

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.8.186>

## Organización social de la danza contemporánea en el interior provinciano de Argentina. La elitización y democratización del arte en la clase media.

*Social organization contemporary dance field in the provincial interior of Argentina. Elitization and democratization of the middle-class art*

**Francisco Berteá**

Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

[fmberteá@gmail.com](mailto:fmberteá@gmail.com)

Recibido 26/02/2024 Revisado 23/08/2024

Aceptado 23/08/2024 Publicado 31/10/2024

### Resumen:

En el marco de los Estudios sociales del arte y los Estudios en danza, en el presente trabajo rastreamos la organización social de la danza contemporánea en el Valle de Paravachasca (provincia de Córdoba, Argentina), a partir de una etnografía colaborativa realizada en el período 2018-2022. Focalizamos en la adscripción de clase como categoría descriptiva y clave analítica emergente. En primer lugar, caracterizamos este arte en la región estudiada, identificando que las personas que lo realizan se auto-adscriben a la *clase media y media-alta*. En segundo lugar, analizamos la distinción nativa de la danza contemporánea como *danza de élite y no popular*. En tercer lugar, construimos dos hipótesis de interpretación para indagar y volver comprensible la elitización actual de este arte, por un lado, una accesibilidad restringida construida por las políticas culturales y, por otro lado, su extranjería histórico-geográfica y socio-semiótica. Postulamos así una tensión entre un proceso de democratización y un proceso de elitización de la danza contemporánea en la región en estudio.

#### *Sugerencias para citar este artículo,*

Berteá, Francisco (2024). Organización social de la danza contemporánea en el interior provinciano de Argentina. La elitización y democratización del arte en la clase media. *Afluir* (Ordinario VIII), págs. 113-143, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.8.186>

BERTEA, FRANCISCO (2024). Organización social de la danza contemporánea en el interior provinciano de Argentina. La elitización y democratización del arte en la clase media. *Afluir* (Ordinario VIII), octubre 2024, pp. 113-143, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.8.186>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.8.186>**Abstract:**

Within the framework of Social Studies of Art and Dance Studies, in this paper we trace the social organization of contemporary dance in the Paravachasca Valley (province of Córdoba, Argentina), based on a collaborative ethnography carried out in the period 2018-2022. We focus on class ascription as a descriptive category and emerging analytical key. First, we characterize this art in the studied region, identifying that the people who perform it self-ascribe to the middle and upper-middle class. Second, we analyze the native distinction of contemporary dance as an elite and non-popular dance. Thirdly, we construct two hypotheses of interpretation to investigate and make understandable the current elitization of this art, on the one hand, a restricted accessibility constructed by cultural policies and, on the other hand, its historical-geographical and socio-semiotic foreignness. We thus postulate a tension between a process of democratization and a process of elitization of contemporary dance in the region under study.

***Palabras Clave: Arte de élite, arte popular, alta cultura, arte contemporáneo, clase media***

***Key words: elite art, popular art, high culture, contemporary art, middle class***

*Sugerencias para citar este artículo,*

Berteau, Francisco (2024). Organización social de la danza contemporánea en el interior provinciano de Argentina. La elitización y democratización del arte en la clase media. Afluir (Ordinario VIII), págs. 113-143, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.8.186>

BERTEAU, FRANCISCO (2024). Organización social de la danza contemporánea en el interior provinciano de Argentina. La elitización y democratización del arte en la clase media. Afluir (Ordinario VIII), octubre 2024, pp. 113-143, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.8.186>

## Introducción

La distinción entre cultura de élite y popular, o alta y baja cultura, presenta una larga tradición en las Ciencias Sociales. Podemos nombrar los Estudios sociológicos franceses (Michel de Certeau, Pierre Bourdieu, Claude Grignon y Jean-Claude Passeron, etc.), los Estudios culturales ingleses (Raymond Williams, Richard Hoggart, etc.) y los Estudios poscoloniales (García Canclini, Alabarces, Rivera Cusicanqui, etc.). Discusión que permanece vigente con las transformaciones sociales contemporáneas (Alabarces, 2021; Peist Rojzman, 2022).

En Latinoamérica, a lo largo del S.XX, con el desarrollo de los procesos de modernización, tecnificación, transnacionalización, industrialización cultural y el surgimiento de la culturas de masas y la *mass-media*, se presenta una tendencia progresiva donde se permean las diferencias entre la cultura élite y la cultura popular. Emergen así procesos de mezcla (Rivera Cusicanqui, 2010) o hibridación (García Canclini, 1990) entre campos culturales, clases y naciones, fuertemente reguladas por los intereses del mercado cultural, presentándose una “reestructuración radical de los vínculos entre lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo culto, lo local y lo extranjero” (García Canclini, 1990, p.223)<sup>1</sup>.

Contemporáneamente la distinción entre cultura élite y cultura popular se complejiza con la profundización del desarrollo de las industrias culturales, los procesos de plebeyización y patrimonialización, el surgimiento de las plataformas digitales (Netflix, Apple tv, HBO, etc.) y la digitalización de la producción cultural (YouTube, Instagram, etc.) (Alabarces, 2021; Giménez, 2017), acelerada a partir de la pandemia de COVID-19. De este modo, en las últimas décadas la relación entre las prácticas culturales tienden a “intensificarse en la sinergia entre la globalización, el multiculturalismo, el creciente acceso a Internet y la proliferación de prácticas y estéticas posmodernas que apelan a la hibridez” (Citró, 2021a, p.4).

