

# Politicidad de la danza. Críticas y aportes desde Chile

ABUFHELE, Paulina / IAE-UBA - p.abufhelemeza@gmail.com

---

Eje: Área de Investigaciones en Artes Performativas – Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: politicidad – inoperosidad – danza – Vujanović

## > **Resumen**

El presente texto es una breve argumentación acerca de la pertinencia del criterio de politicidad de la danza contemporánea propuesto por Ana Vujanović (2013) en el panorama dancístico chileno. En ella, atravesaré una serie de debates, desde las políticas de la participación (Bonvillani, 2017) y la antropología de la recepción artística y los públicos (Rosas Mantecón, 2009), pasando por aproximaciones afectivas y experienciales de la danza cercanas a planteos de la Geografía Cultural (McCormack, 2008, 2013) y la Sociología Textural del Arte (De la Fuente, 2019), hasta un modelo compositivo y materialista de la Estética (Ponce de León y Rockhill, 2020). Por medio de este heterogéneo surtido de posiciones, abordaré la relación entre prácticas de danza y politicidad, considerando modos de participación cultural, dinámicas grupales, experiencias microsociales, y otros aspectos que no son comúnmente entendidos como parte de la vida política. Con este trabajo tomo distancia de un particular estilo crítico vigente en la historia del arte, la sociología del arte y la matriz estética dominante en general.

## > **Introducción**

El artículo *Notes on the Politicality of Contemporary Dance* de la investigadora, dramaturga y trabajadora de artes escénicas Ana Vujanović (2013) es una original contribución al debate sobre la relación entre danza y política. Su propuesta consiste en proponer criterios o modalidades de análisis de las formas mediante las cuales las obras de danza contemporánea intervienen en la esfera pública (Vujanović, 2013: 181, traducción propia). En ella desoculta con ejemplos concretos las condiciones económicas y políticas de producción de la danza contemporánea a lo largo de su historia y en el contexto del mercado postfordista, situándose en un entendido que va acorde al paradigma de la subjetividad moderna. Dentro de su línea de argumentación, Vujanović denuncia en Hannah Arendt un planteamiento insuficientemente crítico respecto de la relación entre las esferas económica y política en las sociedades capitalistas occidentales, y de las nuevas relaciones entre *poiesis* (producción), *praxis* (acción) y arte en el capitalismo actual. También cuestiona el carácter político del *trabajo inmaterial* sugerido por autores

postoperaístas como el sociólogo y filósofo italiano Maurizio Lazzarato puesto que, para ella, dicho tipo de trabajo estaría casi totalmente capitalizado por el mercado postfordista de las ideas y, en ese sentido, solo simula lo político. Planteando consideraciones del filósofo francés Jacques Rancière acerca de la *distribución de lo sensible*, Vujanović da pie a una concepción de las prácticas de danza contemporánea como interventoras en una distribución general del sensorio común. En su propuesta, la politicidad de la danza contemporánea se articula en tres modalidades, o criterios no excluyentes, para el análisis de obras y prácticas de danza contemporánea. Estas que se refieren a su contenido político, al médium de sus materiales y dispositivos discursivos, y a los modos producción del trabajo artístico, respectivamente.

### › **En términos generales**

Antes de comentar algunos aspectos que considero particularmente problemáticos en el criterio de politicidad de la danza contemporánea que plantea Vujanović, es necesario hacer evidente el modo en que su crítica asume una serie de fundamentos y discusiones teóricas previas, generadas desde la égida representacional de la modernidad y una concepción sustancialista de política (Cf. Karmy, 2020: 25; Cf. Bonvillani, 2017: 4). Dicha concepción tiende a valorar intercambios con instituciones, características estructuradas de la acción social, pautas organizativas afianzadas en el tiempo, y formas propiamente cohesionadas y sistemáticas de sociabilidad cuyas categorías de análisis refieren frecuentemente a modalidades de subjetivación y reproducción de esquemas de dominación (Bonvillani, 2017: 4). Sin una problematización radical de estas categorías y conceptos, considero que no es posible advertir los problemas de dicho criterio de análisis al situarlo en el contexto chileno.

