulsión y germen de vida. En estos 5 años de trabajo de campo encuentro que lxs bailarinxs simplemente nos involucramos con entusiasmo en distintas actividades cotidianas de esta práctica social: componer una obra, entrenar, formarnos, gestionar subsidios y proyectos (seminarios, talleres, funciones, festivales y redes). Hacer *colectivo* que disfrutamos y por momentos nos apasiona y nos permite sobreponernos a las tensiones, incomodidades y conflictos que emergen periódicamente en el trabajo con otrxs, en un contexto de precariedad.

Este entusiasmo emerge en un ambiente *amigable* y de confianza, dentro del cual podemos afirmar que “el tono adecuado se mantiene en gran parte mediante conversaciones amistosas,

bromas y chistes” (Hochschild, 2003, p. 115) diarios, en cada ensayo, seminario y viaje para hacer función. No se trata de una actuación o sobre-actuación, sino de una expresión de las emociones sentidas (Hochschild, 2003; Liu *et al.*, 2023).

Resulta necesario enfatizar que un elemento central en la vida afectiva de este mundo es mantener un vínculo placentero con el arte. Es así que el acto de bailar se caracteriza por la presencia de erotismos (Berteau, 2023). Por ejemplo erotismos sensuales, es decir, una experiencia sensorial y sensual del cuerpo en movimiento, en la fuerza creativa, en el placer estético de bailar, “el puro «deseo de crear y bailar»” (del Mármol *et al.*, 2017, p. 49). Asimismo, también se caracteriza por la circulación de erotismos estéticos, donde lo erótico es empleado como recurso estético para componer y agenciar experiencias eróticas, estéticas, afectivas en los públicos; un brillo “que atrae a la gente a seguir mirando”. Erotismos como experiencias placenteras y deseantes que suceden en y alrededor de la acción de danzar.

Sin embargo, el vínculo placentero en esta práctica social trasciende el placer vivido en el acto de bailar y comprende las distintas acciones y esferas que la componen: entrenar (imagen 7), componer, gestionar, realizar los intereses estético-políticos personales y colectivos, ser reconocidxs y ganar dinero para poder “vivir del arte”. Todos estos intereses trabajan en conjunto, movilizándolo a lxs artistas, entusiasmando o desentusiasmando si alguno de esos elementos se ausenta. En otras palabras, se trata de una



Imagen 7: Cantorodado (2020). Ensayo del grupo Cantorodado. Alta Gracia, Argentina. Fotografía de F. Berteá.

implicación afectiva, estética, *política* y moral al arte como forma de vida, donde el placer es valorado positivamente, como algo bueno y deseable.

Este vínculo placentero se diferencia del apego apasionado de lxs fanáticxs de la ópera del Teatro Colón de la ciudad de Buenos Aires, que comprende un “entusiasmo ferviente”, “desmedido” que disuelve al yo en ese momento de intensidad, seducción y goce en relación con su objeto de amor, durante el cual se dejan llevar. Instantes de éxtasis musical, impacto emocional “que los hace permanecer en silencio, anonadados y ensimismados por algún tiempo (...) unos veinte o treinta segundos” (Benzecry, 2012, p. 200). El entusiasmo del que hablamos en el caso en estudio no comprende una “carrera moral de éxtasis” que involucra una ética del esfuerzo y

el sacrificio como sucede en lxs fanáticxs de la ópera, no se centra en la pasión, sino en el entusiasmo –tal como lo caracterizamos en este apartado– que gravita en torno a lo estético-*político* como dimensión medular vertebradora de esta práctica social.

Este entusiasmo y el vínculo placentero están atravesados por el *wellness*. Si bien podemos traducir esta palabra como “bienestar”, en las últimas décadas este término en inglés adoptó un significado particular (Miller, 2005) a nivel mundial, asociado al *management* (Landa, 2022; Papalini y Echavarría, 2016). El *wellness* como posición subjetiva establece la máxima del placer y la felicidad como horizonte organizador de la vida, exige estar bien todo el tiempo y positivos (Byung-Chul, 2010). Involucra valores como la proactividad, el optimismo, una actitud

positiva, la responsabilidad por el bienestar personal y el individualismo: “un yo omnipotente, resiliente, auto terapéutico y proactivo” (Papalini y Echavarría, 2016, p. 46).

