



**EstuDAV**  
Revista Estudios Avanzados

**Estudios Avanzados**  
Volumen 44, 2026: 76-101  
ISSN 0718-5014

Artículo misceláneo  
DOI <https://doi.org/10.35588/46w3xf54>



## El microscopio del tiempo: La intercorporalidad danzante en contextos festivos-andinos desde una metodología visual

*The microscope of time: The dancing intercorporality in Andean festive contexts from a visual methodology*

*O microscópio do tempo: Dançando a intercorporeidade em contextos festivos andinos a partir de uma metodologia visual*

**Grit Kirstin Koeltzsch**

CONICET Universidad Nacional de Jujuy  
San Salvador de Jujuy, Argentina  
ORCID <https://orcid.org/0000-0001-9331-0611>  
[gkoeltzsch@fhycs.unju.edu.ar](mailto:gkoeltzsch@fhycs.unju.edu.ar)

### Recibido

24 de septiembre de 2025

### Aceptado

27 de abril de 2026

### Publicado

22 de junio de 2026

### Cómo citar

Koeltzsch, G.K. (2026). El microscopio del tiempo: La intercorporalidad danzante en contextos festivos-andinos desde una metodología visual. *Estudios Avanzados*, 44, 76-101.  
<https://doi.org/10.35588/46w3xf54>



## Resumen

Desde una perspectiva sociocultural, la danza es considerada una práctica social encarnada que nos informa constantemente sobre nuestras percepciones. A su vez, desempeña un papel clave, especialmente en contextos festivos, ya que no solamente se trata de la coordinación de movimientos corporales y el despliegue de ritmo y pasos; también conlleva la expresión de emociones y la comunicación de ideas, creando relaciones interpersonales y expresando diferentes formas de conocimiento. El objetivo de este artículo es explorar las corporalidades y emociones expresadas en la danza aplicando una metodología visual que toma como estudio de caso las fiestas en la Quebrada del Toro, provincia de Salta, Argentina. El audiovisual construido y analizado indica que los cuerpos danzantes desarrollan su poder de percepción crítica de la forma en que existen y llegan a ver el mundo no como una realidad estática, sino como una realidad en proceso de transformación en el tiempo y espacio.

**Palabras clave:** Danza, corporalidad, emociones, fiestas andinas, antropología visual.

## Abstract

From a sociocultural perspective, dance is considered an embodied social practice that constantly informs us about our perceptions. At the same time, it plays a key role, especially in festive contexts, since it is not only about the coordination of body movements and the deployment of rhythm and steps; it also involves the expression of emotions and the communication of ideas, creating interpersonal relationships by expressing different forms of knowledge. The objective of this article is to explore the corporealities and emotions expressed in dance, applying a visual methodology, and taking as a case study the festivities in Quebrada del Toro, province of Salta, Argentina. The audiovisual constructed and analyzed indicates that the dancing bodies develop their power of critical perception of the way they exist and come to see the world not as a static reality, but as a reality in a process of transformation in time and space.

**Keywords:** Dance, corporality, emotions, Andean festivals, visual anthropology.

## Resumo

Desde uma perspectiva sociocultural, a dança é considerada uma prática social incorporada que informa constantemente sobre nossas percepções. Ao mesmo tempo, ela desempenha um papel fundamental, especialmente em contextos festivos, pois não se trata apenas da coordenação de movimentos corporais e da exibição de ritmo e passos; ela também envolve a expressão de emoções e a comunicação de ideias, criando relações interpessoais e expressando diferentes formas de conhecimento. O objetivo deste artigo é explorar as corporeidades e emoções expressas na dança por meio da aplicação de uma metodologia visual, tomando como estudo de caso as festividades em Quebrada del Toro, na província de Salta, Argentina. O audiovisual construído e analisado indica que os corpos dançantes desenvolvem seu poder de percepção crítica do modo como existem e passam a ver o mundo não como uma realidade estática, mas como uma realidade em processo de transformação no tempo e no espaço.

**Palavras-chave:** Dança, corporeidade, emoções, festivais andinos, antropologia visual.

## Introducción

*En el movimiento simple, sin motivación externa,  
yace un tesoro de infinitas posibilidades.*

Vasili Kandinsky

La danza es una herramienta de transformación social, en donde, a su vez, los cuerpos en movimiento son fundamentales para aprender y experimentar el mundo. La práctica del danzar desempeña un papel clave, especialmente en contextos festivos, ya que no solamente se trata de la coordinación de movimientos corporales y el despliegue de ritmo y pasos de danzas normativas, pues también conlleva la expresión de emociones y la comunicación de ideas, creando relaciones interpersonales y articulando diferentes formas de conocimiento. Es la forma especial de conectar el movimiento en el espacio y el tiempo; junto con la música, se despliega un juego del cuerpo en relación con el peso y la gravedad. Construye una armonía como manera de reconocer y activar las conexiones que dan una estructura compleja a nuestro cuerpo y la belleza del gesto corporal sentido en lo más profundo de nuestro ser.

El objetivo de este artículo es explorar las corporalidades y emociones que se articulan a través de la danza en contextos festivos andinos, desde la producción de un audiovisual dividido en dos partes. Tomo como estudio de caso las fiestas en la Quebrada del Toro, en la provincia de Salta, Argentina, que conforma un espacio geográfico y cultural de

la precordillera de los Andes al lado oriental de la Puna de Atacama. En particular, busco comprender cómo se construyen social, cultural y emocionalmente los espacios festivos y cómo ello se puede reconstruir mediante la producción de material audiovisual. Trato de explicar en el texto los enfoques teóricos-metodológicos aplicados, en tanto una importante parte de este trabajo lo constituyen los dos videos producidos para llevar la atención a la comprensión desde lo visual.

Por otro lado, también entra en juego la vinculación de mi cuerpo con el espacio en cuestión, al observar y registrar tanto mis percepciones como las de otras personas danzantes, considerando «la relación entre la objetividad lógica y la intersubjetividad carnal» (Merleau-Ponty, 1964: 172-173). Creo que esto no tiene que ver con ser o no una persona «nativa», sino que es una condición humana, del desarrollo de cierta consciencia corporal con relación a la tierra y el entorno natural. Observando y participando en las danzas se desarrolla una mirada hacia lo sensible e inexplicable a primera vista. Desde una mirada fenomenológica, resaltan mis experiencias de un mundo, mi mundo, en el cual no hay límites para experimentar movimientos, sin importar lo razonable o lo perfecto.

Al mismo tiempo, es preciso mencionar la contradicción en la que nos encontramos, pensando en una sociedad con muchas pautas, reglas y restricciones en relación a la articulación corporal, y, a su vez, una ignorancia académica hacia «otras» expresiones, estableciendo qué es la perfección verbal. Como bien dice Merleau-Ponty:

El mundo fenomenológico es no ser puro, sino el sentido en que se transparenta en la intersección de mis experiencias con las del otro, por el engranaje de unas con otras; es inseparable, pues, de la subjetividad e intersubjetividad que constituyen su unidad a través de la reasunción de mis experiencias pasadas en mis experiencias. (Merleau-Ponty, 1975: 19)

De ahí surge mi inclinación hacia el diálogo con Ahmed (2015, 2018) y Deren (1947, 1983), con la consideración de narrativas feministas que dislocan las normas para imaginar otras formas de desear y percibir el mundo. Sostengo que el conocimiento intercorpóreo, basado en experiencias encarnadas, permite establecer nuevos modos de conexión a través del movimiento y crear lenguajes expresados mediante nuestros sentidos musculares. Es lo que reconocen también las participantes de la instancia en cuestión, con el valor de sanación que tiene la expresión dancística fuera de estructuras establecidas cuando conseguimos espacios para hablar con el cuerpo.