Específicamente en Argentina, dentro de los Estudios sociales del arte y los Estudios en danza, encontramos una amplia variedad de estudios antropológicos (por ej., Benzecry, 2012; Blázquez, 2008, 2012; Carozzi, 2015; Díaz Sardoy, 2023; Verdenelli, 2020) y culturales (por ej., Alabarces, 2021; Giménez, 2017) que distinguen entre prácticas artísticas populares y de élite. Entendiendo que lo popular y lo élite no son adjetivos esencialistas o naturales, sino construcciones culturales que funcionan relacionamente y se configuran social e históricamente.

---

<sup>1</sup> Optamos por el concepto de mezcla o *ch'ixi* de (Rivera Cusicanqui, 2010) en lugar del concepto de hibridación de (García Canclini, 1990), en tanto este último involucra una fusión. Por el contrario, como plantea Rivera Cusicanqui, en la mezcla coexisten las diferencias, de forma complementaria o antagónica, sin estar exenta de conflictos.

Genéricamente la cultura popular es definida como aquella propia de grupos sociales subalternos, sectores de la sociedad oprimidos, dominados, excluidos, vulnerabilizados y empobrecidos; mientras que la cultura de élite es realizada por los grupos hegemónicos y privilegiados. Distinción que si bien se sostiene en la distinción entre relaciones de hegemonía y subalternidad (Gramsci, 1999), su estudio comprende dos modelos de inteligibilidad que pendulan entre un énfasis en las relaciones de dominación y un énfasis en las relaciones de autonomía; presentándose una tercer vía que articula estos modelos (Chartier, 1994), desde una lógica de alternancia o doble lectura (Grignon & Passeron, 1991).

Específicamente desde la Antropología, las categorías élite, popular, clase baja, media y alta son trabajadas como clasificaciones nativas, construidas en las trayectorias individuales y sociales, y analizadas de forma relacional y situada, con las tensiones y heterogeneidades que suelen involucrar (Visacovsky, 2008).

En el campo de la danza en Argentina encontramos referencias a danzas de élite, danzas populares y danzas que desdibujan esta distinción. Sin ser exhaustivos, reconocemos como danzas de élite, a nivel nacional, la danza clásica (Gayo et al., 2011); a nivel de la ciudad de Buenos Aires el tango escénico, realizado para turistas internacionales con elevado poder adquisitivo (Carozzi, 2015) y, en la provincia de Córdoba, la danza de clubes electrónicos (Blázquez, 2012). Respecto a las danzas populares, a nivel nacional se presenta la cumbia villera (Alabarces, 2021) y a nivel provincial, en Buenos Aires el baile social del tango (Carozzi, 2015) y los caporales, tinkus y salay (Novaro, 2020); en Córdoba el cuarteto (Blázquez, 2008) y el folklore (Díaz Sardoy, 2022); y en Salta el folklore (zamba, chacarera, bailecito, carnavalito y malambo), la danza árabe y las danza brasilera (amba, axé, funk brasilero y samba reggae) (Koeltzsch, 2018), entre otras.

Asimismo, encontramos danzas que desdibujan la separación entre cultura de élite y cultura popular, entre grupos hegemónicos y subalternos. Ejemplos de ello son las danzas que reúnen a personas de diferentes sectores socioeconómicos, como por ejemplo la cumbia (Alabarces, 2021), la murga (Martín, 2019) y la danza comunitaria (Chillemi, 2015), así como también grupos independientes de danza que mezclan los géneros artísticos (Citro, 2021a).

En este marco, nos preguntamos por la organización social de la danza contemporánea, específicamente en el interior provinciano de Argentina. Así, en el presente trabajo rastreamos la organización social de la danza contemporánea en el Valle de Paravachasca (Provincia de Córdoba, Argentina) (Figura 1), en el marco de una etnografía colaborativa (Lassiter, 2005) realizada en el período 2018-2022.



Fig. 1: Mapa del Valle de Paravachasca. Fuente: Las autoras

Desde la teoría del actor-red entendemos por “social” las redes de relaciones provisorias entre diferentes elementos (agentes o actantes), que deben ser definidas por los mismos actores, y rastreados por los analistas (Latour, 2008). Desde esta perspectiva teórico-metodológica, indagar la “organización social” no es otra cosa que indagar la “organización de las relaciones” que componen un fenómeno específico, en nuestro caso, el campo de la danza contemporánea en el Valle de Paravachasca. En este trabajo nos circunscribimos específicamente a la configuración etarias, de género y de clase de las personas que realizan danza contemporánea en la región en estudio, focalizando en la adscripción de clase como categoría descriptiva y clave analítica emergente, tanto de las bailarinas<sup>2</sup> como de la atribución que realizan a la práctica artística misma. Donde la clase social es referida por las bailarinas participantes de este estudio como un conjunto de descriptores identitarios, a saber: capital escolar, calificación ocupacional, inserción laboral, acceso a servicios, y acumulación y valoración del capital cultural; lo cual coincide con la caracterización que realiza Assusa (2020) respecto a la clase media en el gran Córdoba.

El Valle de Paravachasca es una región político-geográfica ubicada a 35,9 km al sur de Córdoba capital, conformada por 18 localidades con una población de entre 274 habitantes en la comuna de La Rancherita y Las Cascadas, y 65.000 habitantes, en el municipio de Alta Gracia.

<sup>2</sup> En este trabajo utilizamos el plural en femenino cuando la mayoría de las personas involucradas son mujeres. Por otro lado, empleamos la letra cursiva para distinguir expresiones nativas centrales en el análisis. Finalmente, para remarcar el estatus del conocimiento colaborativo, citamos a cada entrevistada por su nombre y/o apellido, y el año de la entrevista, cuando valoramos que es adecuado, de acuerdo a los acuerdos realizados y los recaudos éticos.