En primer lugar, asumir una idea clásica de política implica pasar por alto el barniz civilizatorio con que el subjetivismo moderno unta una cierta idea de arte. Si tomamos el “binarismo normativo” presente en el proyecto de políticas estéticas o politicidad del arte de Rancière (2011), el cual recoge Vujanović, podría parecernos apropiado catalogar de *emancipadora* a la eficacia política de la danza, cuando responde a una aventura intelectual singular relacionada con la lógica de desencriptación de enigmas y la capacidad de hablar (Cf. Rancière, 2010: 12, 23; Cf. Rancière, 2018: 65-88) y, cuando se trata de una obra o acción directamente política, comunitaria o pedagógica, de una danza *embrutecedora* (2010: 20, 71-75, 84-87). No está de más subrayar el modo en que el concepto de *embrutecimiento* grafica precisamente un estado animalesco que está en falta de razón civilizada o *civilizatoria*. En segundo lugar, el análisis de obras en Rancière funciona a partir de una concepción ontológica establecida de lo que es arte y política (Rancière, 2011: 27-78), punto de partida que tiende a naturalizar el uso de dichos conceptos, mostrando una falta de distancia etnográfica respecto de las propias prácticas culturales (Cf. Gruber Narváez, 2018). Lejos de ser esencias establecidas, los conceptos de arte y política son “configuraciones teóricas variables y

conformaciones de prácticas que son identificadas como artísticas o políticas dentro de sociedades diversas” y que cambian a lo largo del tiempo según las circunstancias específicas (Rockhill, 2014: 15, traducción propia). Por lo tanto, dado que no hay un solo sentido o relación intrínsecamente política o artística, sino que es el contexto particular de significación el que permite situar su condición de politicidad (Bonvillani, 2017: 2), el modelo normativo de políticas estéticas de Rancière no permite fundamentar cuestiones como que la salida hacia la producción de cortocircuitos (Cf. Rancière, 2010: 34, 110), la indeterminación estética, el distanciamiento y la neutralización (: 59, 64-68, 84), o la interlocución lingüística (: 28) ocupen un lugar de superioridad ontológica frente a otras experiencias y relaciones *con* el arte (Cf. Gruber Narváez, 2018). Respecto del énfasis en la capacidad de hablar en Rancière, Lazzarato comenta que...

las fuentes de enunciación son múltiples. No son solo el lenguaje y la interlocución lingüística como querría Rancière [...]. Lo no discursivo no tiene la impotencia de lo inefable, de lo indecible o lo *irracional*, sino la potencia de lo incorpóreo, de la intensidad, de los afectos que constituyen igualmente formas de protoenunciación (Lazzarato, 2020: 171, 198-199, el énfasis es mío).

Por otra parte, la tradición del análisis histórico-político y filosófico de la danza en el ambiente académico ha tendido a servirse de un contexto de referencias, afinidades y afectos centrados, por una parte, en la tradición literaria y los registros del lenguaje (Cf. Kunst, 2019) y, por otra parte, en las culturas de la visualidad, reduciendo el concepto de imagen a una experiencia meramente psicológica o de representación (Karmy, 2020: 25). De tal modo que en los ámbitos de la historia del arte, la filosofía, la estética y la sociología del arte, entre otras áreas, ha primado un modelo representacional de análisis de lo político y lo artístico (Cf. De la Fuente, 2007, 2020), lo que ha servido para promover un cierto tipo de relación teórica *con* la danza (McCormack, 2008, 2013; Cf. Rosas Mantecón, 2009).

En la reflexión amplia y general, un concepto de politicidad de la danza subjetivista y representacional presenta a lo menos dos problemas: en primer lugar, la naturalización de complejos procesos de articulación entre habitus visuales y conceptuales, y de las experiencias vividas independientemente de la relación específica con la danza (Cf. Rosas Mantecón, 2009: 201); y en segundo lugar, la invocación de sujetxs creadores y sujetxs espectadores quienes se relacionan primordialmente con instituciones y medios específicos del arte, y quienes tienen frente a sí objetos en espacios inertes, y ambientes estáticos en los que “transcurre” la danza (McCormack, 2013: 2). Adicionalmente, esta relación teórica con la danza a menudo debe adaptarse a un ritmo investigativo que prioriza las urgencias críticas de una o varias disciplinas académicas, y orientarse metodológicamente hacia interpretaciones anteriores, relaciones entre figuras consagradas e instituciones, referencias discursivas en circulación, contenidos visuales, etc. Si bien lo anterior ha traído una gran cantidad de comercio crítico y publicaciones en los estudios de danza, deja fuera la preocupación por las múltiples dimensiones de lo político relativas a lo experiencial y