Metodológicamente, la investigación incluye una serie de técnicas y estrategias basadas en la participación observante, a partir de la cual construí un amplio set de datos 2020 y 2025 que comprenden observaciones puntuales y la activa inmersión corporal. Los materiales incluyen fotografías y filmaciones en cámara lenta, como una técnica basada en el arte con fundamentos antropológicos utilizada para prolongar y dramatizar el movimiento y, a la vez, entender la expresión humana a través del movimiento. Está en estrecha relación con las teorías de Maya Deren (1947), al entender la cámara lenta como microscopio del tiempo. Así, se puede crear fluidez entre lugares y tiempos dispares, lo cual me ha llevado a discutir cómo la danza festiva se articula a partir de la naturaleza ritual de las acciones humanas que mezcla coreografía y danza libre, poesía visual, tensión psicológica y gestos cotidianos. Aparte de esos usos científicos, la cámara lenta puede llevarse a las actividades más casuales para revelar en ellas una textura de complejos emocionales y psicológicos. Combino estas técnicas con el análisis de movimiento de Laban (LMA), que permite describir y entender las conexiones psicomotrices del cuerpo, la dinámica del movimiento producido por el esfuerzo muscular, la forma, la interpretación y la documentación del movimiento humano. El material empírico complementa entrevistas en

profundidad con dos mujeres<sup>1</sup> que se autoconsideran nativas de la puna y que participan periódicamente en las danzas festivas.

Sostengo que son los cuerpos sentipensantes en movimiento los que conducen a la corporalidad y sus determinaciones históricas y culturales, individual y colectivamente. Aquí refiero al concepto de Fals Borda (2015) del sentir-pensar por parte de los sujetos sociales que actúan sin separar el razonamiento de sus emociones. Eso me lleva a la conclusión de que el cuerpo danzante es un lugar de existencia que comparte sus experiencias humanas a través de los bailes alegres y festivos que se dejan llevar por el impacto de la música y el ritmo. A su vez, permite reconocer la construcción filosófica y psicofísica de los cuerpos danzantes que desarrollan su poder de percepción crítica de la forma en que existen y llegan a ver el mundo no como una realidad estática, sino como una realidad en proceso de transformación.

La estructura del artículo es la siguiente: en la primera parte del trabajo, contextualizo el espacio estudiado, y se plantea el aparato metodológico a partir del «microscopio del tiempo», que está en estrecha relación con las técnicas visuales aplicadas. En la segunda parte procedo a aplicar este corpus teórico-conceptual al análisis y la interpretación de los datos para llegar a la conclusión y reflexión filosófica

y epistemológica: por un lado, cómo se conjuga el pasado-presente-futuro en la lectura sobre la expresión dancística, y por el otro, qué utilidad tienen las interpretaciones de lenguajes no verbales, como la danza, para comprender la corporización integral.

### ***El contexto: Las fiestas populares en la Quebrada del Toro, en Salta, Argentina***

En el presente trabajo analizo el material empírico registrado en las fiestas de la Quebrada del Toro, en particular, en Campo Quijano (departamento Rosario de Lerma). Es un municipio que surgió como un campamento de trabajadores del ferrocarril a principios del siglo XX, y también es conocido como Portal de los Andes, ya que desde ahí inicia el ascenso a la cordillera. Otro lugar del trabajo es el actual paraje de Santa Rosa de Tastil, ubicado a 3.200 metros sobre el nivel del mar; pertenece administrativamente a Campo Quijano, así como otros parajes de la zona de la Quebrada del Toro. Geológica y geográficamente, corresponde a la Cordillera Oriental. Estos poblados se caracterizan por la producción agrícola y ganadera que, a la vez, es motivadora para las actividades festivas. Durante todo el año se realizan diversas celebraciones en toda la zona, como la Fiesta Provincial del Haba en Santa Rosa, la Fiesta del Choclo Capia en Gobernador Solá y la Fiesta de la Papa Andina, en Alfarcito. Además,

---

1 Aclaro que todas y todos los participantes fueron informados sobre el trabajo y su participación es voluntaria, anónima y confidencial.

se realizan numerosos concursos gastronómicos en el pueblo de Campo Quijano que siempre conllevan situaciones de baile y música. La correlación entre bebida, comida y los cuerpos danzantes la he trabajado en investigaciones anteriores, resaltando los factores emotivos y corporales que se refuerzan en la situación festiva (Koeltzsch, 2021).

A partir de una mirada histórica, las fiestas andinas ayudan a procesos de revitalización grupal; si bien en un marco colonial los festivales contribuyeron a consolidar el dominio español sobre los individuos, la cultura festiva también ayudó a legitimar la autoridad de los gobernadores indígenas y popularizó una afición por el exceso de comida y bebida (Cruz y Koeltzsch, 2022).

Para el caso del análisis, me centro sobre todo en Santa Rosa de Tastil, que también es conocido por el famoso sitio arqueológico que corresponde al Periodo Tardío o Desarrollos Regionales del NOA (1000 a 1450 d.C.) y que funcionó como un centro de integración de agrupaciones humanas que llevaron a cabo diversas actividades en diferentes pisos ecológicos, con la consecuencia de un aumento en la población en ese sitio (Vitry, 2005). En el sitio arqueológico se encontraron variadas e importantes manifestaciones de arte rupestre; particularmente

interesante en relación con este trabajo son los petroglifos denominados La Bailarina y Los Danzantes, analizados por el arqueólogo Rodolfo Raffino, quien los describió como «una unidad con varias representaciones antropomorfas en supuesta actitud de danza» (Raffino, 1967: 54). En aquel entonces, quedó la imagen del arte rupestre declarada como femenina y como símbolo de la localidad que se conoce como «La bailarina de Tastil» (véase Figura 1).

En esta instancia no quiero profundizar en el tema de la interpretación arqueológica; sin embargo, cuestionaría la asignación de género y relacionar genéricamente la danza con lo «femenino». Por otro lado, tal vez pensando que la vestimenta fuera una pollera (reafirmando lo «femenino»), diría que en realidad nadie sostiene una pollera con las manos durante una danza. Finalmente, si fuera por la posición recta de la figura, erróneamente se compara a menudo la danza con las formas actuales estilizadas (las danzas folklóricas argentinas y el ballet clásico). Para mí no sería un criterio de evaluación para los bailes de los pueblos prehispánicos o danzas populares del presente (Figura 2), donde podemos observar a dos personas danzantes reales en una fiesta de la Quebrada del Toro y que, claramente, toman otra posición.



**Figura 1.** El petroglifo con «La bailarina de Tastil» en el Museo del Sitio Tastil  
*Figure 1. The petroglyph with “The Tastil dancer” in the Tastil Site Museum*

Fuente: Fotografía de la autora. Source: Photograph from the author.

