

Revista

ESCRIBIR DANZAS

#2: Comunidades que hacen danzas,
danzas que hacen comunidades



ESCRIBIR DANZAS

#2: Comunidades que hacen danzas, danzas que hacen comunidades

Revista del grupo de investigación Danzas de acá
Instituto de Artes Escénicas, Facultad de Artes, Universidad de la República
(Udelar) danzasdeaca@gmail.com

Número 2, mayo 2026

ISSN: 3121-2123

Coordinación editorial: Verónica Anzalone, María Pintado, Lucía Naser

Edición: Darío Marroche, microutopías hola@microutopias.press

Corrección de estilo: Adriana Cabrera y grupo de investigación Danzas de acá

© 2026, Danzas de acá

© 2026, microutopías

Imagen de portada:

Foto Bruno Savelli, Lxs Diablxs Rojxs de Víctor Jara, Sitio de Memoria Los Hornos de Lonquén, setiembre de 2025.

Esta edición contó con el apoyo del Instituto Nacional de Artes Escénicas
(INAE) - MEC



Ministerio
de Educación
y Cultura



Dirección Nacional
de Cultura

INAE INSTITUTO
NACIONAL DE
ARTES ESCÉNICAS



Facultad
de Artes



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

1. DE LA DANZA AL TEXTO,
Pág 5 DEL TEXTO A LAS DANZAS
Escrituras sensibles desde comunidades bailantes
— Verónica Anzalone, María Pintado, Lucía Naser
2. “BAILEMOS NEGRAS UN TANGO”
Pág 19 Imaginando danzas en el repertorio de las comparsas
afroduraznenses del siglo XIX
— Ernesto Alves Temperán
3. RESISTIR BAILANDO
Pág 43 Una lectura biopolítica sobre “Lxs diablxs rojxs de Víctor Jara”
— Lucía P. Vivas
4. LA PRÁCTICA FISCALISTA Y SOMÁTICA
Pág 53 NO ALCANZA. PRECISAMOS UN ENFOQUE
POLÍTICO DEL CUIDADO
En torno a la danza contact improvisación desde una
mirada de género
— Karen Wild Díaz
5. WA - CHI - TU - RROS
Pág 81 — Aleida Cámara, Ximena Irabuena
6. JUSTICIA FIESTERA
Pág 93 Historia íntima de la práctica *Entrenar la fiesta*
— Silvio Lang
7. BAILAR CON HINCHADA
Pág 115 Las comunidades carnavaleras como espacios de formación
y profesionalización para artistas de las danzas
— Tamara Gómez, Lucía Naser
8. TRAMA Y URDIMBRE
Pág 135 Hacia una somática situada
— Andrea Ghuisolfi

8. TRAMA Y URDIMBRE*

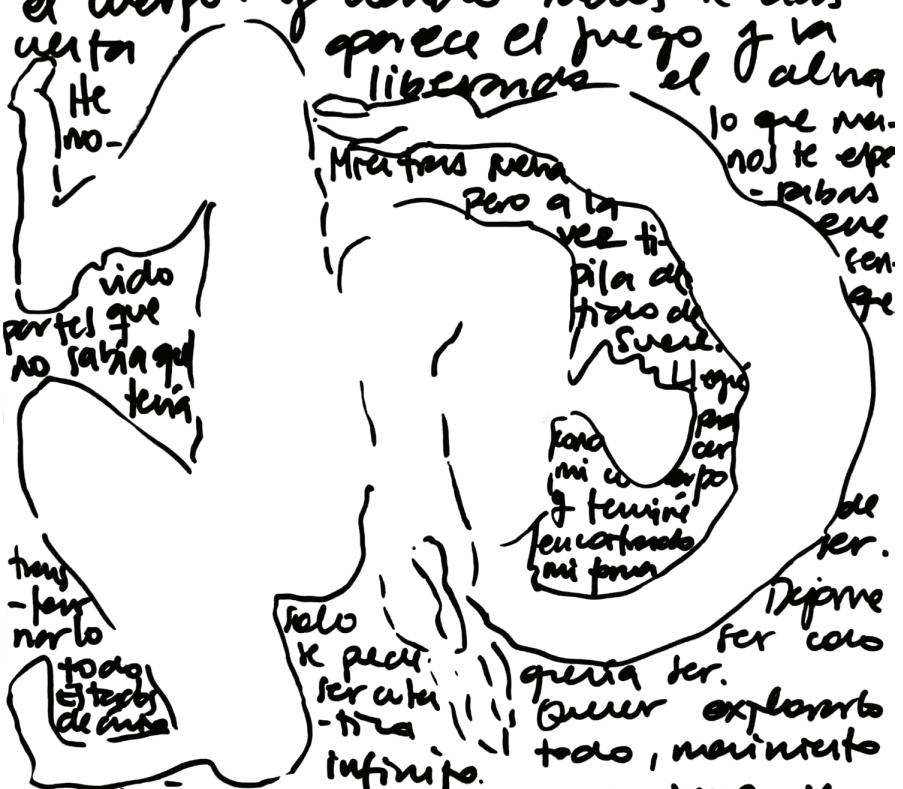
Hacia una somática situada

Andrea Ghuisolfi

*En la que se teje entre líneas una invitación a pensar con otrxs como modo de practicar el sí mismx colectivo.

luzada, dulce, saludo, mirada
traer tus emociones a la danza.

De a poquito la fuerza. Aprender
el cuerpo. y cuando menos te das
cuenta aparece el fuego y la
liberación el alma



siente que yo, siente que vos y
nosotros. descubrimos el cuerpo en un
noveto. cuando la raula llega afeblan
la emoción revuelta. la marca

La urdimbre son los hilos longitudinales (verticales) que se tensan en un telar, formando la base estable del tejido, mientras que la trama son los hilos transversales (horizontales) que se entrelazan con la urdimbre para crear la tela, aportando textura y diseño. En resumen, la urdimbre es el esqueleto vertical y la trama es el alma horizontal que une todo.
Oxford University Press, s.f.

