

Introducción: Bailar con el mundo, estrategias para magiar la vida

PAOLA MARÍA MARUGÁN RICART (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA - XOCHIMILCO, MÉXICO)

Esta publicación florece de la potencia del encuentro de cuerpos en un espacio-tiempo post-pandémico en el que compartimos procesos de investigación, prácticas situadas y convocatorias para multiplicar el programa monocultural de la blanquitud. La primera complicidad tuvo como escenario la ciudad de Guadalajara en México. Desde entonces, los contornos de este dossier han ido conformándose entre diferentes paisajes *escenogeográficos* y palabras sueltas o articuladas en relatos que enunciaban la urgencia de escuchar el suelo que nos sostiene. La danza es una práctica de enraizamiento para este ejercicio auditivo. Ese gesto de arraigo no siempre acaece desde un sentido de pertenencia ancestral al suelo que bailamos y nos baila. En ocasiones, las estrategias políticas son de creación de un movimiento que conjuga elementos de suelos diversos, para que, a partir de desplegar una materia porosa, la escucha atenta acontezca. La pieza clave de tal engranaje es, ciertamente, una ética de la responsabilidad. En este sentido, hago propias las interrogantes que la artista Ludmilla Almeida propone al grupo de *Diálogos em Movimento* cada mes de abril: [1] ¿de dónde viene nuestra danza? ¿Cuál es el significado de la danza que cada cuerpo produce en el mundo?

Resulta revelador observar el proceso de canonización occidental del cuerpo danzante, cuyos fundamentos remiten a la regulación de los códigos de la *Orchesographie* (1589) de Thoinot Arbeau, en los albores de la modernidad. Se trata del documento más completo sobre las danzas renacentistas en tierras europeas. Esta escritura disciplinar del movimiento redujo la libertad del cuerpo-que-baila a un espacio demarcado —la cuadratura escénica— y a una temporalidad domesticada. Esto provocó un distanciamiento social entre los ámbitos en los que la danza y la vida eran indistinguibles: rituales de pasaje, celebraciones religiosas, festividades paganas o ceremonias relacionadas con fenómenos naturales (Lepecki 2006). La regulación de los códigos de la *Orchesographie* supuso una quiebra de carácter ontológico entre la danza y el mundo como un todo. Más tarde, dicha práctica artística sería despojada de su condición epistemológica por medio de la implementación de una noción de cuerpo-máquina al servicio de la creación disciplinar (Lepecki 2006). En una suerte de exaltación al logocentrismo científico imperante, esta otra ruptura de la danza traería consigo la negación de cualquier saber oriundo del cuerpo. De esto se deriva el desarrollo (técnico y virtuoso) de una

práctica dedicada a bailar *en* el mundo —concebido éste como un ente objetuable, manipulable y sometido a los parámetros del sujeto pensante. Así, la cuestión inaugural de este dossier fue ¿qué tecnologías permiten la creación de una danza *con* el mundo y de qué maneras despliegan estrategias para *magiar* la vida?

En el conjunto de textos reunidos en esta publicación, la danza se presenta como un territorio en disputa, un forcejeo incesante por rescatar los vínculos vibrantes entre esta práctica artística y la afirmación de vida. En cada estudio de caso, las/les/los autoras evidencian rupturas emancipatorias con la experiencia occidental en danza, a partir de poner en valor la historicidad de otras tradiciones, de asumir dicha práctica como un campo de producción de conocimiento generado desde el cuerpo, de revelar las relaciones de poder en los modos de nombrar, ordenar y jerarquizar las distintas artes del movimiento, de concebir la danza como un catalizador de procesos de cura y de accionar procesos de descolonización desde una dimensión micropolítica, esto es, interviniendo en la producción de subjetividad y territorial.