**Figura 2.** Danzantes en la Fiesta Provincial del Haba  
*Figure 2. Dancers at the Provincial Bean Festival*



Fuente: Fotografía de la autora. Source: Photograph from the author.

Respecto del lugar actual, los poblados de la Quebrada del Toro se ubican de manera paralela a la Ruta Nacional 51. No se sabe exactamente cuál es la cantidad de habitantes permanentes, ya que cuentan dentro del Municipio de Campo Quijano; además, la zona está marcada por migraciones humanas y una constante reducción de la población a partir de la segunda mitad del siglo XX. Es el resultado de los procesos migratorios hacia los centros urbanos en el departamento de Rosario de Lerma. Las razones son la falta de estructuras productivas y la desocupación laboral por causa de la privatización del ferrocarril Ramal C-14 (Barbarán y Arias, 2013). Sin embargo, desde los inicios del siglo XXI, las comunidades de la Quebrada del Toro han sido muy activas para recuperar sus derechos y obtener la titularidad comunitaria de las tierras. Así, varias comunidades pidieron personería jurídica. En el caso de Santa Rosa, la comunidad está registrada como perteneciente al Pueblo Tastil con el nombre Comunidad Indígena Originaria Ayllu Valle del Sol del Pueblo Tastil.<sup>2</sup>

Otra característica, y algo que también se refleja en las fiestas, es la participación de personas jóvenes e infancias. En Alfarcito se encuentra un complejo educativo para toda la región con la posibilidad de alojamiento para jóvenes que viven de parajes

lejanos. Se trata del Colegio Secundario Albergue de Montaña n.º 8214, que promueve el aprendizaje de técnicas ancestrales, oficios y artesanías locales y el trabajo en proyectos culturales andinos. En la Escuela Primaria n.º 4620 de Santa Rosa también se incluye actividades culturales como talleres de sikus y la preparación para el baile de los samilantes (baile del suri) en agosto de cada año.

Cabe destacar que en la danza ritual de los samilantes, las personas revestidas del plumaje del suri responden a una articulación de los etnogrupos andinos. El hecho de reavivar expresiones corporales del pasado y reperformatar articulaciones culturales prehispánicas indica «la vigencia cultural de los rituales que combinan de manera dinámica rituales religiosos cristianos con elementos del sustrato indígena» (Garcés, 2011: 11). Esta danza está influenciada por la tradición cristiana, aunque en ella destacan claramente los elementos de la cosmovisión andina, la representación del cuerpo en el mundo y el entorno natural (Roda, 2011).

Ahora bien, las expresiones que integran el mundo humano y natural cobran particular importancia en el espacio andino marcado por el disciplinamiento corporal y social desde la época colonial, pautando hábitos y costumbres (Cordero, 2014; Koeltzsch,

2 La comunidad está representada por la cacique Juana Evangelina López. Según el Registro Nacional de Comunidades Indígenas, el Instituto Nacional de Asuntos Indígenas (INAI) culminó la inspección en 2015 (ID 66.169). La lista de comunidades se encuentra disponible en <https://datos.jus.gob.ar/dataset/32967733-0d1b-4246-a8ef-e9b84ad-33b1f/resource/f9b57566-3e7c-4449-b984-49a26897eb77/download/listado-comunidades-indigenas-20240223.csv>.

2019; López de Albornoz, 1988) que también incluyen las relaciones de género y sexualidad, lo que continúa en la modernidad bajo el dominio del cuerpo: estrategias de belleza, el autocontrol, las normas morales de la sexualidad y cuestiones de salud, sutilmente gobernado por las biopolíticas (Foucault, 1976). A la vez, utiliza el proyecto folklórico nacional y la construcción de danzas folklóricas heteronormativas para consolidar el Estado-Nación argentino y disciplinar (Benza Solari et al., 2015; Blache y Dupey, 2007; Chamosa, 2012).

### **Comprender la danza y el lenguaje corporal: Aspectos metodológicos**

Quiero aclarar que en este trabajo busco priorizar la percepción, el movimiento y la participación observante, para entrar en un diálogo con las personas danzantes en la situación festiva. De ahí surge la documentación con videos en modo cámara lenta,<sup>3</sup> una técnica que empecé a aplicar desde los aportes teóricos y prácticos de Maya Deren (1917-1961), pionera del cine experimental y etnógrafa ucraniana,<sup>4</sup> quien ha explorado las potencialidades creativas de la cámara.

Cabe destacar que, en sus etnografías sobre el vudú en Haití, Maya Deren combina la magia en la vida cotidiana, el mito y el ritual, en la danza

con el cine, captando movimientos fluidos y espontáneos. En el centro está la idea de capturar lo que expresan los cuerpos, que nos dejan sugerir modos adicionales de percibirse a uno mismo, a los demás, y cómo se construyen las relaciones con el mundo que nos rodea. En el desarrollo del nuevo lenguaje cinematográfico, la cámara se volvió una prótesis de su cuerpo. No se trata de un ojo omnisciente, sino de un cuerpo presente y activo en el ritual; se mueve dentro del espacio sagrado, y el cambio a cámara lenta sumerge por ratos al espectador en el estado de trance del que estamos siendo testigos. Según Deren (1947), dicha técnica nos sirve para crear otros estados de conciencia sobre el tiempo y el espacio.

En este trabajo me inclino por la aplicación de un enfoque creativo, formando parte como danzante en el mismo «escenario», así siguiendo una metodología inmersiva (Deren, 1983), válida porque el arte y la ciencia no deben estar separados para superar la distancia entre el objeto-sujeto y entender la validez de la expresión corporal cotidiana y epistemológica. Aclaro que no busco hacer registros sistemáticos del comportamiento o analizar patrones de conducta, aspectos propuestos por la etnografía visual clásica (Bateson y Mead, 1942), que catalogaba la kinestética ajena sin reconocer la corporalidad propia.

3 El trabajo comprende también la producción del audiovisual «El microscopio del tiempo I y II: La simultaneidad de lo no simultáneo». El video 1 está disponible en <https://vimeo.com/1105750678>, y el video 2, en <https://vimeo.com/1119608600>.

4 Para más detalles de su trabajo, que puede situarse entre la antropología y la cinematografía, se puede consultar a Koeltzsch (2025).

En cuanto a mi participación, entiendo la etnografía en el sentido de Conquergood (1991), como una práctica encarnada y una forma sensual-kinestética de conocer. En este juego, entre las personas participantes de la fiesta y la comunidad de Campo Quijano, a la cual también pertenezco desde hace 25 años, se entrecruzan cuestiones de la identidad, que las veo más como «una performance en proceso que un postulado, una premisa o un principio originario» (Conquergood, 1991: 185).

A partir de tal aproximación, en el foco están las personas danzantes utilizando su cuerpo vivo. De manera fluida, se interconectan cuerpo-mente-emociones como clave para vincularse con el entorno. Lo fundamental para comprender estas percepciones es enlazarlas como un todo. Por eso, la técnica del audiovisual me parece la más adecuada para obtener una visión holística. Las preguntas centrales son: ¿dónde comienza o termina la danza? ¿Qué nos dicen los cuerpos danzantes? A la vez, busco contribuir a la discusión acerca de la sobrevaloración de la palabra y de la relevancia de las imágenes en los estudios sociales, no como «apoyo», sino como lenguaje en sí (Banks y Zeitlyn, 2015). Los métodos visuales no solo revelan ideas que de otro modo habrían permanecido invisibles, sino que también hacen visibles prácticas encarnadas y contextualizadas espacialmente que serían difíciles de transmitir únicamente con palabras. Para ello, me baso sobre

todo en los estudios de antropología visual que promueven la diversificación del textocentrismo (Banks y Zeitlyn, 2015; Pink, 2011).