afectivo (McCormack, 2013: 1-16), la condición política de los ambientes y los ánimos compartidos (Bude, 2016: 21-34), los encuentros cotidianos de pequeños grupos en torno a objetivos comunes, la “procuración cotidiana de recursos materiales y simbólicos que permiten el mantenimiento de la propia vida” (Bonvillani, 2017: 3) y, en general, las “formas del estar juntos” (Bonvillani, 2017:) no regidas por la economía de obra o de culminación (Cf. Karmy, 2020: 34-38; Cf. Cumsille, 2017: 100).

Las limitaciones específicas del criterio politicidad de la danza contemporánea de Vujanović, las discutiré a continuación en el siguiente apartado.

### › **En términos específicos**

Central en el criterio de politicidad de la danza contemporánea propuesto por Vujanović es el análisis de las formas mediante las cuales las obras de danza contemporánea intervienen en la esfera pública (2013: 181, traducción propia). Este criterio para el análisis de la efectividad política de las obras de danza contemporánea, debe examinar las relaciones con un contexto social dado, el cual es definido principalmente por “las políticas gobernantes, los discursos públicos dominantes y sus agencias, y las discusiones actuales” (: 191, traducción propia).

Como ya he comentado, aquello que entendemos como esfera pública o espacios de uso común varía substancialmente según las circunstancias específicas del espacio-tiempo político, por lo que el “contexto social dado” es uno radicalmente contingente y no ontológicamente establecido. Radicalmente contingente implica que la relación de practicantes y gestores de danza con el Estado, las políticas públicas, las estructuras sociales y sus valoraciones, puede variar significativamente de un entorno a otro, siendo diferente de un tipo de administración local totalmente *presente*, a localidades más *autónomas*; de sectores *rurales* a *urbanos*; de sociedades con *mayor interacción generacional* a otras con *menores interacciones*; de momentos de mayor *efusividad en la esfera pública*, a circunstancias que obligan a la *restricción y el disimulo*; de comunidades cuya actividad al aire libre y *socialidad de calle* son más comunes, a sociedades que se encuentran solo en *ambientes más formales y delimitados*; de sociedades en que las *instituciones cuentan con amplia legitimidad*, a sociedades en las que hay un *descrédito institucional generalizado*; de *comunidades de danza que proliferan desde lugares homogéneos* en los que todxs lxs actorxs provienen de un entorno similar, a *comunidades heterogéneas*, formadas por estudiantes de danza, colaboraciones entre profesores y practicantes, y también autodidactas y desertores de escuelas que se ganan la vida en cualquier cosa. Inclusive cuando estas estas estructuras están claras por el tiempo que dure una vinculación con una comunidad de danza o práctica dancística, las motivaciones e intereses pueden modificarse tanto *repentinamente* como de manera *gradual e indefinida*. Por lo tanto, de esta compleja superposición de disposiciones, disponibilidades y motivaciones, no se

sigue que la condición de politicidad de la danza pueda ser entendida únicamente en razón de su actividad productiva y sus comunicaciones oficiales y específicas.