Lo escrito en este texto está estrechamente relacionado con investigaciones, creaciones y conversaciones que vienen sucediendo fuera y dentro del ámbito académico con colegas de la danza, la música, las artes visuales, la medicina, la historia, la ciencia, la teoría y otras formas de hacer vida en comunidad.

Además de todo lo que produce hoy haber sido socializada como bailarina de danzas tradicionales, desde hace más de una década transito proyectos que se relacionan con las danzas populares latinoamericanas de muchas formas. Estudios, proyectos, libros, congresos, residencias, obras, festivales, talleres, performances, conversatorios, dentro y fuera de la academia, me han echado a andar distintos territorios y acompañado a tejer un pensamiento transterritorial, interseccional y comunitario.

Tradicional/contemporáneo, popular/académico, pedagógico/creativo, somático/histórico, escénico/social, étnico/performativo son algunas de las articulaciones que se encontrarán en esta escritura y que han sido desarrolladas gracias a la experiencia de tejer conocimiento popular que entrañan los cuerpos colectivos que me conforman. Algunos de ellos son Viceversa, Tango en Diálogo, Colectivo Periférico, Danzas Comunes en el Uruguay, Temporal Tango Danza, Paisaje Somático, Exótica, La rebelión de los objetos, Pollera, Anónima, Conjunto Nacional de Folklore de Perú, Danzas Enmascaradas de los Sures, Pericóntra, Fabular Folclores. Asimismo, aunque más recientemente, dentro de la academia no somos pocos quienes elegimos hacer en la bisagra.

Practicar un pensamiento bisagra supone ocupar el límite; volver ese “/” un lugar desde el cual enunciarse en primera persona. En versos bilenguados de Gloria Anzaldúa:

<i>In the Borderlands</i>	En la frontera
<i>you are the battle ground</i>	tú eres el campo de batalla
where enemies are kin to each other;	donde los enemigos están emparentados entre sí;
you are at home, a stranger,	tú estás en casa, una extraña,
the border disputes have been settled	las disputas de límites han sido dirimidas
the volley of shots have scattered the truce	el estampido de los disparos ha hecho trizas la tregua
you are wounded, lost in action	estás herida, perdida en acción
dead, fighting back	muerta, resistiendo

(Anzaldúa, 1987/2016)

La trama y la urdimbre de la que escribo se nutre de las afectaciones colectivas que componemos entre colegas, estudiantes, maestrxs y compañerxs de ruta de distintas regiones. Sin ellas sería imposible hacer y pensar las bisagras que me convocan, desde y con ellas se vuelve posible imaginar lo abisal, practicar lo paradójico, fabular lo deseado y escribir lo que sudamos.

En el devenir de este tejido de palabras propongo distintas formas de nombrar a las danzas colectivas, no porque den igual, sino porque los diversos modos de adjetivar la palabra danza distinguen cualidades específicas y producen distintos puntos de vista para pensar nuestras vidas. Transcurren como danzas populares, danzas tradicionales, danzas comunes, danzas folclóricas y danzas sociales, en distintos momentos y con distintos cometidos. A su vez, en algunas ocasiones serán sólo una de éstas y en otras serán varias, abogando por problematizar las formas rígidas de identificación que les tenemos asociadas y haciendo énfasis en lo versátil, multi-identitario y poroso de su existencia. Por último, algunas de estas categorías poseen el desafío de contar con varias acepciones, usos y sentidos. Así que, sin intentar una operación de desambiguación, propongo esta cita como un gesto inaugural que pone de relieve otro de los enfoques medulares de este texto:

“La cultura popular comprende las prácticas y discursos simbólicos de los sectores subalternos; sectores que, por la particularidad de sus memorias y sus proyectos no terminan de reconocerse en las imágenes hegemónicas ni se identifican fundamentalmente a partir de ellas” (Escobar, 1987, p. 109).

necesitar a lxs otrxs

La condición que aproxima a las danzas comunes, populares, sociales, callejeras, folclóricas, comunitarias, nacionales, fiesteras, patrióticas, carnavalescas, patrimoniales, étnicas, etc., y las coloca dentro de un mismo campo se basa, principalmente, en que estas formas de baile se han gestado como necesidades de las comunidades y no como un producto a ser exhibido en el mercado de las artes escénicas. Aunque, por supuesto, muchas veces tengan un abordaje popular de lo escénico o se vuelvan escénicas por las demandas del mercado y los propios deseos que la comunidad pueda desarrollar en un contexto específico (Folco, 2022, p. 23).

Dichas danzas operan como procesos de identificación colectiva, donde la necesidad del otrx es un imperativo a la hora de configurar sus prácticas. Desde esta experiencia de lo colectivo como necesidad se producen singularidades diversas y, muchas veces, desjerarquizadas que profundizan en la construcción de lo que se tiene en común mientras tensan las formas individualistas e individualizantes que el mercado del arte busca reproducir.

Dentro de las danzas populares se engloban diversas prácticas colectivas que contribuyen a que dichos procesos de identificación acontezcan de manera situada, en relación estrecha con su contexto. El mismo está conformado por varias capas de sentido que conviven y organizan de múltiples y simultáneas formas nuestras vidas. Los sujetos conformamos pueblos, sociedades, regiones, países, paisajes, climas, comunidades, festividades, naciones, cosmovisiones y etnias. Así como las personas se relacionan constantemente con diversas capas de identidad de forma dinámica en el simple acto de existir, las danzas también lo hacen. Que una persona sea uruguaya no la exime de ser rioplatense y/o afrodescendiente, a la vez que atea o religiosa, sureña o nortea. Al igual que los territorios que pueden ser sur en una circunstancia y norte en otra, las personas también pueden ser lo uno y su opuesto según el contexto.