#### **La elaboración del audiovisual**

La estrategia aplicada comprende la configuración de un audiovisual, tanto para analizar los datos como para lograr un resultado más allá de la palabra escrita, y que puede alcanzar a un público más amplio. Desde el material recolectado compuse dos videos con cortes seleccionados, que titulé «El microscopio del tiempo I y II: La simultaneidad de lo no simultáneo». El primer video lo elaboré en un formato blanco y negro y acompañado de música dramática,<sup>5</sup> con el fin de resaltar aún más las emociones. No quise reproducir la música original, porque quisiera desafiar al observador y a la observadora para entender las expresiones corporales. La música provoca emociones, pero también es estimulante. En este caso, opté por el blues, que es un género musical que se originó entre los afroamericanos del sur de los Estados Unidos a fines del siglo XIX, y que ha incorporado cuestiones espirituales, a veces canciones de trabajo, gritos de campo, cantos y baladas narrativas sencillas con rima de la cultura afroamericana. Además, este género es uno con influencias importantes en el desarrollo de la música popular. Si bien no se desarrolló en la región andina, hay muchas similitudes en la cultura popular de la zona en cuanto a la expresividad y

5 «Blues for klook» de Eddie Louis.

corporalidad, más allá de la historia colonial americana.

En el segundo video mantengo los colores originales, y la música es de un estilo alegre. Utilizo un tema sanjuanito, género musical tradicional de la región andina del Ecuador con expresiones afroecuatorianas e indígenas, que también aparece en los contextos del Inti Raymi. El título «Bailando me despido», interpretado por el grupo Biluka y Los Caníbales, me parecía pertinente al tema; además, el ritmo sanjuanito es muy alegre, a veces con líricas tristes, que provoca un cierto contraste. Ello me recuerda al taquirari, que sí se escucha y baila en la región. Reitero que esta composición de diferentes géneros de música sobre los bailes en cámara lenta es una estrategia artística que apliqué para llevar la atención al lenguaje corporal y experimentar con los sonidos y movimientos. Reitero entonces que la intención de la producción visual no es reproducir la grabación original para acompañar el texto escrito, sino componer algo nuevo que nos hace reflexionar en términos complejos, lo cual más adelante, en relación a la simultaneidad y lo no simultáneo.

#### **El análisis de movimiento de Laban (LMA)**

El LMA es un método que se centra en el lenguaje del movimiento, describiendo cómo se realiza un movimiento y también proporcionando

información sobre la situación interior momentánea de las personas danzantes. En esta línea, se toma el movimiento como un lenguaje con una gramática propia. Las consideraciones de Rudolf Laban son un valioso complemento mediante la integración de la perspectiva corporal y experiencial para determinar aspectos espaciales cualitativos en el contexto festivo, como ocurre en el ejemplo de nuestro análisis. Las categorías del modelo básico constituyen cuerpo, espacio, impulso y forma (Laban, 2011). Para proporcionar un análisis más profundo, el esquema fue ampliado y dinamizado por el aporte de Bartenieff (Rollwagen, 1994) al integrar la experiencia somática que complementa el enfoque estructural de Laban con el fin de identificar y ampliar los patrones de movimiento. Por lo tanto, al modelo extendido se agregaron las categorías denominados fraseo y relación (Trautmann-Voigt y Voigt, 2012). En este estudio, en la observación pongo énfasis en la categoría «impulso»,<sup>6</sup> que indica la interrelación del movimiento exterior con los factores de movimiento. La cualidad motriz, la motivación interior o la actitud se hacen visibles en la manifestación de los factores externos del movimiento: fuerza/peso, espacio, tiempo y flujo. Las categorías espacio y tiempo representan los factores externos del cuerpo, mientras que el flujo y la fuerza apuntan a los factores internos. La expresión visible es gradual en una escala que va desde

6 Esta categoría fue traducida al inglés como *effort* y de ahí surge la traducción «esfuerzo» al español. En el original en alemán, Laban utiliza la palabra *antrieb*, lo que vendría a ser «impulso». Para profundizar se puede consultar el trabajo de Koeltzsch (2020).

una actitud más perceptiva e inclinada hacia dentro hasta una expresión comprimida o actitud de lucha ante el factor de movimiento. En las cualidades del movimiento, Rudolf Laban distingue entre un componente objetivamente mensurable y otro subjetivo, que está psicossomáticamente percibido.

Aclaro que el LMA es complejo y aquí no propongo un desarrollo técnico en detalle, aunque sí influyó en el momento de la selección del material visual. Es decir, son justamente los aspectos que se reflejan en los videos, ya que el propósito aquí es prestar atención a la expresión y dejar hablar a las personas danzantes.

Cabe recordar que la práctica observacional en el LMA es una práctica encarnada de la cual estuve muy consciente durante las fiestas, pero también en las reflexiones posteriores en la composición del audiovisual. A través de la danza se construye un espacio posible de comunicación, y a la vez es un espacio de riesgo por el contacto emocional (Ahmed, 2015). Para el análisis tuve en cuenta dicho aspecto; ello significa que, durante el análisis del movimiento, la persona observadora se centra en su percepción física interna. El principio subyacente es observar al yo para observar al otro. Este proceso incluye desarrollar una empatía kinestésica y la capacidad de la persona observadora para relacionarse con su propio cuerpo.

### ***Danzar y sentir el espacio***

Como lo comenté anteriormente, si bien en la región se bailan y se enseñan diversos estilos folklóricos argentinos, aquí no procuro un análisis técnico. Sin embargo, estoy consciente de la importancia de las danzas en pareja que forman parte de todas las fiestas en la región, tal como ocurre en nuestro ejemplo. Son los grupos musicales del momento los que pautan el ritmo. Esto no quiere decir que todas las personas estrictamente obedezcan la norma, ya que también hay personas danzantes solitarias. Muy brevemente, desde los ritmos folklóricos podemos identificar la chacarera, de tipo pareja suelta, sin enlazar, y también independiente de otras parejas. Es conocida como una de las danzas picarescas. Una de las características es la pantomima galante y «durante todo el baile los ejecutantes deben mirarse y sonreírse por instantes» (Vega, 1986: 319). El segundo baile es la zamba, que es considerada más sensual y romántica, donde destaca el uso de un pañuelo de ambas personas.

En este apartado presento un resumen del análisis kinestético de algunas secuencias registradas como parte de la interpretación. Según el principio básico del LMA, para entender el movimiento se necesita observar, reconocer y describir patrones de cambio. Por lo tanto, en las secuencias analizadas desde la grabación, puedo decir que se utiliza de manera armónica todo el cuerpo integrando las diferentes partes corporales. En algunos movimientos predomina el trabajo de la parte abajo del cuerpo, las piernas y

los pies, sobre todo durante secuencias del zapateo realizado sobre todo por parte de los danzantes masculinos o quienes toman el rol masculino en las danzas en pareja. En tal performance del zapateo resalta además la flexión de las rodillas. En otros momentos se enfatiza el trabajo con los brazos y manos, utilizando un pañuelo que refuerza la actitud lúdica de la danza. En otra secuencia específica se pueden observar los amplios movimientos de brazos que, en mi registro, denominé «brazos cóndor»: es cuando las personas danzantes logran la máxima extensión y así también la ocupación del espacio. Los movimientos con la cabeza, por su parte, no son muy exagerados.