Este Valle forma parte de uno de los cordones montañosos conocidos como “Sierras de Córdoba”. Territorio que presenta en las últimas décadas una intensificación de la actividad turística y proceso de migración interna, nombrado como neo-ruralismo cordobés, donde las clases medias “socialmente calificadas y culturalmente capitalizadas” (Quirós, 2019, p.284) se radican buscando mejorar su calidad de vida.

Se trata de una región dinámica donde se presentan relaciones y flujos cotidianos en las actividades económicas, culturales y sociales. Respecto a la actividad cultural en general, y la danza contemporánea en particular, el valle funciona como un corredor cultural donde la ciudad de Alta Gracia es un polo cultural, en cuanto a la cantidad y diversidad de actividades. Asimismo, la ciudad de Córdoba capital se presenta como centro respecto a la ciudad de Alta Gracia, incrementándose en los últimos años las redes de relaciones entre artistas y gestoras culturales al interior de la Provincia de Córdoba (por ejemplo, con la ciudad de Río Tercero y Unquillo).

El trabajo de campo que realizamos nos ha llevado a construir redes de relaciones y seguir diferentes itinerarios de la vida en el mundo de la danza contemporánea, específicamente por el circuito independiente. Realizamos un trabajo de participación observante en actividades de composición artística, gestión cultural y acompañamiento de proyectos y redes artísticas en el grupo de danza contemporánea “Cantorodado” (2016-2022), el equipo de gestión de la “FIJA, encuentro de movimientos” (2019-2021), la red de bailarinas “Danzas del sur” (2019-2022) y en el equipo de gestión de la segunda edición del “Festival Internacional de Danza” (FID) (2019-2020). Así como también llevamos a cabo entrevistas etnográficas y análisis de documentos a lo largo del trabajo de campo.

El trabajo de acompañamiento se enmarca en la propuesta de la etnografía colaborativa, un trabajo de participación colaborativa en los procesos sociocomunitarios como fin en sí mismo, lo cual, al mismo tiempo, es un medio para producir conocimiento antropológico, en relación a los intereses y puntos de vista de las personas que forman parte del fenómeno social en estudio. Conlleva un proceso de construcción de saberes como co-experiencia, co-interpretación y co-teorización (Lassiter, 2005), empleando como estrategia cognoscitiva central la reflexividad etnográfica (Guber, 2001) y un análisis crítico entre el punto de vista nativo o *emic* y conceptualizaciones o *etic* (Guber, 2005).

En el recorrido que realizamos a lo largo de los 5 años de trabajo de campo, fuimos rastreando cómo se compone y organiza esta práctica social, ocupando diferentes posiciones en el campo, como alumnas, investigadoras, bailarinas y gestoras culturales, participando en las actividades nombradas, desde un trabajo reflexivo de nuestras implicaciones. De este modo, fuimos percibiendo una repetición en las personas que participamos en los grupos, los talleres y los seminarios de danza contemporánea, así como también en las funciones e intervenciones. Si bien estas actividades y espacios se presentan abiertos a toda la sociedad, con el paso del tiempo pudimos reconocer un pequeño circuito de personas.

Situación que cobró visibilidad luego de 2 años de trabajo de campo, mientras realizábamos entrevistas en profundidad a profesoras, bailarinas y gestoras de danza contemporánea de esta región para reconstruir la historia reciente de este arte, en el período 2007-2019, y caracterizar socioculturalmente este campo social. En estas conversaciones emergieron las palabras nativas *élite* y *no popular* como adjetivos para caracterizar la danza contemporánea en el Valle de Paravachasca. Entendiendo nuestras interlocutoras por *élite* una condición de accesibilidad restringida a ciertas prácticas sociales. Restricción configurada por la posesión diferencial de capitales culturales y económicos específicos, que sí posee la *clase media* y *media-alta*. Mientras que por *popular*, comprenden al sector social de clase baja, pobre o subalterno de la sociedad, así como también a aquellas actividades que son conocidas masivamente y “están de moda”.

En este marco, en el presente trabajo rastreamos la organización social de la danza contemporánea en el Valle de Paravachasca, empleando la distinción nativa *élite* y *popular* como categoría descriptiva y clave analítica emergente de interpretación y problematización de este campo social. De este modo, en primer lugar, realizamos una caracterización general de la danza contemporánea, identificando que las personas que la realizan se auto-adscriben a la *clase media* y *media-alta*. En segundo lugar, analizamos la distinción nativa de este arte como una *danza de élite* y *no popular* como clave analítica. En tercer lugar, construimos dos hipótesis de interpretación para volver comprensible y analizar la elitización de este arte como organización dinámica actual de este campo social: por un lado, la accesibilidad restringida construida por las políticas culturales y, por otro lado, la extranjería histórico-geográfica y socio-semiótica de este arte.

Realizamos este trabajo siguiendo los recaudos metodológicos para el estudio de la cultura popular y de élite, respecto a las posiciones populistas, miserabilistas y legitimistas, los dominocentrismo y dominomorfismo (Grignon & Passeron, 1991), la necesaria articulación entre modelos de inteligibilidad (Chartier, 1994; Grignon & Passeron, 1991), la distinción analítica y relacional entre lo *élite* y lo *popular* (Hall, 1984) y la desfamiliarización como estrategia de indagación (Da Matta, 1999; Semán, 2009).

Reconociendo las variaciones geográficas y socio-culturales de las danzas, esperamos contribuir a la indagación de la organización social de las prácticas artísticas contemporáneas, específicamente de la danza contemporánea, considerando que la mayoría de las investigaciones en Argentina se sitúan en grandes conglomerados urbanos; por ejemplo, en la ciudad de Buenos Aires (Verdenelli, 2020) y la ciudad de La Plata (del Mármol et al., 2011; Sáez, 2017). Por otro lado, esperamos aportar a la comprensión contemporánea de la distinción entre *élite* y *popular* en la clase media, en un contexto actual dinámico y complejo.