De esto deriva mi interés en convocar lo mágico en este dossier, pues, la imaginación y sus configuraciones políticas también son entretejidas desde ese plano *otro*. La magia [en sustantivo] consiste en “un conjunto de conocimientos y prácticas relacionadas con formas diversas de entender y actuar sobre el mundo” (Mondragón 24); se trata de acervos de saberes específicos de un territorio que reúnen principios epistémicos y cosmológicos, un conocimiento ancestral que en muchos pueblos perdura a través de la oralidad. La magia requiere de la presencia ineludible de otro para dialogar, de ahí que invoque necesariamente al cuerpo —humano y más-que-humano—; sus prácticas aúnan rituales y puestas en escena de diversas ídoles conforme a la intención de cada ceremonia. [2] En este sentido, la magia es un modo de afirmar la vida concebida como “una política de construcción de conexiones entre ser y mundo, humano y naturaleza, corporalidad y espiritualidad, ancestralidad y futuro, temporalidad y permanencia” (Simas y Rufino 6). [3]

En el ejercicio de discernir esa política de conexiones vitales, comprendí que la magia deviene verbo: *magiar*. Una acción que, por su relación con el otro, inevitablemente adquiere una expresión colectiva: *magiar-con*. Cada texto introduce modos distintos de *magiar-con* por medio de la elaboración de tácticas de avance y desvío, de la articulación de estrategias de

flexibilidad, adaptación, negociación, reconexión y/o cuidado; son formas de urdir políticas de vida practicada a partir de parentescos plurales tras asumir que la tierra es la matriz de todo. Lorena Cabnal lo denominó Red de la Vida:

“En la Red de la Vida se concibe la pluralidad como un principio, donde absolutamente todo es plural, por lo tanto no hay dos cuerpos iguales, no hay dos flores, no hay dos ríos, no hay dos piedras iguales; todo es plural”. (Korol 306)

El proyecto civilizatorio actualizado en nuestro presente no ha dejado de desarmonizar las relaciones plurales y contingentes de la Red de la Vida, de ahí que desde sus orígenes se haya convertido en una maquinaria biopolítica de producción de muerte al servicio de la empresa colonial. Sin embargo, cada propuesta de danza reunida aquí desarrolla una tentativa específica de armonización de las prácticas artísticas con los procesos de producción de vida, en la que la pregunta ontológica dejó de remitir al arte al poner la vida en el centro. Así pues, en este dossier, lo relevante no es lo que danza *es* sino lo que la danza *hace* en cada territorio-tiempo determinado.

Esta publicación es una invitación a la/el/lx [4] lectora a realizar un viaje que comienza en Brasil, concretamente en las aguas del Río Negro, para continuar en la Amazonia acreana, después, bailar hasta el Nordeste cearense y la ciudad de Río de Janeiro (incluso en distintos barrios de la propia capital carioca); el recorrido avanza hacia las costas del Caribe venezolano, sigue hasta Ciudad de México y en ciertos momentos pasa por la capital de Portugal. De cada territorio (tierra, acuífero, floresta, urbano, semiárido) florecen coreografías, movimientos, categorías de análisis (definidas desde el afecto y el deseo de transformación), silencios o pausas, conceptos situados, resistencias, escrituras desobedientes, estrategias de descolonización e incluso propuestas de modos de ser y estar *con* el mundo desde una concepción pluriversal [5] de la vida y, por ende, de la creación artística.

La propuesta de articular la danza y la magia (en el sentido expandido de cada término) es el modo que hallé de desafiar a la Ilustración, asumida —todavía hoy— como el único paradigma científico de producción de conocimiento desde el cual pensarnos. No cabe duda de la imposibilidad de huir del sujeto histórico de nuestras estructuras. No obstante, existe un vasto horizonte de ejercicios de imaginación política que desde el desarrollo de proyectos dancísticos tensionan la arquitectura cognitiva imperial. Si observamos estos movimientos desde una mirada geopolítica, encontramos en el norte global múltiples intenciones de desmantelamiento de ese poder disciplinar, como el Manifiesto del No de Yvonne Rainer y el colectivo de bailarines y artistas visuales de la Judson Theatre Church (Nueva York), la rebeldía de Isadora Duncan (considerada por muchos

la creadora de la danza contemporánea occidental), la fundación de Live Art Development Agency (Reino Unido) de la mano de Louise Keidan, la Nova Dança Portuguesa con figuras destacadas como Vera Mantero y João Fiadeiro o los nuevos lenguajes renovadores del flamenco propuestos por artistas andaluces como Rocío Molina, Israel Galván o El Niño de Elche.