Con relación al espacio, el mismo se constituye y se extiende en diversas direcciones, aunque mayormente se ocupa de manera circular. La kinesfera (la extensión de las extremidades) de las personas danzantes es mediana, y en algunos momentos llega a una extensión máxima. También se observa cómo las personas danzantes entran y salen en el espacio de otra persona; es un juego entre acercarse y alejarse que relaciono con el contacto emocional (Ahmed, 2015). Los movimientos se realizan con el cuerpo recto o ligeramente inclinado, no se toca el piso (salvo con los pies) o se acuesta en él. En cuanto al impulso, hay un juego entre lo repentino y lo paulatino, a veces con una urgencia de acercarse. Persiste un equilibrio entre movimientos energéticos y movimientos ligeros (poco uso de la fuerza), pero con

intención, lo que representa el juego entre varones y mujeres.

Por lo general, se trata de movimientos con un fuerte uso activo del cuerpo, mayormente en contra de la gravedad. A pesar de los movimientos energéticos, en un momento, uno de los danzantes hasta inclusive levanta tierra con su pisada, sin dejar nunca de ser elegante, manteniendo su sensualidad igual que la mujer. Observo una cierta progresión en el flujo del baile que a veces parece ser cuidadoso en el ejercicio del movimiento que, sin embargo, llega a instancias de ser más libre.

Los movimientos se realizan de manera directa en el espacio, según el rol del danzante. Este aspecto Laban (2011: 19) lo llama «la revelación de la vida interior», o sea, la danza pícaro en pareja, la motivación para seducir por parte del varón, y la mujer que se acopla, pero usando su propia estrategia para responder a esta seducción en forma de movimiento. Gracias a ello cada interpretación es única, ya que es justamente donde las personas danzantes se nutren de su experiencia y vivencia corporal, que no se puede pautar con los pasos. Claramente dominan las expresiones alegres y lúdicas. Se observa una variedad de formas corporales que se cambian a través del movimiento. Según la teoría, en este aspecto se examina un cambio de forma que puede estar relacionado con el propio cuerpo o con el medio ambiente, o puede ser una adaptación a otro cuerpo, o sea, una persona, un objeto o material (Klein et al., 2011). En este

ejemplo destaca la interacción del cuerpo con otro, construyendo así diversas formas corporales, pero también la adaptación del cuerpo con relación a algo material como el pañuelo, lo cual provoca un juego corporal particular.

Los intentos del acercamiento y alejamiento indican que los movimientos funcionan «para crear límites y fronteras» (Ahmed, 2015: 208). Entra en juego nuestra condición de género, clase social y etnicidad. Podemos decir que las narrativas corporales también son mediadas por las historias y las emociones, que no surgen de la nada. Observando la interacción entre la diversidad de danzantes, queda en evidencia que el género es claramente una cuestión de espacio (Ahmed, 2018).

Ahora bien, según el LMA, al apuntar a la fraseología refiere a la estructuración temporal y al énfasis de los movimientos. Es la forma en que los movimientos se conectan y enfatizan entre sí en un flujo de movimiento para aclarar el carácter de un movimiento y diferenciarlo de otros movimientos. Se trata de la descripción de la relación entre los cuatro parámetros de movimiento: cuerpo, espacio, impulso y forma. En mi análisis establecí que detecto un fraseo sucesivo, es decir, los movimientos se realizan sucesivamente por partes del cuerpo adyacentes. Además, la frase se ejecuta mayormente con énfasis en el medio o al final de una secuencia en los ejemplos de los bailes en pareja

que, por su estructura, por ejemplo, en la zamba o chacarera,<sup>7</sup> las personas danzantes tienen un momento especial en el intermedio cuando se encuentran, y luego los cuerpos se alejan de nuevo, en una dinámica lúdica, hasta la finalización.

Finalmente, veamos la categoría relación: con esta observación tenemos un ejemplo tanto de relación entre personas como de objeto: el pañuelo, a la vez, sirve como medio de comunicación. Los cuerpos de las personas danzantes se vinculan durante todo el baile, inclusive al final se tocan de manera espontánea, según la situación. Las partes del cuerpo se relacionan de manera dirigida, a veces con cambios abruptos. Tal vez incluso más libertad y flujo de movimiento se producen con el movimiento del pañuelo que invita a la seducción por el hecho en sí de prolongar las manos con el pañuelo y por la consistencia de la tela; da la impresión de movimiento más ligero. Esto se puede ver muy bien en la Figura 2, donde capturé dicho movimiento de la mano prolongada del bailarín.

### ***Danzar y sanar «de acá hasta la China...»***

Al ampliar la calidad y el alcance de las opciones del movimiento corporal, la experiencia puede aumentar también la calidad de la vida funcional y emocional. La posibilidad de moverse a partir de formas autoelegidas, es decir, sin la rigidez de una clase de danza o una performance ensayada,

7 Consideradas como bailes folklóricos argentinos de pareja suelta.

permite que las personas danzantes establezcan su propio ritmo y exigencia, con el resultado de que refuerzan el valor para tolerar el movimiento continuo y el cambio con estabilidad y deleite. El movimiento en el aire libre, en este caso, en la altura de más de 3.000 m s. n. m., y con las características señaladas en el apartado anterior, ayudan a comprender que la expresividad emocional implica la activación de diferentes patrones corporales y musculares. El espacio y las personas danzantes se influyen mutuamente. En las conversaciones con las personas participantes surgieron varios aspectos que me reafirmaron la complejidad del ser humano, lo cual, a la vez, implica existir en un mundo de simbolización y significado que está estrechamente ligado a cuestiones materiales, a lo físico, lo kinético, lo espacial y lo temporal. La danza revela y captura todas estas ideas.

En cuanto a la relación con otras personas, invita a pensar en la empatía kinestésica; es cuando percibimos a alguien expresando una emoción determinada y experimentamos o sentimos la misma emoción. Llego a esta conclusión por la propia experiencia en los bailes compartidos. Las sensaciones cambian si interactuamos con hombres o mujeres, personas conocidas o desconocidas, inclusive hasta cuando bailamos solas. Estamos influenciados e influenciadas por los actos motores de las demás personas, pero también implica que nuestro sistema motriz desempeña un papel importante en

cómo conformamos nuestra relación con el mundo. Es un detalle que se puede visualizar en la imagen de dos danzantes (Figura 2), en sus expresiones faciales, pero también a través de la expresión muscular.

Cabe admitir que, desde mi percepción, registré que al bailar con sujetos masculinos a veces siento cierta presión para cumplir el rol femenino en cuanto a la interpretación, lo que se espera en un determinado espacio que, sin lugar a dudas, está marcado por la heteronormatividad que funciona como una forma de comodidad pública (Ahmed, 2015). Resulta que, normalmente, hago el zapateo parecido al estilo varonil en las danzas folklóricas que lo requieren. Es lo que me sale más natural. Experimenté que bailando con otras mujeres durante el baile sobresale más lo lúdico, espontáneo y divertido. A la vez, pude observar, no solamente conmigo misma, sino también en las conversaciones con otras mujeres, que bailar solas nos libera por momentos de toda la normatividad.