## La danza contemporánea como práctica de clase

La danza contemporánea surge en los Estados Unidos en la década de 1960, realizando la modernidad estética (Banes, 2018)<sup>3</sup>. En Argentina ingresa progresivamente entre los años 1960 y 1970, en un campo social donde la danza escénica presentaba una fuerte herencia europea y estaba conformada por la danza clásica y la danza moderna, siendo parte de la alta cultura, en tanto arte culto (Cadús, 2016). La danza contemporánea Argentina se vincula así a las clases medias y altas, y su difusión “se ha visto limitada a pequeños sectores pertenecientes a una elite cultural (...) vinculada a la formación en academias y otros espacios institucionalizados” (Sáez, 2017, p.146).

Actualmente, este arte forma parte del mercado cultural y es fuente de trabajo para gestores y artistas, quienes se desenvuelven mayormente en espacios independientes autogestivos (Sbodio, 2016). Recientemente, en el año 2020, la danza ha sido reconocida como sector de las Industrias culturales. Sin embargo, se presenta como una actividad altamente precarizada, en la que gran parte de las transacciones económicas son realizadas de manera informal, sin aportes jubilatorios ni ART, donde “son los mismos trabajadores los que invierten capital de sus bolsillos” (Sbodio, 2016, p.196) para realizar las producciones artísticas, sin obtener un rédito económico significativo. En ese sentido, algunos autores analizan la danza contemporánea como una actividad marginal en relación a otras artes, en cuanto a recursos económicos y reconocimiento estatal (del Mármol et al., 2017) y, dentro del campo de las danzas, como práctica subalterna respecto a la danza clásica, al punto de ser considerada como “danza menor” (Mora, 2010).

En Argentina la danza contemporánea se caracteriza por un pluralismo estético, un cúmulo de lenguajes, técnicas y estilos diversos e híbridos que rompen estructuras y habilita formaciones singulares donde cada colectivo y persona pueden gestar su propia danza (del Mármol et al., 2017; Isse Moyano, 2013). Diversidad que es señalada a nivel internacional como elemento característico de este arte (Brozas-Polo & Vicente Pedraz, 2017).

En el Valle de Paravachasca las primeras actividades de danza contemporánea aparecen en el año 2007 y en los últimos 18 años ha crecido en diversidad y especificidad (Autor y autora, 2019). Así, distinguimos en la actualidad un circuito oficial y otro independiente; este último presenta mayor envergadura y está conformado por tres sub-circuitos (de academias, de centros culturales y de salud).

---

<sup>3</sup> Trabaja con la materialidad del “medium”, con los elementos formales, la abstracción de las formas, eliminando las referencias externas como temática, de modo que los rasgos representacionales se vuelven secundarios.



ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.8.186>

En ese sentido, se puede observar en la Figura 2, de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo: el Ballet Municipal de Alta Gracia (circuito oficial), la Compañía de danza contemporánea “Racional” (circuito independiente, sub-circuito de las academias) y el Taller de danza contemporánea para niñas y grupo de danza contemporánea “Cantorodado” (circuito independiente, sub-circuito de los centros culturales y de salud).



Fig. 2: Actividades dentro del campo de la danza contemporánea en el Valle de Paravachasca. Fuente: Las autoras

Más allá del desarrollo que ha tenido esta práctica artística en sus 18 años de existencia en esta región, la danza contemporánea se configura como arte minoritario, una práctica “incipiente” que es realizada por sectores reducidos de la sociedad, pasando muy desapercibida respecto a otras prácticas artísticas como el hip hop, el tango, el folklore y la danza celta (Entrevista Gerard, 2019). De modo que es caracterizada como una danza que “no es mediática ni comercial” (Entrevista Zambrano, 2019).

Así, las personas “que no son especializadas entienden por danza Tinelli<sup>4</sup>, el mundo académico y el folklore académico” (Entrevista Maltez, 2019), sin saber reconocer a la danza contemporánea. En ese sentido, en el marco de una serie de funciones realizadas en el año 2021 con jóvenes de escuelas secundarias públicas, tuvimos la oportunidad de dialogar con dos grupos de estudiantes de alrededor de 17 años de la ciudad de Alta Gracia donde, de un total de 46 jóvenes, solo una afirmó conocer la danza contemporánea.

Cuando indagamos quiénes realizan danza contemporánea en el circuito independiente, desde el trabajo de participación observante en los itinerarios que hemos realizado en este campo a lo largo de los 5 años de trabajo de campo, así como también en las conversaciones con profesoras, bailarinas y gestoras culturales en el marco de entrevistas en profundidad, reconocemos que en su mayoría son mujeres con trayectorias en diferentes actividades artísticas desde niñas y adolescentes, con formación universitaria, que auto-adscriben a la *clase media y media-alta*. En ese sentido, una profesora de danza comenta: “Por lo menos en mi grupo son de clase económica media-alta, sus padres tienen trabajo, tienen acceso a la educación, a todos los servicios” (Entrevista Martín, 2020). Donde la *clase social media o media alta* facilita capitales económicos, que permiten pagar una cuota mensual de talleres o seminarios de danza contemporánea en academias o centros culturales. Así como también posibilita acceder a ciertos capitales culturales producto de: concurrir a escuelas secundarias públicas o privadas, terciarios o universidades públicas; realizar otras actividades artísticas vinculadas al movimiento (por ejemplo, Pole dance, Jazz, Tela, Gimnasia rítmica y artística, Teatro, etc.); y asistir regularmente a eventos culturales (obras de teatro, intervenciones de danza, muestras de pintura, etc.).