Estas danzas, que podríamos denominar danzas de tradición popular (en contraposición a las de tradición escénica), cumplen con la condición de identidad múltiple que estructura la vida en nuestras sociedades. El caso del Pericón es ejemplificante ya que es una danza nacional a la vez que una danza folclórica, tradicional, circular, patrimonial, rural y escolar. En el campo del arte popular ninguna de estas categorías anula a las otras. Con esto no quiero decir que lo que se produce es una convivencia armoniosa y libre de tensiones, sino que, precisamente, los hilos que las conectan y tensionan operan como puentes de ida y vuelta que entrelazan varias capas de la historia de la danza uruguaya. La historia de las naciones es una, la historia de los paisajes es otra, la historia de las religiones es otra y así. Las danzas de tradición popular encarnan y develan un abordaje de la historia que la vuelve múltiple, diversa y abigarrada, integrando capas de nuestra identidad de manera compleja y desafiante para el relato occidental, unívoco y neutralizante que propone una Historia oficial como marco de referencia y punto de partida para el estudio de cualquier suceso.

El hecho de que la motivación principal de la práctica de estas danzas no sea una propuesta escénica para ser exhibida en un teatro, sino la generación de espacios donde el baile acontezca por y para la comunidad que la práctica, define un orden de prioridades y valoraciones que organiza los afectos que circulan en cada comunidad. Así, la jerarquización que divide el terreno del arte popular y el del arte culto, tan estimulada por el ordenamiento de la modernidad europea, se ve interpelada (Arzuaga, et al., 2022)

Crear piezas escénicas para ser exhibidas en el teatro es una tradición europea que forma parte del modelo de arte moderno, el cual se ha posicionado como arquetipo universal (Escobar, 1987). Éste desconoció las performatividades y las formas de composición propias que tienen las danzas que han surgido fuera del teatro en general, que son en sí mismos modos que la comunidad encuentra para crear, producir y bailar las danzas. Sin embargo, vemos cómo terminan por constituirse como un producto consumible por el mercado. Aunque desde

otra lectura también podría verse como forma de resistencia; adaptarse para no morir.

La forma social de nacer y aparecer que caracteriza a las danzas populares y tradicionales resulta determinante para la vida de las comunidades; organizando afectos, vínculos, cuerpos, ideas, etc. Asimismo, a la vez que su carácter social las sitúa, las engloba y las pone a dialogar en el campo de las danzas sociales y populares, observamos una infinidad de diferencias y divergencias que también las aleja y muchas veces, opone. Abordar el universo teórico de las danzas folclóricas, populares, tradicionales, sociales y regionales, supone un movimiento epistémico que pone en tensión las formas que muchas veces adoptan los conocimientos para ser sistematizados y promovidos desde la academia. Me refiero al movimiento mediante el cual la historia de las expresiones populares se desarrolla, se nutre y se actualiza constantemente en el ámbito de lo popular; ese territorio donde divergente no significa contradictorio, donde diverso no significa inverosímil y donde múltiple no significa confuso. Entendemos, con Eugenia Cadús, que

proponer una Danza con mayúscula resulta una estrategia homogeneizadora, totalizante y representante de intereses políticos, sociales y económicos de dominación. Frente a esto proponemos una danza o danzas con minúscula y en plural para incluir nuevas fuentes y nuevos sujetos de la historia. De todos modos, este cambio debe ser epistemológico y no meramente de enunciación. (Cadús, 2019, p. 147)

la historia oral y la escritura de la historia oral

Siguiendo el lineamiento de bell hooks (2022), podríamos comprender la historia como un saber de orden práctico;

la sabiduría práctica nos lleva a reconocer el papel fundamental que desempeñan la intuición y otras formas de inteligencia emocional en la creación de un contexto fértil para nuestra continua búsqueda de conocimiento. (...) El vínculo esencial entre el pensamiento crítico y la sabiduría práctica es la insistencia en la naturaleza interdependiente de la teoría y los hechos, asociada a la conciencia de que el conocimiento no puede dislocarse de la experiencia. (hooks, 2022, p. 223)

Las experiencias artísticas del campo popular, intrínsecamente prácticas, constituyen un aporte sustancial que afianza, amplía y diversifica los saberes de las comunidades donde acontecen.

El trabajo que se gesta en la construcción de narraciones sobre la historia oral establece un vínculo con las conceptualizaciones en torno al archivo, la memoria, el discurso, el tiempo, el territorio y lo colectivo que activa la posibilidad de articular tres prácticas fundamentales para el aprendizaje de lo histórico de manera crítica: la investigación, la creación y la escritura.

La escritura como herramienta crítica para la comprensión y el relacionamiento con la historia oral encarna un desafío epistémico que la vuelve porosa, situada y permeable a su contexto tempo-espacial. La historia como disciplina propone un estudio que se asienta en la temporalidad de los sucesos, pero para estudiar las historias locales y regionales, es preciso transitar una historiografía que estreche su relación con el territorio y que intime con las memorias orales.

En el contexto latinoamericano, un enorme acervo de conocimientos circula a través de la transmisión oral; un abanico con múltiples sentidos y formas de ser y aparecer del saber. En este tránsito de voces se encuentran diferentes configuraciones y aspectos, símbolos y sentidos, versiones y relatos que saben sortear el imperativo de la conservación de muchas formas. Dicho imperativo opera a través de la escritura como forma de sistematizar y universalizar los conocimientos. Es recurrente ver sistematizaciones en torno a los saberes populares. Lejos de desconocer la potencia de investigar, relevar y organizar este tipo de conocimientos, ya sea para ser difundidos, transmitidos, conservados y/o democratizados, podemos observar cómo las formas implícitas de ordenación que le conciernen al conocimiento tradicional y popular —fundamentales para la comprensión de su categoría— se ven relegadas por otras que tienden a homogeneizar el terreno, neutralizar las contradicciones y traducir los enigmas locales con lenguas universales. En palabras de Silvia Rivera Cusicanqui: Interesa, por lo tanto, no sólo reconstruir la historia “tal cual fue”, sino también, fundamentalmente, comprender la forma cómo las sociedades indias piensan e interpretan su experiencia histórica (Cusicanqui, 1987, p. 9).