Sin embargo, cuando los ejercicios de imaginación política son accionados desde un sujeto histórico definido por la experiencia colonial, las estrategias creativas para una danza armonizada con el mundo abarcan toda su complejidad (interrumpiendo, por tanto, las operaciones reduccionistas de la colonialidad [6]). De ahí que la espiritualidad, la religiosidad o la ancestralidad sean elemento fundamental de muchos de los proyectos expuestos en la presente publicación. Estas dimensiones políticamente pulsantes en la psique de las/los/lxs creadoras son parte del proceso de cura de la encrucijada ontológica que se da en el “*locus fracturado*” (Lugones, “Feminismo decolonial sin marcas”) del sujeto marcado por la “herida colonial” (Anzaldúa).

“Pero, en vez de pensar el sistema global capitalista como exitoso en todos los sentidos, en la destrucción de los pueblos, relaciones, saberes y economías, quiero pensar el proceso como algo a lo cual se opone resistencia y que sigue siendo resistido hoy. Y de este modo quiero pensar al colonizado o colonizada, no sencillamente como los imagina y construye el colonizador y la colonialidad de acuerdo con la imaginación colonial y con los mandatos de la aventura capitalista colonial, sino como seres que comienzan a habitar un locus fracturado construido doblemente, que percibe doblemente, se relaciona doblemente, donde los “lados” del locus están en tensión y el conflicto mismo informa activamente la subjetividad del sí mismo colonizado en relación múltiple” (Lugones 111).

La colectividad creadora de esta propuesta de militancia artística e intelectual ha fluido entre giras, talleres de danza, tránsitos por estados o países, conferencias académicas y mudanzas de vida. En ocasiones, la producción de presencia procedía de un movimiento coreográfico o migratorio o de afirmación de pertenencia a un suelo o bien de la pasión que acciona los cuerpos a producir escritura y pensamiento. Así pues, *magiar-con* estrategias para bailar *con* el mundo implica trabajar con *modelos* teóricos lo suficientemente dinámicos, capaces de asumir la complejidad del sistema capitalista racializado desde las especificidades de cada territorio, sujeto y tiempo histórico. Más aún, *Bailar con el mundo, estrategias para magiar la vida* reúne curiosamente diez ejercicios de contextualismo radical, según ha sido definido por los estudios culturales. Al respecto, Eduardo Restrepo afirma:

“El contextualismo radical es, ante todo, un tipo de pensamiento relacional que argumenta que cualquier práctica, evento o representación existe en una red de relaciones, por lo que no son anteriores ni pueden existir independientemente de las relaciones que los constituyen. ... De ahí que la categoría de contexto planteada en estudios culturales sea la de esta densa red de relaciones constituyentes de cualquier práctica, evento o representación. Esto supone alejarse de una noción de contexto como simple telón de fondo o el escenario donde sucede algo, para considerar el contexto como su condición de posibilidad ... El contexto lo constituyen el entramado de las relaciones (o articulaciones, si preferimos un vocabulario más técnico) constituyentes de un hecho (práctica, representación, evento) ... que puede incluir relaciones de diferentes escalas, pero siempre referidas a lo concreto, es decir, a lo existente en un lugar y momento dado”. (9-10)

Esto resulta especialmente interesante considerando que la convocatoria no era un llamado a recibir propuestas teóricas inscritas en el campo transdisciplinar de los estudios culturales. Empero, no es de extrañar dado que los tres elementos constitutivos para el acontecer de cualquier danza son el cuerpo, el espacio y el tiempo. Pues, es precisamente en ese trinomio donde lo contextual se formaliza. El cuerpo es un espacio abierto, es el aquí y el ahora. No hay nada fuera de esa tríada. En el cuerpo se establece la demarcación territorial entre lo público y lo privado; es el lugar donde lo universal se da en lo particular; es un espacio de extrema densidad política, puesto que en el cuerpo son diagramadas todas las violencias coloniales (racismo, discriminación sexual, de género, etaria, capacitista, de clase social, religiosa...), pero también, las estrategias de existencia, resistencia, desobediencia y creación anticolonial.