En el contexto chileno, por ejemplo (y desde antes de la pandemia actual), la mayoría de lxs hacedores de danza afirman tener una relación distante o infrecuente con la aparición en el espacio público (Abufhele, 2018: 114), y la actividad productiva se caracteriza por la dificultad de acceso a espacios de entrenamiento, creación y producción de obras de danza, y por la imposibilidad de acceder a la instancia de exhibición (Observatorio de Políticas Culturales, 2014). En otras palabras, la mayoría de las prácticas de danza no solamente no culminan en obras de danza, sino que, además, salvo momentos de excepción, carecen del acceso regular a espacios comunes. Cabe mencionar que en un contexto de estas características, un criterio metodológico orientado hacia las expresiones y eventos más importantes o visibles, podría conducir a una preferencia por manifestaciones cuya existencia pública ya ha sido previamente documentada, reforzando así dinámicas de reconocimiento y valoración de espacios hegemónicos y prácticas oficiales de danza. Por lo mismo, al caracterizar el contexto social en tanto políticas gobernantes, discursos públicos dominantes y discusiones actuales, se vuelve necesario preguntarse qué se escapa de los aspectos meramente discursivos en los intercambios entre agentes, prácticas y espacios, y qué tipo de politicidades y prácticas de danza sirven más o menos a un molde analítico como el mencionado. Es necesario preguntarse también qué expresa la ausencia de producción obras, de espacios comunes o de prácticas, y desocultar las relaciones de poder no evidentes para la metodología centrada en discursos y apariciones. ¿Se hace danza de manera formal, de manera estratégica, de manera obligada? ¿Qué aspectos vitales se arriesgan, defienden o conservan?

Desde la antropología de la recepción artística y públicos, las prácticas y obras de danzas son intermediadas por una serie de procesos dinámicos de negociación, apropiación, reformulación y producción de sentido, en los que la vida política en la danza no se reduce al campo artístico, sino que está implicada, al mismo tiempo, en otras organizaciones, participaciones y comunidades de pertenencia que pueden ser totalmente ajenas a la danza (Cf. Rosas Mantecón, 2009: 197; Cf. Contreras Villaseñor, 2020: 00:45:28). En otras palabras, aquí la idea de sujetxs-creadores, sujetxs-espectadores y espacios-inertes se diluye al introducir la consideración por formas complejas de habitar, interactuar y estar juntxs. En base a este “flujo de experiencias” en el que ocurren diversas cosas al mismo tiempo (Peters y Campos, 2012: 35-40), la politicidad de las prácticas de danza puede ser analizada no sólo en forma de activismos culturales, intervenciones políticas, o jerarquías de trabajo, sino también con relación a procesos de reparación y de aguante, y a ocasiones sociales o celebratorias no-restringidas-a-la-lógica-productiva ni al reconocimiento, ni tampoco a la especificidad disciplinar de la danza en el campo artístico. Como indica la socióloga inglesa Tia DeNora acerca del estudio sociológico de la música, éste...

debería acudir a obras y analizar cómo ellas se infiltran –emocionalmente– en las experiencias, apropiaciones y orientaciones de los individuos [...]. La música es una dimensión constitutiva de la *agency* o agencia humana, ya que permite elaborar un espacio de reflexión y coproducción subjetiva [...] A partir de ciertas canciones se recrean y reelaboran estados emocionales y definiciones biográficas, pero siempre en vínculo con otros cuerpos (DeNora 2003, citada en Peters, 2020: 81-82).

La infiltración multidimensional de la música en las culturas cotidianas que estudia Tia DeNora, permite dar cuenta de una politicidad que, también en el caso de la danza, no está completamente centrada en aspectos de contenido, de contexto discursivo, o de efectividad inmediata. En la misma línea de argumentación, pero refiriendo a la literatura y el cine, la antropóloga mexicana Ana Rosas Mantecón (2009) comenta que la relación de las lectoras con las novelas románticas no se debe necesariamente al contenido particular de ciertas tramas románticas o al estilo de novela, sino al placer en sí del acto de leer esa literatura. En otras palabras, al escuchar música, al leer, al hacer danza no solo hay (re)producción de subjetividad o procesos de subjetivación, no solo hay relaciones de poder en el esquema subjetivista, sino que se expresan formas “de comportamiento que permiten intervenir de manera compleja la vida, como escape de los deberes domésticos y la rutina cotidiana, como forma de relajarse y soñar, provee apoyo emocional, ayuda a enfrentar la soledad” (: 203). Al contrario de una relación de involucramiento con el contenido cognitivo...

encender un televisor no es siempre un indicador del deseo de ver un programa específico [...]: puede ser un acto reflejo que significa ‘regresé a casa’, un pretexto para escapar a las demandas de interacción doméstica (sin que se preste atención a lo que sucede en la pantalla) o una práctica [...] obligada por las dinámicas familiares (: 203).