Si reparamos en que las danzas populares son una parte de la cultura típica y tradicional de los pueblos, conformada por un conjunto de prácticas espontáneas que realizan las comunidades y que son transmitidas de generación en generación de forma oral, ciertas estructuras que poseen hoy las danzas folclóricas resultan controversiales. Comprender a través de estas danzas que hay un conocimiento que ha discurrido mediante historias en plural y en movimiento es, entre otras cosas, reconocer cuáles son los saberes que circulan por transmisión oral y ponderarlos. Abandonar la necesidad de que el conocimiento sea unívoco, inapelable y universalizable para que merezca un lugar en nuestro bagaje da paso a la potencia de lo diverso, divergente, incongruente y poco efectivo-productivo que, de tantas formas, resulta desafiante para este sistema y por ende, pone en jaque la historia que lo avala.

las historias fascinan y seducen por su mágico carácter multidimensional bell hooks (2022)

Lo folclórico como expresión arrastra el problema de la sistematización que posibilita la reproducción de las tradiciones y prácticas de las comunidades como elementos decorativos, exóticos, pintorescos y nacionalistas, donde acecha la pérdida y/o la tergiversación del carácter identitario de las experiencias. Esta es una disputa que viene sensibilizando desde hace décadas a las comunidades indígenas y mestizas de América Latina y el Caribe y que, por el carácter aparentemente colonizado, blanqueado y occidental de las expresiones colectivas de la región uruguaya, la palabra folclórico no termina de aludir a esta problemática con claridad en nuestro contexto.

Al decir de Gortázar: La cultura popular es, por un lado, el problema de las relaciones entre la clase dominante y la clase dominada (dominación social); y, por otro, entre la cultura dominante y la cultura dominada (dominación simbólica) (Gortázar, 2021, p.186).

Podríamos decir que Tango, Candombe y Folclore son las danzas de tradición popular que se bailan en nuestra región, pero también podemos reparar en que hay otras danzas que, a pesar de carecer de un origen popular o de no ser de esta región y, en ese sentido, ser una relectura o reconfiguración de la práctica, comparten la característica diferencial de bailar hacia adentro, en el sentido de producir prácticas por y para la comunidad involucrada en la propia práctica.

Dentro de estas podemos nombrar a la salsa, la bachata, el contacto improvisación, la cultura ballroom, las danzas urbanas, la plena, el forró, la capoeira, el flamenco, las danzas de religión como el umbanda, las hebreas, turcas, rusas, polacas y, seguramente, muchas otras. Trascender la disyuntiva que pone el foco en la condición —o la pretensión— de autóctono u originario que, a menudo recae sobre el folclore, el tango y el candombe, nos vuelve sensibles a otras esferas de sentido y permeables a nuevas problemáticas que demandan investigación, creación y escritura en el campo contemporáneo del arte popular. Dentro del ámbito de las teorías de las danzas regionales, se vuelve necesario dar paso a prácticas que llegan al territorio en el cual vivimos y bailamos a través de olas migratorias, programas de televisión, redes sociales, modas, tendencias académicas y un sin fin de vehículos que producen hibridación en el campo popular de las danzas uruguayas.

En esta problemática escampa una oportunidad para repensar las danzas de tradición popular desde el presente y en contexto. Ya que, al igual que la triada de tradicionales uruguayas, todas las danzas colectivas inauguran universos y sensibilidades cosmovisionales. Es decir, maneras desde las cuales habitar, transitar y entender la singularidad, los vínculos y las relaciones con el entorno.

Resulta clave aportar a una teorización sobre las danzas locales y regionales desde la cual se creen estrategias con los siguientes objetivos:

En primer lugar, desordenar el marco que pone lo autóctono sobre lo foráneo. Luego, generar contribuciones que enriquezcan y diversifiquen las relaciones teórico-prácticas que establecemos, tanto con lo de acá como con lo que llega de afuera. Por último, nutrir miradas libres de prejuicios sobre los cuerpos, las acciones y los pensamientos que hacen al gran campo de la danza popular. Desde aquí se vuelve posible un abordaje metodológico que agencie (en vez de neutralizar) las contradicciones propias de ser sujetos, comunidades y danzas en contextos globalizados, colonizados y mercantilizados.

El cuestionamiento del modo en que se estudian las culturas populares desemboca en una revisión de los tabiques que separan las ciencias sociales. Ni exclusivamente folclóricos, ni únicamente masivos, lo popular es hoy un espacio fértil para repensar la estructura compleja de los procesos culturales y para que los científicos sociales liberemos a nuestras disciplinas de los reduccionismos que las disgregan. (García Canclini, 1987, p.11)

trama académico-popular

En primer lugar es necesario un enfoque para el estudio de los bailes de tradición popular que abra la mirada hacia las expresiones que suceden en los espacios no oficiales de la danza. El abordaje que relata la historia de la danza a través de obras escénicas resulta insuficiente para comprender el entramado de las danzas que, históricamente, han acontecido en calles, bares, aulas, canchas, escuelas, gimnasios, chacras, fiestas y tablados. No obstante, es imprescindible reconocer dos cosas; por un lado, la presencia de estas danzas en un posible mapeo de la escena teatral uruguaya hoy —las obras escénicas que se producen actualmente en nuestro país—, y, por otro, los aspectos sociales —formas de vincularse entre las personas, modos de producción, etnicidad, clase, contexto en el que surgen, tipo de relación con las instituciones— que determinan a las danzas de tradición escénica, como lo son el ballet, la danza moderna y la danza contemporánea, y su evidente historicidad.

En el abordaje académico de las historias de las danzas de tradición popular se filtra una oportunidad para la creación de un encuadre que abone al tratamiento de estas historias de manera integral, agenciando las contradicciones y los conflictos que el ámbito popular provoca. Desprenderse de algunos prejuicios que acarrean las danzas populares en relación a sus performatividades, sus posibles futuros y su capacidad de creación y transformación es un movimiento clave para este encuadre.