Por otro lado, según Burns (2012), la empatía kinestésica puede considerarse y entenderse como la experiencia encarnada del conocimiento participativo, la sensación de reciprocidad, la resonancia somática que vibra entre los cuerpos y dentro de ellos, estableciendo conexiones entre los cuerpos. Es la capacidad de comprender y responder a la experiencia interior, no solamente del otro, sino también del propio reflejo, lo que de alguna manera visualiza la sombra del danzante en la imagen (Figura 3).

Para mí, la sombra incluye la de los árboles con los cuales entablamos una relación corporal, dándonos protección o inspiración por las ramas en movimiento cuando corre el viento. Genera un tipo de *Urempfindung*<sup>8</sup> (sentimiento primigenio) que conjuga la cercanía y distancia entre cuerpos humanos y no humanos, mi experiencia de lo que es perceptible y lo que otras personas perciben (Merleau-Ponty, 1964: 175). Me parece pertinente la metáfora de la «sombra» que utiliza Merleau-Ponty en su ensayo *The Philosopher and His Shadow*, haciendo hincapié en que cada persona está conectada de alguna manera con las demás a través de la intersubjetividad carnal. En las imágenes, la sombra a la vez nos hace ver aspectos que no vemos o lo que los cuerpos reales no hacen. En la Figura 3 no vemos las ramas reales del árbol, pero sí las percibimos en la sombra, al igual que la mano de la bailarina que esconde el codo, pero que la vemos en la sombra. En la Figura 2, la mujer y el varón danzantes no se tocan desde sus cuerpos reales, pero las sombras se unen como si lo hicieran.

Tal juego de percepciones también reflejan las imágenes que considero de suma importancia para la reflexión sobre las subjetividades y sensaciones. Es la compleja interacción entre el ser corporal de la persona y el ambiente humano y no humano que incide sobre nuestro estar en un determinado

espacio; permite, a la vez, un sentir marcado simultáneamente por el pasado y el presente.

---

8 Merleau-Ponty utiliza aquí el término en alemán prestado de Husserl.

**Figura 3.** Danzando con las sombras  
*Figure 3. Dancing with the shadows*



Fuente: Fotografía de la autora. Source: Photograph from the author.

En el recorrido del análisis me surgieron más preguntas, por ejemplo, ¿dónde comienza o termina la danza? ¿Qué nos dicen los cuerpos danzantes sobre el pasado y presente? Algunas claves encontré en el concepto filosófico de lo simultáneo y lo no simultáneo. Como dice Ernst Bloch, la danza «imita algo que [la vida cotidiana] ha perdido o nunca ha poseído» (Bloch, 1959: 457). La noción gira en torno a lo aún no consciente o lo que no se ha realizado todavía.

Cada danzante es inseparable de su pasado, y de su contexto

social y cultural. En el caso de las mujeres, observo e interpreto que expresan un tipo de anhelo utópico. En el momento festivo sienten cierta libertad y alegría, mientras la vida cotidiana está condicionada por su rol, el comportamiento vigilado y el sexo controlado en el marco de la heteronormatividad patriarcal. La danza es un acto sexual. En acuerdo con Kandinsky, «parece que el origen de la danza es puramente sexual. Hoy todavía perdura este elemento primitivo en las danzas populares» (Kandinsky, 2003: 95). Con su participación, las

mujeres tal vez buscan una salida de la restricción matrimonial, ser madre y su condición en la sociedad. Como también lo comentan, recuerdan los bailes del carnaval en su infancia, épocas cuando vivieron la expresión dancística más libre; sin embargo, al entrar en la vida de buenas adultas, se les quita este espíritu del cuerpo en movimiento libre. Por lo tanto, en esta transición entre la vida maridable y la separación y la finalización de las obligaciones familiares, la danza aparece como un sueño aún no realizado. Digo utópico, porque en el marco de la sociedad actual patriarcal los cuerpos están condicionados. La inhibición aún no se ha superado, diría Flusser (2024).

El factor de la salud integral y los beneficios de la danza fueron temas que surgieron en las entrevistas y reafirman la importancia de la práctica dancística para la población, buscando soluciones propias para su bienestar. Ello está relacionado con salir de las normas, como mencioné anteriormente. Preguntando por el sentido de la danza en el contexto del presente, una participante considera que:

Aporta a la salud, al bienestar, es sanadora de acá a la China, así que recomiendo que lo hagan. Yo creo que todo deporte aporta a la salud y mucho. Este quererte, querer estar bien, ocupar tu mente, hacer trabajar tu cuerpo, esto es muy lindo, es muy bello. La danza es salud, es saludable, por ejemplo, pienso que todos tenemos principios de artrosis por ejemplo como yo, no sé si avanza o no, pero yo ya voy a tener 60 años

y no tomo ni una pastilla de nada, o sea, el cuidado de tu persona, tu salud es muy sanadora, la danza, todo deporte. (Mujer de 59 años, empleada. Entrevista en Salta, 29 de mayo de 2025)

Interesante es la mención de China, indicando un espacio muy lejoso, a la vez muy antiguo en cuanto al conocimiento y las prácticas corporales. Efectivamente, la integración y la conciencia corporal son parte de la filosofía antigua china y de la «corporización integral del *self*» (Block y Kissell, 2001: 13). La danza no tiene ni inicio ni fin. Aquí, la participante espontáneamente va hasta la China en términos espaciales, pero esto incluye también esta mirada hacia algo integral y como una expresión que atraviesa culturas y pensamientos.

Queda claro que la actividad al aire libre en el contexto festivo cumple diferentes funciones; sobre todo, son espacios donde las personas danzantes, como actores sociales, construyen su propia forma de cuidarse, comparten alegrías y sienten el aire libre de la altura que conecta con el medio ambiente. La influencia de la altura y la falta de oxígeno se relacionan a recuerdos de la infancia, nutridos por la memoria corporal. A la vez, la puna también constituye un identificador de sentirse parte de este espacio ecocultural.

Por otro lado, surge la vinculación con la sociedad, el ambiente sociocultural dentro del espacio andino, donde se buscan estrategias para el presente, luego de haber obedecido a las reglas culturales.

Me refiero al ser femenino (ya) no cumpliendo con los roles tradicionales, participando en las fiestas por su cuenta, bailando sola (Figura 4) y no esperando a una pareja como acompañante. Pensando en términos etnometodológicos de Garfinkel (2006),

son los mismos actores sociales que, en las circunstancias de las prácticas cotidianas, aplican su propio razonamiento para sus actividades humanas, dando así sentido al mundo y también a sus bailes.

**Figura 4.** Mujer danzante solitaria en la Fiesta Provincial del Haba  
*Figure 4. Solitary female dancer at the Provincial Bean Festival*



Fuente/source: Fotografía de la autora. Source: Photograph from the author.