Como afirma Andrea Bonvillani en su análisis de la politicidad de experiencias artísticas en *grupaldades* jóvenes en Argentina (2017), “la productividad política del estar juntxs se define por sí misma en la potencia del encuentro, en el ‘estar-ahí-con-otrxs’, más allá de que, de ese vínculo construido, procesualmente resulten (contingentemente) otras posibilidades de politización de la práctica” (2017: 18). Lo que está en disputa en esta politicidad o carácter político del estar juntxs, es “el soporte vincular de las acciones políticas”; son los modos de organizarse para concretar la experiencia de danza, las formas de participación política cotidianas y locales, la impugnación de los modos instituidos de vivir, y la redefinición de los sentidos legítimos del mundo (Cf. 2017: 19).

La anterior caracterización de politicidad coincide también con el análisis de la magnitud y los ámbitos de incidencia de las experiencias artísticas en la vida social y política de lxs participantes en talleres del Centro Cultural Balmaceda Arte Joven en Chile, elaborado por los sociólogos chilenos Tomás Peters y Luis Campos (2012). En su modelo de análisis longitudinal, la participación en espacios artísticos incide complejamente en procesos dinámicos de surgimiento de sensibilidades políticas, culturales y sociales diversas, en que los sentidos estéticos y políticos componen múltiples dimensiones de la producción colectiva de un mundo de sentido compartido (Cf. Ponce de León, 2021: 5).

## › **Sensibilidades culturales y espacios afectivos**

La investigación (*Home*) *Training in Breaking Culture* de Imani Kai Johnson (2020: 51-53) sobre los entrenamientos *cyphers* o círculos de danza en el hip hop, menciona una serie de aspectos que dan cuenta de la diseminación implícita de una sensibilidad cultural sobre la que se soporta la información técnico-disciplinar de la danza. Ésta incide de múltiples formas en la configuración de identidades danzantes, basada en la improvisación con otros y en la sensibilización hacia el reconocimiento de fuentes de creatividad, conocimiento y experiencia no fundadas en la autoridad del dispositivo universitario. Como señala Kai Johnson, los aspectos de este tipo de entrenamiento informan sobre cómo participar en la cultura, desde sentarse con los ancianos a escuchar sus historias, aprender a hacer preguntas, aprender a mostrar respeto hacia una persona o formación, hasta aprender a formar parte de la actividad (:52). De estos “gestos” se sigue una cultura de danza investigativa y comunitaria, que pone en primer plano las voces y los conocimientos de las personas que la sociedad en general desestimaría por su falta de educación académica, desarrollando un conocimiento crítico que va directamente en contra de las jerarquías sociales y de la división occidental de disciplinas de estudio.

Gestos antes que actos, potencia, antes que poder (Karmy 2019: 6), la afirmación experiencial de entrenamientos y espacios afectivos de danza que, como los *cyphers*, no tienen una obra a cumplir, invitan a pensar una noción de politicidad de la danza desde una perspectiva exenta de obra o *inoperosa* (Karmy, 2020: 47; Cumsille, 2017: 102-106). Tales gestos, transmitidos colectivamente, activan una cierta sensibilidad cultural que hace sentido en un determinado contexto, y que remite, a pesar de una serie de adversidades, a procesos diversos de disputa territorial, autonomía de enunciación, afirmación experiencial, acción solidaria organizada y sostenimiento. En base a ello, los espacios de pequeños grupos de danza y sus dinámicas de organización social en la vida cotidiana, inciden continuamente en la creación de redes de complicidad y afectos desde las que emergen valores culturales alternativos al proyecto ideológico de las instituciones mundiales del arte y a las condiciones globales de producción y circulación artística del capitalismo actual, pero su incidencia no parece ser relevante en el criterio de politicidad centrado en obras y discursos de danza.