Las danzas folclóricas, tradicionales y populares, tanto uruguayas como de la región latinoamericana, por sus condiciones comunales, sociales y nacionales, cargan sobre sí el estigma de ser antropologizadas. Como si no fueran también, al mismo tiempo y en igual proporción, escénicas y performativas. Lo mismo sucede con las danzas de tradición escénica antes mencionadas, las cuales parecerían carecer de signos que manifiesten sus modos de relacionamiento sexogenéricos, condiciones económicas, aspectos étnicos, contextos históricos, geográficos y políticos en los que se producen y practican. Por este motivo, cuestionarse las condiciones socioculturales en las que se desarrollan las danzas de tradición escénica, así como preguntarse por las estrategias compositivas y otros tópicos vinculados a la performatividad escénica de las danzas de tradición popular, podría revelar modos de sublevar la jerarquización que las organiza.

En la visión antropológica generalmente aceptada, étnico alude a un grupo que tiene en común lazos genéticos, lingüísticos y culturales, con especial énfasis en las tradiciones culturales. Por tanto, por definición, toda forma de danza debe ser una forma étnica. (Kealiinohomoku, 1970, p. 11)

Para enriquecer los procesos que reorganizan y desjerarquizan el campo de la danza uruguaya es preciso detenernos sobre la categoría de Tradición que, muchas veces, y con distintos cometidos, acompaña a las danzas folclóricas, populares y sociales. La palabra tradición proviene de la voz latina *traditionem* o *traditio* y alude a la acción de transmitir o entregar una enseñanza. En ese sentido, la tradición configura un proceso vivo que sitúa a la historia en el presente, donde la transformación que provoca la reproducción de una misma práctica deviene potencia creativa.

Según su función rectora y didáctica, la tradición es parte de la realidad cotidiana que construye el mundo de los individuos. La única autoría de la tradición está en la memoria colectiva, su verdadero origen es la cadena de voces y actos reiterados en el tiempo por los individuos integrados a su comunidad. El anonimato queda entonces entendido a partir de la idea de que la creación de una tradición lleva el sello de lo común. (Madrado Miranda, 2005, p.128)

Reparar en el potencial creativo de las tradiciones se vuelve un ejercicio de autoobservación que pone en el centro lo político de las historias singulares y colectivas que tenemos en común, ya que Tradición no es sólo una categoría que nos habla del pasado, sino que también evidencia la presencia del pasado en el presente (Madrado, 2005).

Más allá de los contenidos asociados a las danzas de matriz tradicional, en el propio acontecimiento tradicional se revelan formas de relacionamiento entre las personas y los saberes que configuran métodos específicos de producción y transmisión de conocimiento. Estos métodos funcionan como una red capaz de incluir, politizar e historizar la vida personal y comunitaria de las personas desde una enunciación en primera persona que desafía los relatos que exotizan, marginan y revictimizan las historias de lo popular en la narración de la Historia oficial.

A su vez, los saberes tradicionales son en sí mismos performatividades pedagógicas, está en su naturaleza el tránsito de la transmisión. En ellos se moldea la posibilidad de enseñanza-aprendizaje como necesidad, como fundamento y como gesto político. Aprender un saber tradicional es, inevitable y necesariamente, aprender a enseñarlo.

Enseñar es un acto performativo. Y en ese aspecto de nuestro trabajo ofrece el espacio para el cambio, la invención y los giros espontáneos que pueden servir de catalizador para la aparición de elementos únicos en el aula. Para abrazar el espectro performativo de la enseñanza, nos vemos obligados a comprometernos con los “públicos”, a considerar asuntos de reciprocidad. Las y los maestros no somos intérpretes en el sentido tradicional de la palabra, en cuanto que nuestro trabajo no pretende ser un espectáculo. Sin embargo, sí que quiere servir de catalizador que invite a todos y cada uno a implicarse más y más, a convertirse en participantes activos del aprendizaje. (hooks, 2021, p. 194)

Reconocer los modos de lo tradicional como mecanismo posible de aprendizaje, investigación y creación dentro de los marcos académicos es un movimiento epistémico que pone en tensión algunas piezas de la bisagra académico/popular y que es necesario aceptar al momento de incluir estos saberes en una currícula. Además de ser una provocación que invita a interpelar ciertos modelos anquilosados de conocimiento que configuran a la Academia, admitir lo anónimo, colectivo, divergente, localista, como posibles configuraciones dialógicas en el marco institucional supone corroer el cerco que delimita, organiza y jerarquiza lo académico por encima de lo popular. Abre una oportunidad para fugarse del paradigma binario que entiende a los saberes tradicionales y populares como víctimas, regulando su potencialidad creativa, desacreditando su latente contemporaneidad, para pasar a reconocerlos en un marco de resistencia subalterna. Gladys Tzul Tzul (2016) concluye su libro *Sistemas de Gobierno Comunal Indígena* con algunas reflexiones que funcionan como metáforas para abonar la comprensión de las relaciones de poder antes mencionadas

Se construyen con densidad histórico-política en un espacio y tiempo concreto, y es desde este espacio donde las comunidades se apropian del mundo y prefiguran sus formas de establecer sus luchas para frenar y fracturar las relaciones de poder en las que están inscritas. No son entes monolíticos que únicamente soportan la dominación, o que existen únicamente en respuesta a ella; son territorios en los que viven mujeres y hombres y de ahí emana la fuerza para torcer y dismantelar la dominación que se quiere ejercer sobre ellos. (Tzul Tzul, 2016, p. 203)

A su vez dichas operaciones funcionan como puentes que conectan las danzas populares de la región uruguaya con las del resto de Latinoamérica y el Caribe, aportando a la asimilación de las expresiones que conforman la cultura popular de la región que habitamos desde una perspectiva territorial y abonando a una aprehensión de la identidad desde un enfoque integral que encuentra más encuadres que lo nacional para su tratamiento.