En mi experiencia etnográfica el *wellness* se presenta de una forma particular en este mundo del arte, en la tensión ambivalente entre una lógica emprendedurista y una lógica *colectiva*. Lxs bailarinx realizan diferentes actividades para mantener su salud y bienestar, y abordar lesiones o enfermedades, como por ejemplo hábitos de alimentación y prácticas etnomédicas para mantener la salud (osteopatía, acupuntura, medicina clínica, ginecología, psicoterapia, psicoanálisis, etc.). Al mismo tiempo, hacia el interior del grupo, se da lugar en los ensayos para estar tristes, decaídxs, enfermxxs o lesionadxs, adaptando el trabajo individual y *colectivo* a las posibilidades reales. En este sentido, se reconocen las variaciones del entusiasmo y del deseo, si bien en los momentos donde fluctúan, a veces se generan tensiones afectivas y morales grupales, al distanciarse los intereses individuales de los intereses *colectivos*, lo cual lleva, por ejemplo, a suspender ensayos o fechas de funciones (imagen 8).

Hacia el exterior del grupo, en los momentos de trabajo de producción, docencia y realización escénica, así como también en los posts de Instagram, identificamos la construcción de una imagen de sí positiva, de bienestar y de belleza, en un sentido amplio, y el intento de invisibilizar las tensiones y malestares. Esto nos permite pensar en un *marketing* de sí, en la



Imagen 8: Cantorodado (2020). Conversación/discusión en un ensayo. Alta Gracia, Argentina. Fotografía de F. Berteá.

sonrisa del éxito (Landa, 2014), en el bienestar y la positividad del *wellness*.

Finalmente, de forma coherente con una de las convenciones de la danza contemporánea, donde resulta “políticamente correcto y es la estética correcta (...) *dejar emociones, afectar a las personas con alguna emoción*”, también encontramos atmósferas afectivas particulares en el convivio escénico que cada obra crea en relación con los públicos (Flatelly, 2008).

En el caso de la obra *Otoño*, emerge un ambiente sombrío, ominoso, tenso y, por momentos, violento (imagen 9), como testimonio afectivo (Proaño Gómez, 2020; Tortosa, 2023) respecto a las violencias cotidianas que trabaja la obra, de modo que “el espectador recibe el impacto de la afectividad desplegada en la escena, se ve afectado por ella” (Proaño Gómez, 2020, p. 153). Podemos afirmar así que esta obra actúa como coreografía afectiva, donde la atmósfera afectiva se crea procesualmente a lo largo de la



obra, como resultado de la **organización estética** de los cuerpos en movimiento, la música, la iluminación, el vestuario y la disposición escénica entre el público y lxs bailarinxs.

Esta atmósfera afectiva, como agencia estética (DeNora, 2004), compone diferentes experiencias de recepciones sensibles en los distintos públicos –como por ejemplo, violencia de género, esquizofrenia, consumo de drogas, etc.– movilizándolos afectivamente. Entendiendo que Cantorodado –como mencionan sus integrantes– presenta un interés estético-político por “interpelar” a los públicos y a la danza contemporánea, se trata de una “práctica sensible” que “sensibiliza a las personas”, mientras que el “capitalismo trabaja en desensibilizarnos”.



Imagen 9: Cantorodado (2020). Proceso de composición de la obra *Otoño*. Alta Gracia, Argentina. Fotografía de F. Berteá.

## REFLEXIONES FINALES

En este artículo describimos de forma densa la vida afectiva de la danza contemporánea independiente del Valle de Paravachasca desde el trabajo de campo etnográfico realizado en el grupo Cantorodado. Nos situamos en el giro afectivo y nos movimos en una tensión entre analítica-individuo y analítica-fuerza, entre las libertades relativas de los agentes morales y reflexivos, y las estructuras estructurantes de sujeción, pudiendo distinguir distintos vectores del territorio sensible de este mundo del arte: una forma de ganarse la vida, una ética del cuidado y atmósferas afectivas.

Interesados en sintetizar el análisis realizado desde una visión de conjunto, en este trabajo indagamos distintos elementos de la vida afectiva: ajetreo, *multitasking*, autoexigencia, laboriosidad, *management*, lo colectivo, colaboración, ambiente *amigable* y amistades, ética del cuidado, régimen afectivo discreto, erotismo sexual, *atmósfera afectiva de entusiasmo*, vínculo placentero con el arte, erotismo sensual, erotismo estético, *wellness* y, en particular, la atmósfera afectiva de la obra *Otoño*. Situados en medio de esta heterogeneidad, la noción de *agenciamiento* nos permitió a percibir e incluir en el análisis las fisuras, las tensiones, las ambivalencias, las contradicciones que suceden en la organización relacional de este mundo del arte, y pensar esta organización como un movimiento heterogéneo de fuerzas rizomáticas, entre lo afectivo, lo estético, lo político, lo moral, lo material, etc.