De modo que la producción de estos artículos, así como sus investigaciones, se han desarrollado con base (más o menos consciente) en lo que Mónica Cejas señala: “para los estudios culturales [los estudios en danza] tanto el método como el objeto/sujeto de estudio deben contextualizarse; y esto debe hacerse de modo relacional, produciendo un entramado entre ambos del que resulte un determinado contexto, el cual es parte y todo a la vez” (Cejas 18). [7] En esta publicación, bailar con el mundo, articular marcos teóricos contextuales, elaborar metodologías situadas y *magiar-con* estrategias para la producción de vida son parte del mismo proceso político de desmantelamiento del programa colonial contemporáneo.

El recorrido comienza con la contribución de Damiana Bregalda. La autora propone el concepto de *cosmocoreografía* como una herramienta descriptiva de movimientos y flujos de seres humanos y más-que-humanos, visibles e invisibles que habitan mundos en disputa. Éste surge de la articulación teórica entre las

nociones de *cosmopolítica* según Isabelle Stengers y Bruno Latour, *corepolítica* de André Lepecki y geocoreografía de la artista Carolina Caycedo. A partir de dicho concepto, la autora desarrolla un análisis de tres imágenes-movimientos-eventos, como son la instauración de un territorio amazónico en los márgenes del Río Negro en tiempos míticos; la des-instauración de un territorio de vida de entidades como Watu en el crimen ambiental del Río Doce (Minas Gerais) en 2015; la reinstauración (temporal) de un territorio habitado por los guaraní (en el sudeste del país), a partir de las manifestaciones políticas que irrumpieron el flujo cotidiano de la Rodovia dos Bandeirantes en la ciudad de São Paulo, en 2013.

El movimiento continúa hacia la Amazonia acreana, pero tomando la danza nordestina del forró como objeto de análisis. Benedita Esteves y Dinis Zanotto parten de concebir el forró como un movimiento cultural de origen nordestino (oriundo de las clases trabajadoras) que genera encantamiento, desobediencia y reconexión. El forró conjuga música, danza y territorio. El movimiento es definido por un gesto de arrastrar el pie como afirmación de pertenencia al suelo. Así, los autores examinan el forró (en el acto de *forrozear* al producir encantamiento) como un proceso de transformación subjetiva del nordestino, en su migración a *seringueiro*, en la Amazonia del estado de Acre y convertido finalmente en guardián de la floresta. Esta investigación ha sido desarrollada con base en el trabajo de campo (entrevistas y convivencias con las comunidades) de Esteves y Zanotto, además de la articulación de un amplio cuerpo literario, permeado por las memorias de una de las autoras de este texto.

Desde la experiencia de quien es artista de danza, articulador, educador, escritor, académico y con la conciencia política de situarse en la región del Nordeste, Alysson Amancio propone un análisis del proyecto de Danzas Interiores Ceaenses, configurado a partir del año 2000 y localizado concretamente en tres ciudades del estado de Ceará: Paracuru, Itapipoca y Juazeiro do Norte. El autor examina de qué maneras el territorio y su historia [8] sumado a la colonialidad [9] han provocado la creación de prácticas artísticas, discursivas y materiales, a partir de un profundo sentido de pertenencia al territorio. Amancio teje una historia de la danza de esas tres ciudades, desde la potencia de quien ha protagonizado los procesos de transformación política y poética de/con la región. El autor ensambla esa narrativa histórica con un análisis de las fuerzas desestabilizantes de la macropolítica brasileña, que han llevado al deterioro de las políticas públicas en materia cultural, social, económica y de salud. Para Amancio, bailar con el territorio es una estrategia de descolonización que requiere salir del nicho artístico, generar redes, ocupar espacios (llevar esta práctica a todos los lugares) y buscar otros prismas para la propia creación en danza.