la urdimbre tradicional como metodología

En principio producir un abordaje metodológico que se apoye en el estudio de las historias híbridas que componen los procesos de lo popular en Uruguay permite abordar los géneros como parte de una(s) misma(s) historia(s). Tango-Folclore, Candombe-Tango, Folclore-Candombe son asociaciones que revelan los *entre* los géneros, fundamentales para la asimilación de lo popular como categoría situada. También suscita un aporte para el estudio de la influencia europea en las danzas latinoamericanas desde una perspectiva que da cuenta del carácter mestizo de la propia cultura europea, especialmente la española. Cuestionar la visión de lo español que lo postula siempre como blanco eurocentrado promueve el reconocimiento de la presencia de las culturas medioorientales que constituyen la herencia que las danzas tradicionales de nuestra región poseen. Problematicar esta categoría permite una relectura de los elementos que cuentan con “influencia europea” presentes en los bailes tradicionales. Como por ej. la presencia de la luna y estrella en los estandartes de candombe, asociados directamente a la cosmovisión musulmana, o la relación estrecha que tienen las danzas árabes con la postura de brazos proyectados hacia arriba de las danzas folclóricas de pareja suelta e independiente. Aunque en la sistematización de las mismas se haya promovido el relato de que son una proyección de la segunda posición del ballet, permitimos otras metáforas que dialoguen con el universo simbólico de las danzas locales, constituye un trabajo específico sobre la identidad como categoría y como práctica indispensable para este abordaje metodológico. Abrirnos a otros diálogos metafóricos también supone contactar con el carácter creativo, fabulativo, especulativo y ficcional de la historia que, a su vez, se gesta en la naturaleza híbrida que la misma posee.

Esta metodología propone un estudio de las historias de las danzas que no neutraliza sus ambivalencias ni desconoce la potencia historiográfica que se desprende de ellas, teniendo en cuenta que, al decir de Ticio Escobar: La cultura popular es y no es contestataria, se opone y no se opone a lo hegemónico (Escobar, 1987, p. 89).

A su vez, favorece a la asimilación del carácter híbrido, plural y dinámico que también poseen las danzas de tradición escénico-teatral como parte de la historia que las conecta y por momentos, confunde, con las danzas de tradición popular y tradicional. Dado que, más que de excluir la historia escénica del mapeo popular, se trata de integrarlas en relaciones abigarradas, horizontales y móviles a la vida que todas las danzas tuvieron, tienen y tendrán por dentro y fuera de los teatros. Como podría ser el caso de los colectivos de danza moderna uruguaya, como Babinka, Dalica o el Taller Mouret, que se involucraron de manera activa durante el proceso de facto con acciones colectivas en la esfera pública. O el caso del Colectivo Periférico y su devenir escénico en la creación de obras inspiradas en la danza del tango y su contexto social; la milonga.

la fragua popular

Considerando entonces el acontecimiento tradicional y popular como una experiencia intrínsecamente pedagógica, propongo algunos aspectos que lo convierten específicamente en una herramienta metodológica para los procesos de aprendizaje en el ámbito de las artes vivas:

La complicidad del acto colectivo. Como todo devenir comunal, posee la potencia de la diversidad, la divergencia y la multiplicidad.

El poder transformador de la repetición. La reproducción de un conocimiento como forma de reinención, actualización y creación de nuevos saberes.

Lo interdisciplinario. Lo tradicional es un modo de producir conocimiento, de acercarse a los saberes, de portarlos, enseñarlos, aprenderlos, cuidarlos y transformarlos que se constituye en una experiencia inmanentemente interdisciplinaria.

Danza es música y música es danza en el acontecimiento popular.

Un modo de integrar las prácticas de la vida cotidiana a la práctica artística. Lo tradicional trae implícitas formas de relacionamiento con las vidas personales, las historias familiares, los acuerdos colectivos de los que somos parte, etc, y las vuelve un insumo teórico, histórico y artístico-creativo.

Lo multigeneracional de los saberes tradicionales. El hecho de que los conocimientos tradicionales sea transmitido de generación en generación configura un mecanismo que necesita de personas mayores que puedan encarnar y sintetizar la historia de sus experiencias colectivas y de personas jóvenes que tomen la información recibida para darle una continuidad que la mantenga viva a través de la apropiación y la actualización.

Lo tradicional siempre es situado. Situar territorialmente al tiempo histórico a través de las prácticas que son de un lugar es una oportunidad de acercamiento a lo territorial que ofrecen los conocimientos que no cargan con la pretensión de universalidad. Sin caer en esencialismos nacionalistas, brinda un tiempo-espacio para las historias.

Ser una versión en la trama latinoamericana. Abonar una comprensión de los procesos históricos locales desde una perspectiva que estrecha lazos con los procesos regionales.

Además las danzas, ritmos y géneros, de manera específica, encuentran modos propios de crear sentidos históricos:

En el Candombe. Conocer, estudiar e historizar la red que enlaza las danzas uruguayas de matriz afro a través de una perspectiva diaspórica. Aprender la historia de las expresiones afrouuguayas abonando a una percepción de lo transatlántico como nexo e intercambio de influjos entre las distintas regiones de la diáspora afroamericana. Enunciar y contextualizar el carácter ritual de estas experiencias para comprender el carácter sincrético de los acontecimientos populares de nuestra región y dismantelar la idea que centraliza a la religión católica, judeo-cristiana en nuestra cultura.

En las Danzas Folclóricas. Aportar una perspectiva que ponga de relieve la historia de los pueblos originarios de la región uruguaya y su presencia en la conformación de las danzas folclóricas. En este sentido, establecer contacto con el carácter cosmovisional que poseen las danzas folclóricas y su relación con las cosmovisiones originarias cercanas como lo son la guaraní, la charrúa y la andina. Cuestionar el imperativo que despliega una visión clásico europea sobre los bailes populares rurales de la campaña uruguaya.