Seguidamente, las personas que hacen danza contemporánea expresan que este arte no se presenta en sectores *populares, marginales* o subalternos en el Valle de Paravachasca, salvo excepciones. Al respecto, una docente bailarina comenta:

*La verdad es que no conozco ningún taller de danza contemporánea que se dé en contexto popular. Creo que sí podría haber, el tema es si habría concurrencia de la gente. Porque no es una danza de moda, porque la gente no la conoce.* (Entrevista Martín, 2020)

---

<sup>4</sup> Marcelo Tinelli era el conductor del programa televisivo argentino “Bailando por un sueño”, donde diversos estilos de danza tienen protagonismo, en el marco de un certamen donde participaron parejas formadas por “estrellas” o “famosos” y ciudadanos bailarines. Fue uno de los programas más vistos durante los últimos 10 años y de mayor repercusión en la televisión Argentina, que proponía un consumo vergonzante (Heram, 2018).

Al mismo tiempo, otra bailarina expresa:

*En sectores urbano marginales o rurales no se da la danza contemporánea porque no la conocen (...) La danza clásica es más conocida, cuando le decís a alguien danza clásica se imaginan la bailarina con el tutú, cuando decís danza contemporánea no se imaginan nada... no se sabe qué es. La danza contemporánea no es popular. (Entrevista Cravero, 2020)*

Al contrastar estas afirmaciones con un relevamiento sistemático de las actividades de danza contemporánea realizadas en el Valle de Paravachasca en el período 2007-2020<sup>5</sup>, de un total de 81 actividades relevadas, en sólo cinco actividades participan personas de sectores *populares* según las personas consultadas. Se tratan de actividades vinculadas a la danza contemporánea, realizadas en sectores urbano marginales o semi-rurales, organizadas por comunas y municipios, academias y grupos independientes, que mezclan este arte con otras danzas (Reggaeton o Murga) o con deportes (Patín), en tanto *lenguajes más populares*.

Así, en relación a la ausencia de la danza contemporánea en sectores *populares* en la región estudiada, varias profesoras plantean que la danza contemporánea es una *danza de élite*:

*La danza contemporánea es elitista, no es popular, hay que hacerse cargo, aunque me duela en el alma, un montón de gente no la quiere ver, no le gusta, no la entiende. No porque la danza lo sea, sino porque las políticas culturales son bastantes chotas, no hay difusión. (...) Con elitista me refiero a que todas estas funciones que sostengo hace años, nos van a ver 20 personas, amigos, colegas, ni mi madre me va a ver. (Entrevista Maltez, 2019)*

Del mismo modo, otra docente bailarina comenta: “Las personas que hacen danza contemporánea son personas del círculo universitario (...) Es danza de élite. La conocen las personas que tienen acceso a la cultura” (Entrevista Cravero, 2019).

---

<sup>5</sup> Realizamos una cartografía de las actividades auto-referenciadas como danza contemporánea por profesoras, bailarinas y gestoras que realizan este arte, a partir de la presencia de las primeras actividades en esta región en el año 2007. Trabajo que llevamos a cabo por medio de un análisis de documentos y entrevistas en profundidad, con el objetivo de reconstruir la historia reciente de este arte en el Valle de Paravachasca (Autor y autora, 2019).

## La elitización de la danza contemporánea

En la práctica cotidiana de danza contemporánea no se nombra este arte como una *danza de élite*, en los talleres, seminarios, ensayos de grupos y reuniones de equipos de gestión. Sin embargo, cuando conversamos con profesoras, bailarinas y gestoras culturales respecto a quiénes practican este arte, emergen las distinciones *élite* y *popular* como categorías nativas.

A nivel general, las personas entienden por *élite* no una cualidad esencial de la danza contemporánea, sino como una situación actual de accesibilidad restringida, que dependen de la disposición de capitales culturales y económicos. Asimismo, no identificamos un movimiento centrípeto (García Canclini, 1990) de exclusividad y conformación de una élite cultural y estética, como sí sucede, por ejemplo, entre los jóvenes de los clubes electrónicos de la ciudad de Córdoba (Blázquez, 2012). Por el contrario, hay un interés de democratizar este arte, por un lado, para consolidar el propio campo como fuente de trabajo y, por el otro, para que todas las personas interesadas puedan acceder a la misma. Interés resultante de una sensibilidad política propia de un sector de la clase media progresista. En ese sentido, como veremos más adelante, lo *élite* no se define desde una dinámica de colonización, hegemonía y subalternidad.

En relación a la dinámica elitista de esta danza, identificamos a nivel regional, provincial, nacional e internacional un circuito de *élite de la élite* de la danza contemporánea. Se trata de bailarinas que disponen de condiciones económicas y culturales para tomar clases desde temprana edad, “desde los 2 años”, y para participar en certámenes, logrando un “virtuosismo” físico y técnico. Esto les permite competir y ganar certámenes internacionales, como por ejemplo el “Gran Premio América Latina” (GPAL), “Coloche” y “Prix de Lausanne”; los cuales posibilitan acceder a becas de formación internacionales y profesionalizarse, trabajando en compañías nacionales y extranjeras (Entrevista, Genari, 2020; Entrevista, Rossetti, 2020). Trayectoria laboral característica de las “bailarinas de élite” o “bailarinas profesionales” (Chua, 2014). Sin embargo, este circuito es casi inexistente en el campo de la danza contemporánea en el Valle de Paravachasca, encontrando sólo dos personas que participaron en este tipo de certamen, en el año 2014 y 2019, sin lograr acceder a las becas de formación en el exterior.