La artista Ludmilla Almedia presenta el vídeo-performance *Marés* realizado por el grupo de Diálogos em Movimento que ella misma lidera. Este es un espacio de cultura negra dedicado a la danza y a la militancia antirracista y feminista, en el que se destaca la importancia de reconocer y poner en valor la historicidad de la producción de conocimiento de las comunidades afrodescendientes, saberes ancestrales generados desde el cuerpo y a través del movimiento. Durante el proceso de creación de *Marés*, las participantes danzamos, platicamos, rezamos y celebramos la fuerza y la sabiduría de nuestras aguas, al bendecir la potencia de lemanjá en todas nosotras. La danza de/con esta iyabá [10] se organiza en torno a un repertorio coreográfico ancestral, una escritura de movimiento corporal, plurilocalizado y cósmico de las mujeres. En *Marés*, los movimientos singulares producen un diálogo colectivo a partir de la conciencia de lo que cada cuerpo danzante significa en el mundo. Esta vídeo-performance revela un cuerpo político de enunciación, que desde un sentido de colectividad ancestral, acciona estrategias antirracistas y feministas como formas de habitar la encrucijada ontológica, cognitiva y poética.

Siguiendo la estela ancestral de la cultura afro carioca, Thayná Fabiano do Rosário Vieira propone un análisis del proceso de desestigmatización del saber-hacer de la samba, como expresión de una manifestación folclorizada y subalternizada por la hegemonía monocultural de la blanquitud brasileña. A partir de su experiencia como *passista* [11] y sambista en Río de Janeiro, el autor crea un sistema de categorización analítico denominado por él mismo como *Performance Ordinária do Samba no Pé Urbano Carioca (SaPUCa)*, con el fin de dismantelar los estigmas de esta danza y proponer nuevas prácticas y representaciones que revitalicen la mirada de los cuerpos-que-samban.

El autor del próximo texto presenta una danza de improvisación realizada por un sujeto con “swing” Caribe y don de la palabra, marcado por diversas violencias y movimientos a ritmo de música salsa como banda sonora. Oswaldo Enrique Marchionda Vargas toma como referencia la *Biografía de un Cimarrón* de Miguel Barnet (1979) para exponer las rebeldías de su propia práctica artística, conformada a través de gestos y movimientos desde su condición de *malandro* caribeño —concebido por sí mismo como un cimarrón reactualizado y sujeto subalterno—. En este territorio acuífero, Marchionda comprende que el malandreo y el cimarronaje son re-significados como gérmenes de rebeldía y guapería (según sus palabras) de aquellos que históricamente han sido excluidos e incluso obliterados por las fuerzas del poder del sistema-mundo moderno colonial. De esto, a su entender, surgen una multiplicidad de prácticas dancísticas, sociales y culturales, articuladas a modo de estrategias de acción política (resistencias, *reexistencias* [12]) concretadas por las especificidades de dicho contexto. Así, el autor

elabora una reflexión en torno a los elementos poéticos y contextuales que configuran la improvisación de su práctica de danza.

Desde otros parámetros geo-subjetivos, Florencia Firvida Martín se interesa por analizar ejercicios coreográficos colectivos como modos de hacer en danza surgidos de la potencia de generar desbordamiento, descentramiento, des-jerarquización y desidentificación. La autora plantea un análisis de la presentación de *Primer Movimiento* de Tania Solomonoff y Eve Bonneau, realizada en el Laboratorio Arte Alameda de la Ciudad de México en 2017. En tal sentido, retoma la noción propuesta por Gustavo Esteva del *nosotrear*, para explorar la producción de lo común, los modos de estar y relacionarnos con otros cuerpos y el entorno, a través de la escucha, la percepción y la vulnerabilidad. Firvida revisa algunos debates planteados por distintos feminismos (ecofeminismo, el patriarcado del salario del feminismo anticapitalista y los grupos de autoconciencia del feminismo radical norteamericano) para reflexionar acerca de un tema muy caro a los estudios feministas: el cuidado. La autora busca discernir de qué modos vincular las políticas del cuidado a los modos de escritura coreográfica, desde la creación de un movimiento común que produzca existencia(s) y presencia(s) situadas en el contexto de América Latina.