En el Tango. Advertir la historia del tango como parte del entramado latinoamericano de danzas de pareja enlazada que surgieron a partir del encuentro entre las danzas de raíz africana y danzas que provienen de Europa, como pueden ser la Salsa, el Merengue, la Bachata, la Plena, etc. Comprender, estudiar e historizar el origen africanista del tango para concebirlo como una expresión híbrida que se ha configurado en viajes de ida y vuelta entre América colonizada y Europa. Contribuir al agenciamiento de las contradicciones que provoca estudiar

una historia que, aún hoy, continúa narrándose, codificándose y practicándose a través de imperativos europeos. Comprender las tensiones que conforman la identidad rioplatense hoy.

hacia una somática situada

El campo de la educación somática reúne diversas metodologías que buscan optimizar el movimiento humano mediante la escucha profunda del soma (el cuerpo percibido desde la vivencia propia). El ser humano es concebido como una unidad indivisible donde lo físico, lo mental y lo emocional operan como un todo interrelacionado (STAT, 2025). Éstas se enfocan en organizar el cuerpo de manera eficiente, reduciendo esfuerzos, equilibrando funciones y permitiendo que el individuo descubra formas de acción que contribuyan a su bienestar integral (Feldenkrais Guild of North America, 2025).

Sus pilares incluyen la integración del ser como una unidad psicofísica, el desarrollo de la autoobservación para corregir hábitos posturales y el principio de eficiencia, que busca devolver la fluidez natural al individuo con el menor gasto energético. Al apoyarse en la neuroplasticidad, vinculada directamente con la capacidad adaptativa del cerebro, estas técnicas permiten reprogramar el sistema nervioso y sustituir tensiones automáticas por una movilidad libre y orgánica. Algunas conciben al cuerpo como el vehículo para que la mente se manifieste, ya que al habitar conscientemente cada tejido se puede reconocer la inteligencia y la conciencia que portan las células (Bainbridge Cohen, 2025). Comúnmente son herramientas que acompañan los procesos de formación en la danza contemporánea porque ponen el foco del aprendizaje en la percepción subjetiva y la calidad de los procesos de movimiento. Al estar centradas en la propiocepción del individuo como unidad, las formas tradicionales de aprendizaje de estos conocimientos se basan en prácticas individuales que ponen en el centro la autoobservación del cuerpo en soledad. Por más que se trabaje en grupo no es una práctica que se aborde comunitariamente. Esto constituye una diferencia clave con los procesos de aprendizaje de las danzas tradicionales que sirve como anclaje y excusa para el desarrollo de una urdimbre que, a pesar de que viene moviéndonos y conmoviéndonos desde hace años, me aventuro aquí a nombrarla como somática situada.

Las danzas tradicionales son lenguajes y como tales traman formas de ser en y con el mundo. Los movimientos, sus modos de ejecución y los vínculos que producen son singulares y, en ese sentido, traen implícitas propuestas somáticas y cosmovisionales; maneras de sentir y entender la vida. Estas propuestas son tejidos sostenidos por una trama espacial y una urdimbre temporal que se nutre colectivamente.

El carácter colectivo de la tradición es un aspecto que participa en el refuerzo de la identidad de los individuos de una comunidad, la participación en algo que es común, valioso y aceptado por el grupo, como es la tradición, despierta un sentimiento afectivo en el hombre en relación con su sí-mismo colectivo. (Sambarino, 1980, p. 126)

Si cada danza es un mundo, la forma de transitar el mundo/danza —o sea bailar— es mover un tejido que crea vida y pone en relación los procesos culturales, políticos, históricos, fisiológicos y orgánicos. Éstos moldean un modo de sentir y entender el mundo cada vez.

En los lenguajes tradicionales la conciencia del cuerpo propio se manifiesta a través de vínculos. Ya sea en parejas sueltas, abrazos, rondas, tomadxs de las manos o en filas; la información que hace al soma se revela en la relación. Por ejemplo la mirada, la cual organiza los sentidos, la atención, la orientación de la cabeza y por ende la columna, al estar dispuesta (o no) hacia el otrx o lxs otrxs. Entendiendo que las propuestas somáticas comparten como característica principal la profundización en la escucha del soma como motor del movimiento, establecer esta diferencia en la somática situada es político, ya que dilucida en la experiencia del movimiento una posibilidad para escuchar el sí mismx colectivo.

A su vez, para el abordaje somático del cuerpo-movimiento tradicional resulta vital traspasar las perspectivas que antropologizan a los lenguajes populares, que se enfocan únicamente en su función sociocultural. A fin de advertir que, al igual que todas las formas de ser cuerpo y relaciones, las tradiciones son sensaciones, olores, sabores, imágenes, sonidos y temperaturas. Esto no implica desconocer la función social y el carácter indudablemente cosmovisional de estos lenguajes, sino practicar un pensamiento (y un baile) interseccional que trasluzca la memoria kinética colectiva de una región; una somática situada.

Toda danza es somática
Toda danza es étnica

lo performativo y lo somático en relación histórica

En vez de asumir que «pienso, luego existo» [...] existo porque hay una historia (hooks, 2022, p. 68).

Las danzas de matriz tradicional se almacenan en la memoria colectiva. Los códigos y repertorios que las componen están colmados de sentidos de otros tiempos, simbologías de otras comunidades y narrativas que desbordan otros paisajes; bailar danzas tradicionales es una práctica de performatividad histórica situada. Lejos de negar la inminente complejidad que acarrea performar la historia de nuestros pueblos colonizados, civilizados y evangelizados, sumergirnos en las aguas tradicionales y contactar con las profundidades de la historia colectiva es una oportunidad/provocación para crear los cuerpos históricos que deseamos en clave colectiva. Se vuelve posible, no sólo acceder a modificar lo que está por suceder, sino también tener agencia creativa para transformar el pasado y construir relatos reparadores para nuestros presentes colonizados.