El sentido nativo de la palabra *élite* se configura a partir de una relación de oposición a la palabra *popular*, como podemos observar en el primer fragmento compartido de las entrevistas realizadas. En ese sentido, encontramos dos acepciones locales al término *popular*. Por un lado, esta palabra se refiere al sector de clase baja, pobre o subalterna de la sociedad. Por otro lado, lo *popular* se refiere a aquellas actividades que son conocidas masivamente y “están de moda”, es decir, cuando una gran parte de la población puede tener un referente claro de la actividad y “entenderla”.

La primera de estas acepciones se vincula a la noción genérica empleada en diferentes campos de estudio, que refiere a los grupos subalternos, “sectores populares históricamente excluidos” (Citro, 2021a, p.25), situación que los lleva a una apropiación desigual de bienes económicos y simbólicos (García Canclini, 1990). Asimismo, ambas acepciones se acercan a las conceptualizaciones que realiza Hall (1984), donde lo popular es aquello que los sectores populares hacen y lo popularmente consumido, si bien no incluye las relaciones de influencia y antagonismo respecto a la cultura dominante. Finalmente, este punto de vista sobre lo popular se distancia de sentidos nativos presentes en otras danzas locales, como por ejemplo las danzas populares folklóricas, donde lo popular se relaciona a lo comunitario (Díaz Sardoy, 2022).

A diferencia de estas relaciones que encontramos entre definiciones *emic* y *etic* del término *popular*, la categoría nativa *élite* no responde a lo señalado por numerosas investigaciones, en tanto pequeño sector de la sociedad hegemónico y privilegiado, nombrado muchas veces como *clase alta* (Gessaghi, 2012; Luci & Gessaghi, 2016), que usa la alta cultura para construir su estatus y distinguirse (Bourdieu, 2003). Por el contrario, las profesoras, bailarinas y gestoras emplean el término *elite* para refieren a las personas que hacen danza contemporánea que pertenecen a la *clase media*, sin nombrarse como grupo hegemónico. Si bien reconocen distintas posibilidades o privilegios que las *clases populares* no disponen; esto es: dinero para pagar cuotas mensuales de talleres de danza contemporánea<sup>6</sup> e inscripciones a certámenes, y trayectorias educativas y culturales que permiten el acceso a este arte.

Asimismo, la danza contemporánea construye relaciones de reconocimiento y distinción (capitales simbólicos) (Bourdieu, 2003) al interior y al exterior de este campo social. Por ejemplo, las personas que practican este arte de forma habitual son referenciadas como “profesoras de danza”, “bailarinas” y/o “gestoras”, y quienes tienen mayores trayectorias artísticas son convocadas para realizar intervenciones en museos, dirigir obras, etc., ocupando un lugar en la sociedad. Por ejemplo, en la Figura 3 podemos observar una intervención del grupo Troca dirigida por la bailarina Lucía Cravero en un importante museo de la ciudad de Alta Gracia, en el marco del "Día Internacional de la Mujer trabajadora".

---

<sup>6</sup> La cuota mensual de un taller de danza a finales del año 2022 tenía un valor entre \$2500 y \$5000 pesos argentinos (de 7,3 a 11,6 dólares); variación de acuerdo a la institución cultural donde se dicta el taller. El costo de estas actividades cobra sentido al compararlo con el sueldo promedio de una familia tipo (dos personas adultas y dos infantes) y la pobreza en Argentina. El sueldo promedio para acceder a la canasta básica total y estar sobre la línea de la pobreza debía ser mayor a \$131.807 (385,4 dólares) para el año 2022. Asimismo, el 39,2% de la población Argentina se encontraba en situación de pobreza (INDEC, 2023), y este país afrontaba una inflación anual entre el 42% y el 95% en los últimos 6 años (Banco mundial, 2021; Kanenguiser, 2023). Finalmente, es necesario saber que Argentina presentan dos tipos de dólares en la economía de la vida cotidiana, el dólar “blue” o ilegal y el dólar “oficial”, presentando una diferencia de valor de entre el 1% y el 195% en el período 2018-2022, donde el dólar “blue” es más caro que el “oficial”. Los cálculos realizados aquí se hicieron en base al dólar “blue”, al ser el empleado cotidianamente por la ciudadanía que, a fines del 2022 tenía un valor alrededor de \$342 pesos argentinos.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.8.186>

Fig. 3: Intervención de danza contemporánea del grupo Troca en el Museo de la Estancia Jesuítica de Alta Gracia-Casa del Virrey Liniers. Fuente: Troca (2019)

Si bien se establecen relaciones de reconocimiento y una auto-adscripción a la danza contemporánea como características identitarias positivas, las personas no usan la palabra *élite* y *popular* como adjetivos valorativos, que califican o descalifican las prácticas culturales en referencia a la alta o baja cultura. De modo que valorar la propia práctica no involucra desvalorizar otras prácticas artísticas.

Es así que las profesoras, bailarinas y gestoras tienen trayectorias artísticas heterogéneas, así como también practican diferentes danzas (folklore, hip hop, contact, etc.) y/o artes escénicas (acrobacia, teatro, etc.); heterogeneidad que es valorada como recurso compositivo en la danza contemporánea. En ese sentido, reconocemos relaciones de apertura y valorización hacia otras prácticas artísticas, indistintamente si son reconocidas como *populares*, masivas o de *élite*. Al mismo tiempo, el interés de democratizar este arte puede ser interpretado como movimiento centrífugo que no busca entablar relaciones de colonización (Rivera Cusicanqui, 2010), hegemonía y subalternidad (Gramsci, 1999), sino maximizar las condiciones de accesibilidad y sobreponerse a la situación *elitista* de la danza contemporánea, en tanto accesibilidad restringida.