En el marco de los antecedentes bibliográficos consultados, valoramos que este trabajo aporta a la comprensión de la vida afectiva de la danza contemporánea independiente y del arte independiente como forma de (ganarse la) vida, desde áreas temáticas específicas: la moral, la amistad, el don, el *management* y el *wellness*. Del mismo modo, identificamos que la propuesta analítica empleada en este estudio puede significar un aporte teórico-metodológico a los estudios sociales del arte.

El análisis realizado nos permite reconocer que el lazo social en esta práctica se caracteriza por la centralidad del lazo afectivo. Es decir, las relaciones sociales que se componen en y a partir de la práctica artística se caracterizan por lo colectivo, el cuidado, el entusiasmo, lo *amigable*, el *management*, el *wellness* y el don como cualidades sensibles. Esta centralidad del lazo afectivo también se presenta en el teatro independiente (del Mármol, 2020b; del Mármol y Basanta, 2020; del Mármol y Sáez, 2020) y la música (Boix, 2015) de la ciudad de La Plata (Buenos Aires), según sus particularidades. Por ejemplo, mientras que las relaciones sociales en el teatro y la música se caracterizan por los vínculos de “amistad”, en el teatro comprenden un “sostén afectivo” y en la música “no exige intimidad emocional (aunque esta suele aparecer)” (Boix, 2015, p. 16).

Finalmente, si realizamos una mirada de conjunto y reticular de esta práctica social, podemos identificar una *política* afectiva en este mundo del arte. No nos referimos a la irrupción en el orden afectivo establecido (Rancière, 1996), en términos de amplificar las intensidades afectivas y generar diferencias (Massumi, 2015). Por el contrario, con *política* afectiva hablamos de la realización y la organización de esta práctica social, tal como está siendo (y no de otro modo), que bailarinxs, técnicxs, gestorxs, agentes estatales y públicxs performamos cotidianamente. En otras palabras, la vida afectiva en este mundo del arte se hace y mantiene de cierto modo a partir de un trabajo *político*, afectivo, estético y moral cotidiano, frente a lo cual cabe preguntarnos, para finalizar, “qué han ganado y qué han perdido [lxs bailarinxs] en este proceso de convertirlo en lo que es” (Fassin, 2012, p. 15).

---

**Cómo citar este artículo:**

Berteá, F. (2024). La vida afectiva en el arte independiente. Territorio sensible en la danza contemporánea del interior provinciano. *Artilugio Revista*, (10). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/45966>.

## Referencias

- Anderson, B. (2014). *Encountering Affect. Capacities, Apparatuses, Conditions*. Farnham: Ashgate Publishing.
- Bayardo, R. (2019). Algunas coordenadas de la gestión cultural en la Argentina. En E. Fuentes Firmani y J. A. Tasat (Eds.), *Gestión cultural en la Argentina* (pp. 13-32). Caseros: RGC Libros.
- Benzecry, C. (2012). *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Berteza, F. M. F. (2023). Organización de los erotismos en la danza contemporánea independiente en el Valle de Paravachasca (Córdoba, Argentina). *Astrolabio*, 31, pp. 179-208. <https://doi.org/10.55441/1668.7515.n31.39014>
- Boix, O. (2015). Amigos sí, jipis no: cómo ser un “profesional” de la música en un “sello” de la ciudad de La Plata. *Revista Ensamblés*, 1(2), pp. 11-26.
- Bourdieu, P. (2003). Creencia artística y bienes simbólicos. *Elementos para una sociología de la cultura*. Córdoba/Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Bröckling, U. (2016). *El self emprendedor: Sociología de una forma de subjetivación* (K. Böhmer, trad.). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Byung-Chul (2010). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- Carozzi, M. J. (2015). *Aquí se baila el tango. Una etnografía de las milongas porteñas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- Corea, C., de la Aldea, E. y Lewkowicz, I. (1998). La comunidad, entre lo público y lo privado. *Revista Campo Grupal*, 1(2). <https://web.facebook.com/100069798968122/posts/283753121792924/>
- Csordas, T. J. (1990). Embodiment as a Paradigm for Anthropology. *Ethos*, 18(1), pp. 5-47.
- Csordas, T. J. (2013). Morality as a Cultural System? *Current Anthropology*, 54(5), pp. 523-546. <https://doi.org/10.1086/672210>
- Cucó Giner, J. (1995). *La amistad: Perspectiva antropológica*. Barcelona: Icaria.
- del Mármol, M. (2020a). Afecto, emoción e intensidad en la formación de cuerpos para la actuación. *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, 20(1). <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2297>
- del Mármol, M. (2020b). Entre el deseo, la amistad y la precarización. *Cuadernos de antropología social*, 51. <https://doi.org/10.34096/cas.i51.7950>
- del Mármol, M. y Basanta, L. (2020). “El arte no paga” Reflexiones sobre el trabajo artístico en el contexto del capitalismo contemporánea. *Sociología del trabajo. Estudios culturales. Narrativas sociológicas y literarias*, 35(21), pp. 297-316.
- del Mármol, M., Magri, G. y Sáez, M. L. (2017). Acá todos somos independientes: Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata. *El Genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 20, pp. 44-64.