Es importante destacar que estas instancias dancísticas también ayudan a entender los diferentes modos de percibirse a sí mismo, a las demás personas y las relaciones con el mundo que nos rodea, utilizando el cuerpo vivo en su totalidad como clave para enfrentarse al entorno. En las fiestas de la Quebrada del Toro se bailan diferentes ritmos, aparte de las

danzas folklóricas argentinas, tinku, saya, cumbia, entre otros. Al ampliar la calidad y el alcance de las opciones de movimientos corporales, la experiencia puede ampliar también la calidad de la vida funcional y emocional. El LMA y la técnica de los audiovisuales contribuyen también a comprender las percepciones como un todo, sin fragmentarlas.

Ahora bien, en las entrevistas y en el tiempo compartido con las mujeres, pude sentir la alegría y la tristeza y cómo el presente se cierne entre el pasado y el futuro. Entre todos estos opuestos, hay una sensación de movimiento que renueva la claridad de cada experiencia. Observando a las personas danzantes, incluso en momentos de aparente quietud, las variables del movimiento permanecen activas. En ningún contexto esto es más perceptible que en los movimientos corporales que fluctúan entre la estabilidad y la movilidad. Sostengo que la variable de movimiento nos permite hacer frente a nuestros temperamentos y a nuestro entorno para sobrevivir. Cargamos el propio peso y nos adaptamos al medio ambiente —considerando el viento, la altura y el sol fuerte en la puna— en lugar de rendirnos. Tales aspectos refuerzan también los enunciados de una mujer danzante que se expresó sobre el significado de su práctica:

Para mi forma de pensar la danza es como una terapia que hace bien, [...] es luz en todos los sentidos, esta luz te hace bien, es bueno para el corazón, alegras la vida, salís de la rutina, pisas cable tierra. [...] Antes era muy muy muy sumisa, pero el baile como que me levantó mi autoestima [...] me siento feliz, me siento no sé, como volando, eh, siento que me olvido de todos, [...] es alegría, reconforta el estado anímico, es salud, es felicidad. (Mujer de 55 años, cocinera en una casa particular. Entrevista en Salta, 30 de mayo de 2025)

La mención de la participante sobre la luz, el olvidarse, su salud y felicidad, me hace relacionar las dimensiones de la temporalidad de Bloch. El pasado que ilumina el presente, pero también tiene aspectos de sufrimiento que buscamos olvidar. Mientras la práctica del presente proyecta esperanzas hacia el futuro, refleja los potenciales aún no logrados, experimentando a través del cuerpo danzante. Se trata de un saber de cómo superar diversas situaciones para el bienestar de la mujer o del individuo en una sociedad históricamente conflictiva. Este contexto pone de relieve que los afectos y las emociones son elementos posibles que operan en la esfera social y cultural, configurando prácticas colectivas, ya que los sentimientos existen en espacios compartidos de convivencia (Ahmed, 2015). Así las emociones pueden ser interpretadas como prácticas culturales y motor de transformación, especialmente para las mujeres de la clase popular, cuya vida ha sido atravesada por las desigualdades de género y estrato social.

La cuestión de género que atraviesa este trabajo es compleja; por eso trato de integrar el análisis, lo escrito, las entrevistas y la producción del audiovisual. En nuestra sociedad, las mujeres están programadas socialmente de forma heteronormativa para dedicar todo su ser al cuidado y el amor de un hombre. A avanzada edad, tal vez, estos espacios festivos ayudan a encontrar una liberación física, mental y espiritual, para volver a encontrarse a sí misma, aunque la

danza en pareja, a primera vista, parece ser la continuación de las relaciones establecidas. Sin embargo, para esto está la lente de la performance y lo efímero en la danza. También hay un aspecto particular del ser femenino, como señala Maya Deren (2016), en el sentido de la transformación y la metamorfosis constante de las mujeres, que ella traduce en imágenes. Pone como ejemplo a Erzulie, la diosa del amor en el vudú, y la compleja idea de las mujeres no como reproductoras, sino como musas de las artes. Se da cuenta del potencial de esta forma de pensar en el contexto haitiano, la feminidad asociada a algo fundamentalmente humano: «lo esencialmente femenino, no el papel femenino, podría ser concebiblemente el de ser todo lo que es humano, todo lo que es más que lo necesario» (Deren, 2016: 1).

Resumiendo, cabe destacar que la danza en contextos festivos es la oportunidad de relacionar todos estos diversos aspectos, porque considero la danza como la expresión de nuestro ser corporizado en el mundo. En el movimiento, así lo percibo desde la propia práctica, extendemos la mano hacia el espacio, fuera de cada danzante, la dispersamos en la misma dirección, en distintas direcciones, en combinaciones de direcciones. Abrimos nuestro ser; se despliega e incorpora a otros cuerpos y cosas como utilería o accesorios. Aquí no hay reglas establecidas y, de alguna manera, luchamos contra la rectitud, como lo dijo una participante, que siente la sensación de volar. En términos epistemológicos, significa reconocer que el movimiento tiene una base y relevancia somática «conectando movimiento y significado de manera integradora y transgresiva» (Fernandes, 2016: 95).

## Conclusiones

El microcosmos del espacio de los cuerpos danzantes en Santa Rosa de Tastil nos informa sobre la cualidad motriz, además de la melodía y los diferentes ritmos que apoyan a las personas en el baile. Observé que los diferentes tipos de música pueden ampliar las cualidades motrices de los movimientos y también activar específicamente otras acciones motrices e impulsos. Interpreté que la performance espontánea señala la necesidad de expresarse con el

cuerpo, pero también despliega la articulación corporal de la subjetividad humana, en relación con la alegría del momento, pero en relación con la historia. Está liberada de los márgenes sociales y culturales codificados que determinan la identidad individual. De la danza también emana una fuerza transformadora: el cuerpo encarna y estructura el paso del tiempo, se esfuerza más allá de las limitaciones musculares y gravitacionales, y

extiende los impulsos animados a espacios y objetos.

Con los videos y la metodología aplicada, busco reflexionar sobre la expresión dancística en estos contextos festivos y su relación con la vida cotidiana que, para las personas danzantes aquí en cuestión, es algo crucial e inseparable de su ser. Usando la cámara lenta y el microscopio, intenté visualizar la danza diaria y espontánea para destacar la «textura de las complejidades emocionales y psicológicas» (Deren, 1946: 47). Es una experiencia viva y vivida, relacionándose entre diferentes cuerpos y que tiene sus sentidos, pero, sobre todo, se siente participando.

Reafirmo la relación entre danza, emociones y la sexualidad, que también son parte del bienestar. Estos espacios dancísticos nos pueden informar sobre transformaciones humanas posibles en un sentido de superar la inhibición, con la consecuencia de que «no habría más neurosis, no habría complejos, ni habría crímenes. La humanidad sería sana» (Flusser, 2024: 78). Si bien son más las mujeres que luego verbalizan el valor terapéutico de su práctica, la interacción y el desempeño de las personas masculinas deja interpretar ciertos beneficios en este sentido.

Finalmente, en el contexto dancístico festivo se abre un espacio de observación, más allá de la polaridad o norma de los pasos correctos e incorrectos, del juego entre la música, la danza y la coreografía establecida, sino que a través de los cuerpos en movimiento podemos entender quiénes somos, qué sabemos y no lo que no podemos hacer o nuestras capacidades faltantes.