Quisiera nombrar algunas prácticas de danza escénica chilena que, desde el espectro formativo, con todas sus fluctuaciones, intermitencias y nomadismos, generan un cierto tipo de ambiente de danza que puede considerarse directamente contra-hegemónico. Me refiero a numerosos proyectos de pedagogía sensible, pedagogía crítica, pedagogía decolonial y pedagogía radical de danza a lo largo del país que dan curso a distintas prácticas de complicidad y resistencia cultural. Los ejemplos son incontables: NIMIKU, Pedagogías Sensibles, Red Danza Sur, SINATTAD, Teatro La Memoria, Centro Danza Espiral, Pulso, La Vitrina, Espacio Revuelo, El Tren de Arica, Salita de Papel, Bailable Contemporánea Sudaka, En

Degradé, José Insunza Workshops, Espacio Checoslovaquia, Escuela Carnavalera Chinchintirapié, José Luis Tejo, Bailamérica, Danza Animal, Danza en Cruz, y la lista sigue.

A diferencia de las universidades y otras instituciones culturales, muchos de estos espacios invitan a que sus profesores y practicantes asistan con sus niñxs, favoreciendo un tipo de participación cultural y sociabilidad no-segmentadas, dirigida a enormes grupos familiares que no pueden acceder a los distintos sistemas de guarderías. En otras palabras, ofrecen soluciones directas a la prácticamente obligatoria la tercerización de los cuidados a tiempo completo, cuando se puede pagar, o bien, a la autoexclusión total de la participación cultural, cuando no se puede pagar. El proyecto *Danza y Coros Ciudadanos* de la coreógrafa Tania Rojas junto con los Hermanos Ibarra Roa vuelve esto evidente al plantear un proyecto de danza intergeneracional que considera *creación, formación y cuidado* al mismo tiempo: “¿Qué pasa si estas mujeres llegan con sus hijxs, con sus sobrinxs, con la parentela?, porque había que ofrecer un territorio real de acogida en el que el ser mamá o estar a cargo de otrxs no fuera un impedimento para que pudieran participar”, comentaba Tania Rojas en una reciente entrevista (Rojas, 2020).

### › **A modo de cierre**

En las tres modalidades de análisis de politicidad de la danza contemporánea de Vujanović, las prácticas entrenamiento y enseñanza de innumerables grupos de danza pasan a un segundo plano por estar en falta de obra, por ser inoperosas. Debates actuales como los que plantean Eduardo de la Fuente desde la Sociología del Arte, Andrea Bonvillani desde la Psicología Social y Derek McCormack desde la Geografía Cultural dan pie para analizar experiencialmente la politicidad de la danza en los contextos sociales comunes y corrientes, y en las culturas de la vida cotidiana. Desde estos debates, la experiencia compartida de la danza se manifiesta como sensorialmente comprometida con el mundo material (Cf. Hayes-Conroy citados en Duffy y Waitt 2013:468, citados en de la Fuente y Walsh, 2020: 21), e implicada en todas las dimensiones de la agencia social (Cf. de la Fuente y Walsh, 2020: 2), con lo que incide de manera consistente en distintas dimensiones del flujo de experiencias, apropiaciones y orientaciones que afectan tanto estados de ánimo, ambientes sociales y entornos de la vida política (Cf. Bude, 2016), como la canalización de variados tipos de acciones sociales. La búsqueda de un criterio de politicidad no orientado a obras inmediatas permite pensar la politicidad de la danza más allá de la lógica de producción y la economía de la culminación (Cf. Cumsille, 2017: 102-106). Permite pensar los modos en que las prácticas de danza intervienen dinámicamente percepciones, afectos y acciones en procesos multidimensionales y dinámicos de socialización (Ponce de León y Rockhill, 2020: 11). En lugar de criticar la falta de obra y supeditar el análisis del *hacer inoperoso de la danza* a una politicidad centrada en la economía de obras y eventos, este enfoque sugiere pensar los sentidos políticos de la danza como un



campo de sensibilidad común que “pone en juego una forma de vida antes que una subjetividad articulada” (Karmy, 2019: 6). Las aulas abiertas, los talleres autónomos y las escuelas efímeras, vespertinas y nocturnas de danza son cruciales en el análisis de los sentidos políticos de la danza, no porque construyen poderosos dispositivos artísticos, ni por sus reivindicaciones explícitas, o su incidencia en el entendido representacional y acontecimental. Su politicidad radica también, tal vez especialmente, en esa fuerza de afirmación colectiva que habita afectivamente los espacios, que inventa continuamente sistemas solidarios ante necesidades reales, que impugna los modos instituidos de vivir y redefine, en la potencia del encuentro, los sentidos legítimos del mundo al hacer literalmente que éste haga sentido (Cf. Ponce de León y Rockhill, 2020: 3).