- del Mármol, M. y Sáez, M. (2020). Todxs nos vamos medio agitando. Juventud y juvenilización en los campos de la danza contemporánea, el circo y el teatro. En M. del Mármol y M. L. Roa (Comps.), *Corporalidades y juventudes* (pp. 51-68). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Grupo Editor Universitario
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- DeNora, T. (2004). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Descola, P. (2012). *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Despret, V. (2019). De agentes secretos a la interagencia. En Ministerio de Cultura de Argentina (Ed.), *Prácticas artísticas en un planeta en emergencia* (pp. 1-27). Centro Cultural Kirchner/Ministerio de Cultura de Argentina.
- Díaz, N. E. (2022). Botas, trenzas y glitter: Estrategias para visibilizar las disidencias en el Folklore Argentino. *Recial*, 13(21). <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n21.37848>
- Elias, N. (1998). *La civilización de los padres y otros ensayos*. Santa Fe de Bogotá: Editorial Norma.
- Fassin, D. (2012). Towards a Critical Moral Anthropology. En *A companion to moral anthropology* (pp. 1-17). Malden: Wiley-Blackwell.
- Favret-Saada, J. (2013). Ser afectado (L. Zapata y M. Genovesi, trads.). avá. *Revista de antropología*, 23, pp. 58-67.
- Fernández Álvarez, M. I. y Perelman, M. (2020). Perspectivas antropológicas sobre las formas de (ganarse la) vida. *Cuadernos de antropología social*, 51. <https://doi.org/10.34096/cas.i51.8270>

- Flatelly, J. (2008). *Affective Mapping*. Cambridge: Harvard University Press/JSTOR.
- Fiksdal, I. M. (2022). Choreographic Principles in 'Affective Abstract Choreographies'. *Nordic Journal Art and Research*, 11(1), pp. 1-16.
- Gago, V. (2014). *La razón neoliberal: Economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.
- Geertz, C. (1994). *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica: Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Guber, R. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Norma.
- Guber, R. (2005). *El salvaje metropolitano*. Buenos Aires: Paidós.
- Hewitt, A. (2005). *Social Choreography. Ideology as performance in dance and everyday movement*. Durham: Duke University Press.
- Hochschild, A. R. (2003). *The managed heart: Commercialization of human feeling*. Berkeley: University of California Press.
- Hyde, L. (2021 [1983]). *El don. El espíritu creativo frente al mercantilismo*. Ciudad de México: Sexto piso.
- Ingold, T. (2012). Toward an Ecology of Materials. *Annual Review of Anthropology*, 41(1), pp. 427-442. <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-081309-145920>

- Kunst, B. (2015). Las dimensiones afectivas del trabajo artístico. La paradoja de la visibilidad. En I. Rozas y Q. Pujol, *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo* (pp. 151-172). Barcelona: Mercat de les Flors/Institut del Teatre/Ediciones Polígrafa.
- Landa, M. I. (2014). La sonrisa del éxito. Figuraciones de una subjetividad exigida. *Arxius de Ciències Socials*, 30, pp. 153-168.
- Landa, M. (2022). Gubernamentalidad neoliberal y subjetividad emprendedora: Una propuesta heterogénea de investigación sociocultural. En M. Bella, E. Celis, L. Pereyra, F. Ravarotto Köhler y song (Eds.), *Haciendo cuerpos, gestión de vidas* (pp. 69-98). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades.
- Lara, A. y Enciso, G. (2013). El Giro Afectivo. *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, 13(3), pp. 101-119. <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v13n3.1060>
- Lassiter, L. E. (2005). *Collaborative ethnography*. Chicago: University of Chicago Press.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- Le Breton, D. (1999). *Las pasiones ordinarias: Antropología de las emociones*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Liska, M. (2018). *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular*. Buenos Aires: Milena caserola.
- Liu, X., Liao, Y., Tan, J., Duan, J. y Gao, R. (2023). Emotional labor mediates the associations between self-consciousness and flow in dancers. *Scientific Reports*, 13(1). <https://doi.org/10.1038/s41598-023-44730-2>