Por otra parte, Carol Marim desarrolla un análisis de su propio proceso de cura a través de su investigación poética y filosófica en la serie de performances del proyecto *Vestindo Peles (Wearing skins, Vistiendo pieles)*. La autora realiza un recorrido analítico por las distintas acciones artísticas al exponer las pieles que ha ido tejiendo en los diversos momentos de su proceso de creación, sanación y producción científica. Según Marim, las costuras de esta investigación se convirtieron en un camino intelectual y afectivo, para el tejido de una filosofía sensible, capaz de (re) construir un proceso de sanación que no sólo aspira a la singularidad de su experiencia, sino a generar horizontes colectivos de cura epistémica/epidérmica para otras mujeres. Así es como Carol Marim desafía la rigidez de la tradición filosófica occidental al articular creación artística y teoría feminista en *Vestindo Peles*. Sabemos que contar nuestra propia historia es hacer memoria feminista (Ahmed 2018) y no me refiero apenas al clásico slogan de “lo personal es político”, sino, más bien, al ejercicio narrativo/analítico que reconoce y pone en valor la experiencia y la práctica artística como instancias epistemológicas para la constitución de saberes que colocan la vida en el centro.

Desde otro punto de vista también feminista, Laura Vainer propone un análisis de la performance *Lembrança (Memory, Recuerdo)* de su propia autoría, realizada en Lisboa y Río de Janeiro entre 2018-2019, observando los distintos elementos que atraviesan el proceso creativo, sus contextos y los contornos

teóricos de su producción poética y científica. Se trata de un texto experimental que plantea un recorrido íntimo por la trayectoria de Vainer, como bailarina e investigadora, en el devenir de dicha performance. El estudio del movimiento de *Lembrança* comienza con el deseo de aproximar el cuerpo en danza y el suelo - el cuerpo en danza y otros cuerpos. La autora toma las nociones de distraerse y columpiarse (*balançar*, en portugués) entre países, ciudades, barrios, espacios y personas, con el fin de elaborar una reflexión sobre la relación entre la danza y la escritura. Con palabras de la propia autora, “danzar *Lembrança* significa producir un campo geográfico y afectivo de experimentación de la hapticidad como sensación que intercepta danza y memoria.” [13] Así es como la poética de *Lembrança* se amplía para mostrar su irremediable conexión política con la vida.

El dossier concluye con una correspondencia epistolar entre Ana Kemper y Mariah Miguel, cuyo punto de partida es la creación poética de *enxertia*, una investigación materializada en una serie de imágenes que componen una foto-performance de la propia artista Ana Kemper. El interés de las autoras no pasa por la elaboración de un pensamiento crítico sobre esa poética, sino, por el contrario, éstas buscan realizar un ejercicio de escritura conjunta a partir de investigar las materias y las fuerzas que configuran *enxertia*. La correspondencia epistolar no acontece apenas entre ellas. Las plantas y las aguas (internas y oceánicas) participan del proceso de producción cognitivo que implica “tejer una escritura que baila” —según expresan las artistas—.

Las reflexiones de Cristine Takuá (2020) resuenan en ese texto, ¿cuándo vamos a reconstruir la caminata y comenzar a dialogar con los seres que son parte de nuestra floresta-mundo? Y más aún, ¿en qué momento la ciencia entenderá que la investigación no requiere únicamente de ejercicios de escritura racional, sino también de disposiciones a sentir, percibir e interactuar con los saberes de las formas *otras*, más-que-humanas, de dicha floresta-mundo? No obstante, Kemper y Miguel manifiestan algunos interrogantes incómodos de esa tentativa multidialógica, inscritos en la imposibilidad de dismantelar radicalmente (desde su raíz) la arquitectura del sujeto histórico que las estructura.