## Bibliografía

- Abufhele, P. (2018). Perspectivas de la crítica de danza en Chile. En *A.Dnz*, vol. 3, núm. 3, pp. 112-117. En línea: <<https://adnz.uchile.cl/index.php/ADNZ/article/view/52748/55323>> (consulta: 10-04-2021).
- Bonvillani, A. (2017). Sentidos políticos del estar juntos: jóvenes, grupalidades, politicidad. En *De Prácticas y discursos. Centro de Estudios Sociales de la Universidad Nacional del Nordeste*, vol. 6, núm. 7, pp. 1-22. En línea: <<http://revistas.unne.edu.ar/index.php/dpd/article/view/1199/0>> (consulta: 10-04-2021).
- Bude, H. (2016). *Das Gefühl der Welt. Über die Macht von Stimmungen*. Hamburg: Hansen.
- Contreras Villaseñor, J. (2020) [Piedra de Mar CIDAC]. La danza en América del Sur | Conferencia con Javier Contreras. [Video]. Youtube. En línea: <<https://youtu.be/ALScbOwf9uw>> (consulta: 10-04-2021).
- Cumsille, K. (2017). Notas para una teoría política de los medios: entre Agamben e Ibn Jaldún. *Revista Politética*. São Paulo, vol. 5, núm. 1, pp. 96-116. En línea: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/PoliEtica/article/view/36358>> (consulta: 10-04-2021).
- de la Fuente, E. (2007). The 'New Sociology of Art': Putting Art Back into Social Science Approaches to the Arts. *Cultural Sociology*, vol. 1, núm. 3, pp. 409-425. En línea: <[https://www.academia.edu/12742918/The\\_new\\_sociology\\_of\\_art\\_Putting\\_art\\_back\\_into\\_social\\_science\\_approaches\\_to\\_the\\_arts](https://www.academia.edu/12742918/The_new_sociology_of_art_Putting_art_back_into_social_science_approaches_to_the_arts)> (consulta: 10-04-2021).
- \_\_\_\_\_ (2019). After the cultural turn: For a textural sociology. *The Sociological Review*, vol. 67, núm. 3, pp. 552-567. En línea: <<https://doi.org/10.1177/0038026118825233>> (consulta: 10-04-2021).
- \_\_\_\_\_ (2020). [Tomás Peters] Conferencia Inaugural Eduardo de la Fuente | Webinar "Estudios, teorías y políticas de la participación cultural: tendencias contemporáneas". Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. [Video]. Youtube. En línea: <<https://youtu.be/tXwqRdbya0Q>> (consulta: 10-04-2021).
- de la Fuente, E. y Walsh, M. J. (2021), Framing Atmospheres: Goffman, Space, and Music in Everyday Life. *Symbolic Interaction*, vol. 44, núm. 1, pp. 211-234. En línea: <https://doi.org/10.1002/symb.506> (consulta: 10-04-2021).
- Gruber Narváez, S. (2018). Gabriel Rockhill: Radical History and the Politics of Art, Nueva York: Columbia University Press, 2014, 288 pp., *Areté*, vol. 30, núm.1, pp. 191-198. En línea: <<https://dx.doi.org/10.18800/arete.201801.009>> (consulta: 10-04-2021).
- Kai Johnson, I. (2020). (Home) Training in Breaking Culture. En Banerji, A. y Mitra, R. (eds.), *Conversations Across the Field of Dance Studies: Decolonizing Dance Discourses. Dance Studies Association 2020 | Volume XL*. En línea: <[https://d1z6eg75w3adwx.cloudfront.net/images/DSA\\_2020\\_Conversations\\_v8.pdf](https://d1z6eg75w3adwx.cloudfront.net/images/DSA_2020_Conversations_v8.pdf)> (consulta: 10-04-2021).
- Karmy, R. (agosto 2019). A través: Emanuele Coccia, pensador de la imaginación. Texto inédito compartido en el taller virtual *Pensar en el desastre: exploraciones sobre modos de existencia* organizado por Constanza Michelson en octubre de 2020.
- \_\_\_\_\_ (2020). *Intifada. Una topología de la imaginación popular*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Kunst, B. (2019). Los cuerpos autónomos de la danza. En Hang, B. y Muñoz, A. (comps.), *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las Artes Performativas*, pp. 51-66. Buenos Aires: Caja Negra.
- Lazzarato, M. (2020). *Signos y máquinas. El capitalismo y la producción de subjetividad*. Madrid: Enclave.
- McCormack, D. P. (2008). Geographies for Moving Bodies: Thinking, Dancing, Spaces. *Geography Compass*, vol. 2, pp. 1822-1836. En línea: <<https://pdfslide.net/documents/geographies-for-moving-bodies-thinking-dancing-spaces.html>> (consulta: 10-04-2021)