- Massumi, B. (2015). *The politics of affect*. Cambridge: Polity.
- Mauss, M. (1979). *Sociología y Antropología*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Miller, J. W. (2005). Wellness: The History and Development of a Concept. En K. Illing y N. Meder (Eds.), *Spektrum Freizeit* (pp. 84-106). Bielefeld: Janus Presse.
- Mignolo, W. (2019). Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 14(25), pp. 14-27.
- Miroslava Calixto Rojas, A. (2022). Pulso autoetnográfico: La urgencia de un enfoque afectivo para la antropología social. En *Etnografías afectivas y autoetnografía «Tejiendo Nuestras Historias desde el Sur»* (pp. 57-69). México: Publicación feminista autogestiva.
- Papalini, V. y Echavarría, C. (2016). Los significados contrapuestos del bienestar. De la felicidad al wellness. *Revista Ensamblés*, 3(4/5), pp. 35-53.
- Proaño Gómez, L. (2020). Afectividad, política y conocimiento: Resistencia al neoliberalismo desde la escena teatral latinoamericana. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 11(18), pp. 145-171. <https://doi.org/10.25009/it.v11i18.2654>
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo: Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.



- Sáez, M. (2018). Sobre la sensibilidad de los bailarines contemporáneos independientes. Apuntes a partir del «29A» en la ciudad de La Plata, Argentina. En M. del Mármol y M. Sáez (Eds.), *II Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas: Mesa 14: Estéticas, sensibilidades y emociones* (pp. 82-93). La Plata: Universidad Nacional de La Plata/Universidad de Bogotá Tadeo Lozano.
- Sansi, R. (2015). *Art, Anthropology and the Gift*. New York: Bloomsbury Academic.
- Sbodio, M. N. (2016). Condiciones laborales de los trabajadores de la danza en Argentina. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, 17(28), pp. 194-202.
- Segato, R.L. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Sirimarco, M. y Spivak L'Hoste, A. (2019). La emoción como herramienta analítica en la investigación antropológica. *Etnografías Contemporáneas*, 4(7). <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/etnocontemp/article/view/467>
- Spinoza, B. (2009). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Trotta.
- Szeftel, M. (2021). Pensar los afectos y lo social a partir de Heidegger. Los ecos de la teoría de la *Befindlichkeit* en el «giro afectivo». *DIFERENCIA(S). Revista de teoría social contemporánea*, 1(12), pp. 105-116.
- Tortosa, P. I. (2023). Escenas de contacto del archivo afectivo: Fragmentos, búsquedas y sub-versiones de una viejita guerrillera. *Religación*, 8(38). <https://doi.org/10.46652/rgn.v8i38.1018>

- Verdenelli, J. (2020). *Entre crear y criar: Balances entre la profesión y la maternidad de bailarinas de tango y bailarinas de contemporáneo en Buenos Aires* [Tesis doctoral, Universidad Nacional de San Martín]. <http://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1676>
- Vujanovic, A. (2013). Notes on the Politicality of Contemporary Dance. En G. Siegmund y S. Hölscher (Eds.), *Dance, Politics and Co-Immunity* (pp. 181-191). Zurich: Diaphanes.
- Wilkis, A. (2014). Sobre el capital moral. *Papeles de Trabajo*, 8(13), pp. 164-186.
- Zigon, J. (2008). *Morality: An anthropological perspective*. New York: Berg.

## Agradecimientos

Agradezco a las bailarinas que compartieron sus conocimientos, tiempo y encuentros para conversar, hacer arte y co-teorizar, especialmente a Lucía Cravero, Eloisa Pagani y Ludmila Rossetti. Asimismo, agradezco al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET) por la financiación otorgada mediante una beca doctoral para el proyecto de tesis doctoral, titulado “Hacer arte-transformador. Estudio del grupo de Danza contemporánea Cantorodado en el Valle de Paravachasca (Córdoba, Argentina)”, y a mi directora Ana Sabrina Mora por las sugerencias brindadas para el presente trabajo.

## Biografía

### Francisco Berteá

#### AUTOR

Investigador doctoral en el Doctorado en Artes y maestrando en la Maestría de Investigación e Intervención Psicosocial (Universidad Nacional de Córdoba). Docente del Instituto Simón Bolívar Anexo Villa Libertador y del IPEM 419 de Villa Los Aromos. Es vecino del Valle de Paravachasca desde el año 2014 y participa en el mundo de la danza contemporánea independiente de esta región desde el 2016.

Contacto: [fmfberteá@gmail.com](mailto:fmfberteá@gmail.com)