“¿De qué maneras cuidar para que esta relación de hacer mundo con las plantas no caiga en estas armadillas [discurso meritocrático, privilegio blanco, apropiación de sabidurías]? [14] ¿Cómo estar atenta a mi blanquitud sin dejarme cegar por los privilegios? ¿Cómo posicionarme incluso en esta relación-con y no sobre las materias, las gentes, las vidas, los mundos que queremos vivir?” Cuestiones, en última instancia, que son parte del proceso de una investigación que pretende bailar *con* el mundo y *magiar* la vida.

Como agradecer es parte del hacer magia, clausuro

la introducción del dossier manifestando mi más sincero agradecimiento al artista, investigador y académico Wilfried Raussert de la Universidad de Bielefeld (Alemania), quien ha sido compañero cómplice de este viaje desde que nos conocimos en la ciudad de Guadalajara (México) en 2022. Además, agradezco la revisión sensible, afectiva e intelectual de las/los/lxs doctoras Natalia Cabanillas, Ana Caroline Amorim, David Gutiérrez, Cristina Ribas, Raissa Pomposo, Nathália Mello, Camila Fersi, Raisa Inocêncio y Marco Antonio Saretta. Y por supuesto no me olvido de agradecer a los seres invisibles y a todas las fuerzas pulsantes que han contribuido a la elaboración de este dossier.

Notas

[1] *Diálogos em movimento* surge en 2016 en Río de Janeiro como un espacio pedagógico de danza y cultura negra cuyo fundamento político es la lucha antirracista. Se trata, por un lado, de discernir sobre el protagonismo de las personas negras en la sociedad contemporánea brasileña; por otro, visibilizar, nombrar y discutir sus tensiones raciales latentes. El 29 de abril es la celebración del día internacional de la danza -una fecha proclamada por la UNESCO desde inicios de la década de los ochenta. Cada mes de abril, Ludmilla Almeida propone una reflexión individual y colectiva sobre el significado de nuestra danza en el mundo.

[2] Sobonfú Somé concibe el ritual como una ceremonia en la que se convoca a un espíritu para servir de guía y supervisar las actividades de los convocantes. Su puesta en escena y realización genera conexiones entre el propio ser, la comunidad y las fuerzas naturales (Somé 48).

[3] Identifico una similitud entre lo que los autores conciben como políticas de encantamiento y la noción de magiar que introduzco aquí. No obstante, mi elección se inspira en lo que Silvia Federici denominó “genealogías del encuentro” (2004), como un modo de hacer investigación feminista con pretensiones antirracistas. Es decir, siendo una investigadora y curadora del norte global que produce conocimiento junto con artistas e investigadoras oriundas de los sures, desde las incomodidades que traen consigo el privilegio de blanquitud y asimismo, desde la alegría, el gozo y la pasión por elaborar juntas procesos políticos de transformación de mundo desde nuestras militancias intelectuales y poéticas. Ver: Marugán Ricart, 2022.

[4] El uso de la x es el modo inclusivo de nombrar la diversidad de géneros y sexualidades.

[5] La noción de pluriversalismo es discutida desde la filosofía africana Ubuntu. Según Mogobe Ramose, la lógica de Ubuntu se sitúa en oposición a la racionalidad del pensamiento único y fragmentado; Ubuntu es un principio ético basado en el movimiento y la pluralidad. Ubuntu es siempre en gerundio en su principio filosófico de ser siendo. Los caminos abiertos desde perspectivas pluriversalistas no son construidos en detrimento de otros, como suele ocurrir en la lógica del conocimiento occidental, sino por medio de las posibilidades que generan las encrucijadas. Ver: Ramose, 2002.