Por parte de las personas danzantes, fusionan su pensar y las emociones para expresar alegría, tristeza u otras expresiones; hasta inclusive articulan la consciencia sobre la salud a partir de la integración del cuerpo. Son saberes que emergen desde su sentir-experimentar-pensar cotidiano. Esto cuenta también para mi cuerpo, que participa y se convierte en herramienta contra el epistemicidio de los saberes que no puedo articular en palabras correctas. Por lo tanto, para la indagación social, significa que, si comprendiéramos los métodos de investigación en danzas, podríamos entender mejor cómo establecer conocimiento futuro, desarrollar capacidades, cultivar la responsabilidad relacional y abogar por la acción comunitaria.

### Declaración de autoría

**Grit Kirstin Koeltzsch:** Conceptualización, curación de datos, análisis formal, investigación, metodología, recursos, validación, visualización, redacción – borrador original y redacción – revisión y edición.

## Referencias

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. PUEG-UNAM.
- \_\_\_\_\_. (2018). *Vivir una vida feminista*. Bellaterra.
- Banks, M. y Zeitlyn, D. (2015). *Visual Methods in Social Research*. Sage.
- Barbarán, F.R. y Arias, H. (2013). Migraciones humanas en la Quebrada del Toro (departamento Rosario de Lerma, provincia de Salta, periodo 1947-2001). *Espacio y Desarrollo*, 25, 79-102.
- Bateson, G. y Mead, M. (1942). *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York Academy of Sciences.
- Benza Solari, S.E., Mennelli, Y. y Podhajcer, A. (2015). En busca del «nacionalismo auténtico»: Institucionalización de repertorios de danzas folclóricas en Argentina, Bolivia y Perú a mediados del siglo XX. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales-UNJu*, 47, 135-155.
- Blache, M. y Dupey, A.M. (2007). Itinerarios de los estudios folklóricos en la Argentina. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* (Tomo XXXII, pp. 299-317). Sociedad Argentina de Antropología.
- Bloch, E. (1959). *Das Prinzip Hoffnung*. Suhrkamp.
- Block, B. y Kissell, J.L. (2001). The dance: Essence of embodiment. *Theoretical Medicine and Bioethic*, 22, 5-15.  
<https://doi.org/10.1023/A:1009928504969>
- Burns, C.A. (2012). Embodiment and embedment: Integrating dance/movement therapy, body psychotherapy, and ecopsychology. *Body, Movement and Dance in Psychotherapy*, 7(1), 39-54.  
<https://doi.org/10.1080/17432979.2011.618513>
- Chamosa, O. (2012). *Breve historia del folclore argentino 1920-1970: Identidad, política y nación*. Edhasa.

Conquergood, D. (1991). Rethinking ethnography: Towards a critical cultural politics. *Communication Monographs*, 58, 179-194.  
<https://doi.org/10.1080/03637759109376222>

Cordero, M. (2014). Precariedad del proyecto disciplinador de la corona e iglesia en el siglo XVIII: Las doctrinas periféricas de la diócesis de Santiago de Chile. En V. Undurraga y R. Gaune (Eds.), *Formas de control y disciplinamiento: Chile, América y Europa, siglos XVI-XIX* (pp. 143-166). Uqbar e Instituto Riva-Agüero.

Cruz, E.N. y Koeltzsch, G.K. (2022). Between excess and pleasure: The religious festivals of the indigenous people of Jujuy, seventeenth-nineteenth centuries. En J. Jaque Hidalgo y M.A. Valerio (Eds.), *Indigenous and Black Confraternities in Colonial Latin America: Negotiating Status through Religious Practices* (pp. 273-295). Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.1515/9789048552351-012>

Deren, M. (1946). *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*. The Alicat Book Shop Press.

\_\_\_\_\_. (1983). *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*. McPherson.

\_\_\_\_\_. (2016). About the feminine. *Cinema Comparat/ive Cinema*, IV(8), 9.

Fals Borda, O. (2015). *Una sociología sentipensante para América Latina*. Siglo XXI.

Fernandes, C. (2016). Write with dance or we are lost. En S. Quinten y S. Schroedter (Eds.), *Tanzpraxis in der Forschung – Tanz als Forschungspraxis: Choreographie, Improvisation, Exploration* (pp. 87-97). Transcript.

Flusser, V. (2024). *La historia del diablo*. Interzona.

Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI.

Garcés, C.A. (2011). *Samilantes, ángeles y enterradores: Estudios de historia cultural*. EDIUNJu.

- Garfinkel, H. (2006). *Estudios en etnometodología*. Anthropos.
- Kandinsky, V. (2003). *De lo espiritual en el arte*. Paidós.
- Klein, G., Barthel, G. y Wagner, E. (2011). *Choreografischer Baukasten*. Transcript.
- Koeltzsch, G.K. (2019). La economía moral del cuerpo en el Antiguo Régimen hispano-colonial. *TEMPUS Revista en Historia General*, 10, 1-23. <https://doi.org/10.17533/udea.tempus.n10a03>
- \_\_\_\_\_. (2020). *Performance dancística en la cultura popular en el contexto global: Danza y corporalidad en el Noroeste Argentino (NOA)*. Tesis de doctorado. Universidad Nacional de Jujuy.
- \_\_\_\_\_. (2021). Entre comida y baile: El goce corporal en la Fiesta del Haba de Santa Rosa de Tastil (Salta, Argentina). *RIVAR*, 8(24), 145-164. <https://doi.org/10.35588/rivar.v8i24.5188>
- \_\_\_\_\_. (2025). Dancing through anthropological boundaries: Female artist-ethnographers in the 20th century. *Vestnik Antropologii/Herold of Anthropology*, 1, 72-90. <https://doi.org/10.33876/2311-0546/2025-1>
- Laban, R. (2011). *The Mastery of Movement*. Dance Books.
- López de Albornoz, C. (1998). Control social y economía colonial tucumana. Las «ordenanzas de buen gobierno» y el conchabo obligatorio a fines del siglo XVIII. *Travesía*, 1, 63-116.
- Merleau-Ponty, M. (1964). The philosopher and his shadow. En R.C. McLeary (Trad.), *Signs* (pp. 159-181). Northwestern University Press.
- \_\_\_\_\_. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Península.
- Pink, S. (2011). Digital visual anthropology: Potentials and challenges. En M. Banks y J. Ruby (Eds.), *Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology* (pp. 209-233). The University of Chicago Press.

- Raffino, R. (1967). Los petroglifos del 'Abra Romero', Santa Rosa de Tastil. *Anales de Arqueología y Etnología*, XXII, 53-76.
- Roda, H.F. (2011). Hombres emplumados: El ritual de la danza de los samilantes. En C.A. Garcés (Ed.), *Samilantes, ángeles y enterradores: Estudios de historia cultural* (pp. 47-92). EDIUNJu.
- Rollwagen, B. (1994). Laban/Bartenieff-Bewegungsstudien. *Krankengymnastik. Zeitschrift für Physikalische Therapie, Bewegungstherapie, Massage, Prävention und Rehabilitation*, 46, 1196-1212.
- Trautmann-Voigt, S. y Voigt, B. (2012). *Grammatik der Körpersprache. Ein integratives Lehr- und Arbeitsbuch zum Embodiment*. Schattauer Verlag.
- Vega, C. (1986). *Las danzas populares argentinas*. Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- Vitry, C. (2005). Ocupación inka en la Quebrada del Toro, Salta, Argentina. *Xama Unidad de Antropología*, 15, 5-19.