Cada danza afirma un modo de entrenar danza

Cada danza afirma un modo de crear danza

Reparar en los aspectos somáticos que traen consigo los bailes tradicionales y populares puede ser una oportunidad para horadar los modos hegemónicos de hacer cuerpo que globalizan, neutralizan e individualizan las sensibilidades. Cada lenguaje despliega formas, gestos, pasos, ritmos, sonidos y sentidos donde una vasta trama sensorial compone un modo propio y diverso de ser y performar la vida.

Las performatividades tradicionales están repletas de desafíos coordinativos, repeticiones hasta la fatiga de movimientos hiper específicos, propuestas rítmicas complejíssimas, disociaciones de segmentos corporales aislados, saltos, zapateos, trotes, flexiones, extensiones, meneos, torsiones, contacto, sostén, soportes, flexibilidad, fuerzas, acrobacias y un sinfín de elementos que hacen que los géneros sean una manera de entrenar en sí mismos.

En el ejercicio de las danzas tradicionales como propuestas de entrenamiento podemos observarlas como espacios para practicar la resistencia física —fisiológica, emocional, psicológica, espiritual— de forma situada, fortalecer el tejido grupal, entrenar la musicalidad y acuerpar múltiples gestualidades. Componer, descomponer y recomponer los bailes tradicionales desde el presente es una operación de transfiguración estética y política que exige situarnos en primera persona para poder jugar otro juego que no sea el de traducir o el de

representar. Se trata de enfocar una mirada hacia lo popular y lo tradicional que pueda ver lo cotidiano que lo conforma y espejarse ahí.

Bucear en nuestras propias coordenadas etnográficas, como quien desenmascara una experiencia somática, nos permite identificar qué modos de crear lo colectivo en lo tradicional son los que tenemos incorporados como insumos que nutren e inspiran nuestro hacer creativo, relacional y vital.

Somos la experiencia múltiple, diversa y abigarrada (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 69); capa sobre capa de danza, música, comida, paisajes, rimas, poesías, vestimentas, magias, medicinas, que es habitar un territorio. Proponer un abordaje somático para el cuerpo tradicional es concebir a la tradición como un organismo vivo en constante transformación, que va acumulando, transformando y actualizando sus capas de sentido en las repeticiones que dibujan su trama y su urdimbre.

El lenguaje danzado popular se inspira fundamentalmente en prácticas del cotidiano que, en mayor y menor medida, le han sido y le son comunes a las personas. Un tratamiento somático de lo tradicional contribuye a profundizar en la dimensión corporal de nuestros hábitos que, finalmente, son los insumos para la creación de las coreografías de nuestra vida colectiva.

La experiencia del cuerpo en un territorio es clave a la hora de construir las identidades subjetivas y colectivas, por eso el abordaje somático de la tradición es una invitación a articular cuerpo y territorio, a hacer confluir memorias comunes entre personas y paisajes, a dejarse desafiar por las formas del tiempo colectivo, a encantarse con otras posibles pasados para nuestros futuros. Y, sin dudas, contactar con las sensibilidades, ritmos, mudanzas, coreografías, somáticas, olores, sabores, pensamientos y cosmovisiones que han sido históricamente oprimidas y congeladas en las fotos blanqueadas de las identidades nacionales.

Bibliografía

- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands / La Frontera: La nueva mestiza* (C. Rivera Garza, Pról.). Capitán Swing. (Obra original publicada en 1987).
- Arzuaga, V., Folco, F., Lanz, S., Ghuisolfi, A., Chouy, C., Alvez, A., Vicente, M., & Sánchez, B. (2022). *Danzas comunes en el Uruguay*. Yaugurú.
- Bainbridge Cohen, B. (2025). *What is Body-Mind Centering?. The School for Body-Mind Centering*. Recuperado el 23 de diciembre de 2025, de www.bodymindcentering.com
- Escobar, T. (2006). *Mito del arte y el mito del pueblo*. Metales Pesados.
- Feldenkrais Guild of North America. (2025). *About the Feldenkrais Method*. Recuperado el 18 de diciembre de 2025, de feldenkraismethod.com
- García Canclini, N. (1987). *Ni folklórico ni masivo: ¿Qué es lo popular?*. Diálogos de la Comunicación, 17, 6-11.
- Gortazar, A. (2021). *Culturas populares en riesgo masivo*. En G. Remedi (Ed.), *La cultura Popular en problemas*. Zona Editorial.
- hooks, b. (2022). *Enseñar pensamiento crítico*. Rayo Verde. (Obra original publicada 2010).
 - (2021). *Enseñar a transgredir: La educación como práctica de la libertad*. Capitán Swing. (Obra original publicada 1994).
- Kealiinohomoku, J. (1970) *El ballet como forma de danza étnica* (L. Naser, Trad.) Facultad de Artes, Universidad de la República
- Madrazo Miranda, M. (2004). *Algunas consideraciones en torno al concepto de tradición*. Contribuciones Desde Coatepec, 9, 115-132.
- Oxford University Press. (s.f.). [Trama y urdimbre]. En Oxford Languages. Recuperado el 18 de diciembre de 2025, de [URL de la búsqueda de Google].
- Rivera Cusicanqui, S. (2006). *El potencial epistemológico y teórico de la historia oral*. Publicado en Revista Voces Recobradas.
 - (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón Ediciones.
- Rodríguez de Ayestarán, F. M. (1994). *La danza popular en el Uruguay: Desde sus orígenes a 1900*. Cal y Canto.
- Sambarino, M. (1980). *Identidad, tradición, autenticidad: Tres problemas de América Latina*. Centro de estudios Latinoamericanos Romulo Gallegos.
- Society of Teachers of the Alexander Technique (STAT). (2025). *What is the Alexander Technique?* Recuperado el 18 de diciembre de 2025, de alexandertechnique.co.uk
- Tzul Tzul, G. (2015). *Sistemas de gobierno Comunal Indígena: Mujeres y tramas de parentesco en Chuimeq Ena*. Maya Wuj.