[6] Ver Quijano 2000; Lugones 2008.

[7] El paréntesis es de la autora de este texto.

[8] El proceso de regionalización como un intento de subalternización de cuerpos, saberes y suelos.

[9] Uno de los ejes estructurantes del estado-nación brasileño.

[10] Las iyabás son las entidades divinas del candomblé, una religión brasileña de matriz africana.

[11] El *passista* de una escuela de samba es un bailarín o bailarina dedicado a encantar y seducir a los participantes del desfile. Los *passistas* (un grupo formado aproximadamente por 20 figuras) son los responsables de sostener el clima de alegría durante todo el espectáculo, al mantener la emoción de los componentes de su escuela e incentivar la intervención del público asistente.

[12] La noción de *rexistencia* surge de la fusión entre existencia y resistencia y expresa la inseparabilidad de ambas acciones. No tiene un único origen; se inscribe en diversas genealogías como los feminismos negros, movimientos de pueblos indígenas, por la defensa del territorio, entre otros.

[13] “Dançar a *Lembrança* é produzir um campo geográfico e afetivo de experimentação da hapticalidade como sensação que intercepta dança e memória.”

[14] El paréntesis es de la autora de este texto.

Obras citadas

- Ahmed, Sara. *Vivir una vida feminista*. Edicions Bellaterra, 2018.
- Anzaldúa, Gloria. *Light in the dark. Rewriting identity, spirituality, reality*. Duke UP, 2015.
- Cejas, Mónica I. *Feminismo, cultura y política. El contexto como acertijo*. Universidad Autónoma Metropolitana, 2020.
- Federici, Silvia. *Calibán y la Bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de Sueños, 2004.
- Korol, Claudia. “Feminismo comunitario de Iximulew. Diálogos con Lorena Cabnal”. *Diálogo de saberes y pedagogía feminista*, coordinado por Claudia Korol, Ediciones América Libre, 2017, pp. 297-319.
- Lepecki, André. *Exhausting dance. Performance and the politics of movement*. Routledge Taylor & Francis Group, 2006.
- Lugones, María. “Colonialidad de género. Hacia un feminismo descolonial”. *Género y descolonialidad*, editado por Walter Dignolo et al., Ediciones del Signo, 2008, pp.13-42.
- . “Hacia un feminismo decolonial sin marcas” *La manzana de la discordia*, vol. 6, no. 2, 2011, pp. 105-119.
- Marugán Ricart, Paola María. *TERRANE y Vivências: Interpelaciones a La Casa Grande. Análisis interseccional de procesos creativos, prácticas descoloniales y articulaciones comunitarias*. 2022. Doctorado en Estudios Feministas, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, Tesis doctoral.
- Mondragón, Carlos. “Una puesta en escena de la violencia inexplicable”. *Magia. Revista de la Universidad de México*, coordinado por Guadalupe Nettel, no. 882, 2022, pp.23-29.
- Ramose, Mogobe B. “The ethics of Ubuntu”. *The African Philosophy Reader*, editado por Peter H. vyCoetzee y

Abraham Roux, Routledge, 2002. pp. 324-330.

Restrepo, Eduardo. “Antropología y estudios culturales: distinciones, tensiones y confluencias”. *ram-wan - Red de antropología del mundo*, 2009, Web. Accesado 2 Feb 2022.

Rufino, Luiz; Simas, Luiz Antonio. *Encantamento sobre política de vida*. Mórula editorial, 2020.

Somé, Sobonfú. *O espírito da intimidade. Ensinaamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar*. Coysseus editorial, 2003.

Takuá, Cristine. *Seres Criativos da floresta*. Serie Cadernos Selvagem, Dantes editora Biosfera, 2020.

Biografía de la autora

Investigadora, curadora, educadora, gestora cultural y practicante de danza. Sus investigaciones giran en torno a epistemologías feministas desde el Sur Global, procesos creativos en el arte contemporáneo, feminismos descoloniales, estudios culturales y de blanquitud.