- \_\_\_\_\_ (2013). *Refrains for Moving bodies. Experience and Experiment in Affective Spaces*. Durham: Duke University Press.
- Observatorio de Políticas Culturales (2019). *Informe Resultados Fondos de Cultura MINCAP*. En línea: <<http://www.observatoriopoliticasculturales.cl/OPC/wp-content/uploads/2019/02/Informe-resultado-fondos-de-cultura-MINCAP-2019.pdf>> (consulta: 10-04-2021).
- Peters, T. (2020). *Sociología(s) del arte y de las políticas culturales*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Peters, T. y Campos, L. (2012). *Experiencias artísticas, resonancias biográficas. Evaluación de impacto de Balmaceda Arte Joven (1992-2012)*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile. En línea: <<http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/458>> consulta: 10-04-2021).
- Ponce de León, J. (2021). Introduction. En *Another Aesthetics is Possible: Arts of Rebellion in the Fourth World War*, Durham: Duke University Press. En línea: <[https://www.dukeupress.edu/Assets/PubMaterials/978-1-4780-1125-5\\_601.pdf](https://www.dukeupress.edu/Assets/PubMaterials/978-1-4780-1125-5_601.pdf)> (consulta: 10-04-2021).
- Ponce de León J. y Rockhill, G. (2020). Towards a Compositional Model of Ideology in advance: Materialism, Aesthetics, and Cultural Revolution. *Philosophy Today*, vol. 64, núm. 1, pp. 95-116. En línea: <<https://doi.org/10.5840/philtoday202044322>> (consulta: 10-04-2021).
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- \_\_\_\_\_ (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- \_\_\_\_\_ (2018). El momento de la danza. En *Tiempos modernos: ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*. Santander: Contracara Libros.
- Rockhill, G. (2014). For a Radical Historicist Analytic of Aesthetic and Political Practices. En *Radical History and the Politics of Art*. New York: Columbia University Press.
- Rojas, T. (2020). Entrevista a Tania Rojas Benvenuto. "Chile tiene un imaginario demasiado neoliberal, donde el cuerpo anciano y el cuerpo enfermo no sirven para nada". En línea: <<https://elsiglo.cl/2020/04/29/entrevista-coreografa-tania-rojas-benvenuto/>> (consulta: 10-04-2021).
- Rosas Mantecón, A. (diciembre 2009). ¿Qué es el público? *Revista Poiésis*, núm. 14, pp. 175-215. En línea: [https://www.poesis.uff.br/PDF/poesis14/Poesis\\_14\\_Publico.pdf](https://www.poesis.uff.br/PDF/poesis14/Poesis_14_Publico.pdf) (consulta: 10-04-2021).
- Vujanović, A. (2013). Notes on the Politicality of Contemporary Dance, en Siegmund, G. y Hölscher, S. (eds.), *Dance, Politics & Co-Immunity: Thinking Resistances Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts*, vol. 1, Zurich-Berlin: Diaphanes. En línea: <[https://www.academia.edu/39913064/Notes\\_on\\_Politicality\\_of\\_Contemporary\\_Dance?source=swp\\_share](https://www.academia.edu/39913064/Notes_on_Politicality_of_Contemporary_Dance?source=swp_share)> (consulta: 10-04-2021).