En relación a las exigencias técnicas y físicas, diferentes profesoras, bailarinas y gestoras expresan que *todos pueden bailar* danza contemporánea, desde la “singularidad” de cada cuerpo, cuestionando ideales de belleza hegemónicos, donde “cada uno baile su propia danza” (Entrevista Porello, 2019). Tratándose de una danza que democratiza y rompe el arte de *élite* (en relación a la danza clásica y danza moderna), al ser más accesible al público y a corporalidades divergentes (Brozas-Polo & Vicente Pedraz, 2017) desde una igualdad de género (Brozas Polo, 2020). En ese sentido, hay docentes que buscan que las exigencias técnicas y cualidades físicas no sean un obstáculo para practicar este arte.

Sin embargo, en el Valle de Paravachasca encontramos que solamente las personas que tienen condiciones de accesibilidad económica y cultural realizan esta danza, y en su mayoría tienen una contextura física delgada, presentándose una contradicción entre lo que las personas dicen y lo que sucede.

En el marco de este análisis, encontramos diferencias particulares en algunas de las personas entrevistadas que tensionan la interpretación construida. Por ejemplo, para el docente y bailarín Gerard la elitización o popularización de este arte depende de la escuela de danza, no de la danza contemporánea; de modo que para él “hay escuelas que eran muy caras y otras que eran accesibles más allá de la danza en sí” (Entrevista Gerard, 2019). Para este docente sus clases eran las *más populares*<sup>7</sup> en Alta Gracia ya que participaban personas de diferentes sectores sociales, desde “abogados a personas que vendían pastelitos para pagar la cuota”. Para lo cual el docente realizaba diferentes acciones para que no hubiera barreras en la accesibilidad, como por ejemplo, brindar becas o media beca, confeccionar los vestuarios para las muestras de fin de año con sus alumnas, o pagar él el vestuario de algunas alumnas<sup>8</sup>. Asimismo, este bailarín reconoce que hay un “prejuicio” generalizado respecto al “status” que tiene la danza contemporánea, que es “re cara, re élite, que es solamente para bailarines que saben danza clásica y son flaquitas” (Entrevista Gerard, 2021).

Las diferencias particulares que reconocemos entre las personas nos lleva a considerar que la distinción entre *élite* y *popular* es “el resultado de operaciones cognitivas de delimitación, distinción y clasificación sustentadas culturalmente (...) en base a modelos, estereotipos y narrativas” (Visacovsky, 2008, p.29), donde cada persona habla desde sus propios intereses y posición en el campo social del cual forman parte (Bourdieu, 2003).

---

<sup>7</sup> El docente entiende aquí por *popular* no la actividad más conocida en la ciudad, sino aquella que incluye una diversidad amplia de personas, respecto a sus situaciones económicas, sociales y técnicas dancísticas.

<sup>8</sup> Los vestuarios que se emplean en las muestras de danza de fin de año de escuelas y academias de danza suelen ser costosos, así como también el pago del salón, el sonido y la iluminación, por lo que las instituciones suelen solicitar a las alumnas que vendan entradas anticipadas. Al respecto Gerard (Entrevista, 2021) plantea: “yo siempre luché contra esa parte burocrática, para que todos puedan bailar”.

Pudiendo identificar miradas compartidas respecto a la elitización de la danza contemporánea entre las profesoras, bailarinas y gestoras del campo de la danza contemporánea independiente, que hablan del modo que actualmente se estructura este campo social.

En función de la reconstrucción realizada respecto a la elitización de la organización social de la danza contemporánea en el Valle de Paravachasca, en tanto *danza de élite* realizado por la *clase media y media-alta*, a continuación construimos dos hipótesis de lectura como recurso interpretativo para indagar la dinámica social de este campo. En primer lugar, indagamos la accesibilidad restringida de la danza contemporánea configurada por las políticas culturales y, en segundo lugar, su extranjería histórica y socio-semiótica en la región estudiada.

### Políticas culturales y accesibilidad restringida

Tomando el concepto de política cultural de García Canclini (2005), reconocemos en la historia de la danza contemporánea en Argentina que este arte aparece en un contexto donde la danza escénica era parte de la alta cultura; si bien periódicamente se realizaban acciones de democratización cultural como política cultural. Por ejemplo, funciones al aire libre del Ballet Estable del Teatro Colón de la ciudad de Buenos Aires, en temporada de verano, durante el primer gobierno peronista en la década de 1940 (Cadús, 2016). Sin embargo, la danza contemporánea permanece en grandes metrópolis, como la ciudad de Buenos Aires, “más vinculada a la “alta cultura” occidental, a los sectores medios-altos profesionales y a las elites intelectuales” (Verdenelli, 2020, p.119).

Del mismo modo, identificamos en el Valle de Paravachasca distintas acciones estatales, de instituciones civiles y grupos comunitarios organizados que construyen en la actualidad las políticas culturales en esta región, muchas de las cuales se orientan a una democratización de este arte. Más allá de ello, la danza contemporánea se encuentra en una situación de accesibilidad restringida que aporta a su construcción como arte de *élite* y no *popular*, como señalan algunas de las entrevistadas.

Respecto a las acciones estatales, algunos municipios y comunas ofrecen Talleres de danza contemporánea pagos, con cuotas más accesibles respecto a las academias privadas y centros culturales. Son los casos de la “Escuela Municipal de Artes Escénicas” (*El Galpon*) (Alta Gracia), el “Centro Integrador Comunitario” (*CIC*) (Anisacate) y el “Salón de Usos Múltiples” (*SUM*) (La Bolsa). Espacios educativos y recreativos que popularizan la danza (Brozas Polo, 2020).



ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.8.186>

Por otro lado, los municipios apoyan actividades organizadas por la sociedad civil y grupos comunitarios. Por ejemplo la Municipalidad de Alta Gracia brinda infraestructura para realizar muestras, festivales y otras actividades culturales, si bien se presentan dificultades y trabas en los procesos de gestión cultural.

Asimismo, a nivel provincial y nacional se presentan políticas culturales estatales, como por ejemplo subsidios y programas de fomento a la circulación de obras y a la producción de festivales y talleres de danza contemporánea. Sin embargo, los organismos provinciales estatales no realizan un trabajo adecuado de difusión, de modo que “no son cosas que están abiertas” (Entrevista, Andreoli, 2020) y se encuentran altamente burocratizados. En ese sentido, si bien estos subsidios y programas estatales mayormente no eran gestionados en el Valle de Paravachasca, en los últimos años identificamos un cambio de esta lógica.

En cuanto a las políticas culturales realizadas por instituciones civiles, las academias y profesoras de danza otorgan becas de estudio a quienes lo solicitan, costo que suele ser absorbido por los estudios de danza y/o las profesoras. Además de estas becas, se realizan intercambios como el “trueque” de productos artesanales a cambio de clases de danza, relación de intercambio que se presentan de forma poco frecuente. Asimismo, algunos espacios brindan seminarios y obras de danza “a la gorra”, en tanto modalidad de intercambio económico a través del aporte voluntario, que conlleva la intención de democratización del arte (Infantino, 2020).

Respecto a las actividades de grupos comunitarios organizados, identificamos diferentes acciones que buscan difundir esta danza escénica, mediática y publicitariamente; actividades que son impulsadas principalmente por grupos independientes. Respecto a la producción escénica, se realizan muestras de fin de año al interior de las academias y centro culturales, donde destaca el “Encuentro de artes escénicas Danzarte” (Danzarte, 2008-2021) como espacio inter-institucional gratuito donde profesoras de diferentes academias y localidades del Valle de Paravachasca muestran el trabajo anual realizado. En esta misma línea, encontramos en la ciudad de Alta Gracia la variedad artística “Curry de artistas” (2015-2022) y, recientemente, el ciclo de danza “Dos obras. Dos mundos” (2021-2022), los cuales buscan socializar las producciones locales y generar diálogos entre las hacedoras de la zona; actividad que son “a la gorra”.

Seguidamente, algunas de las producciones locales de danza contemporánea de grupos independientes emplean lenguajes escénicos que buscan ser comprensibles para el público no especializado, “que inviten a la gente y que no las espante” (Entrevista, Cravero, 2020); así como también realizan intervenciones en movilizaciones callejeras o “marchas” que abordan diferentes problemáticas sociales (conmemoración de la última dictadura cívico-militar, violencia de género, problemas socio-ambientales, etc.).

En relación a la difusión mediática y publicitaria, el inicio de la pandemia de COVID-19, las acciones de aislamiento social y sanitario obligatorio tomadas en Argentina dieron lugar a un incremento de la mediatización e hiperdigitalización de la vida social (Citro, 2021b), que desembocó en clases de danza en línea, convocatorias y producciones de videodanza en el Valle de Paravachasca (FIJA, 2020a, 2020b), entre otras actividades. Por ejemplos, se realizó una convocatoria de videodanzas y su proyección en la feria artesanal y cultural de Villa La Bolsa (Figura 4). Así, la danza contemporánea proliferó su presencia en las redes sociales, incorporando progresivamente una lógica publicitaria para comunicar sus actividades, con el fin de llegar a otros públicos; si bien en un contexto social de conectividad digital desigual que agudizó estas diferencias de accesibilidad y participación.



Fig. 4. Proyección de la convocatoria de videodanzas durante el aislamiento social por la pandemia de COVID-19 (2020) Fuente: Las autoras

Finalmente, a nivel provincial y nacional, bailarinas, profesoras, grupos, compañías y gestoras culturales de diferentes danzas, incluida la danza contemporánea, vienen trabajando de forma articulada desde el 2008 como “Movimiento por la Ley Nacional de Danza” y, más recientemente, como “Movimiento Federal de Danza”, planteando que es obligación del Estado brindar condiciones materiales para el acceso a la danza en tanto derecho a la cultura y derecho humano, mediante políticas culturales. Exigen una Ley Nacional de Danzas que fomente,

promocione y difunda la danza en todo el territorio Argentino (Prato, 2018). Proceso de organización que también es realizado en el Valle de Paravachasca, si bien de manera incipiente.

Transversalmente identificamos en la región iniciativas de grupos comunitarios e instituciones civiles, que articulan con el Estado. Por ejemplo, la segunda edición del “Festival Internacional de Danza” (FID) que tuvo una de sus sedes en la ciudad de Alta Gracia en el año 2020, el “1º Festival Memoria diversa. Teatro, danza, DDHH y (bio)diversidad”, realizado en diferentes localidades del Valle de Paravachasca, y el “*Festival Periférico de Danza: Ocupar*”, realizado en Alta Gracia, ambos en el año 2022.

A través de este sucinto análisis de las políticas culturales podemos visibilizar la performatividad y dinamismo de este campo social, y no sólo su organización como un evento cerrado (Vich, 2014).

Seguidamente, si bien el Estado es un actor clave en la configuración de este campo social, los gobiernos locales, provinciales y nacionales no dispondrían de un interés de construir políticas culturales de democratización a mediano y largo plazo, con excepción de convocatorias que construye una economía subsidiaria y co-gestiones con grupos artísticos independientes, pero disfuncionales organizativamente, según relatan diferentes bailarinas. De este modo, las acciones culturales son realizadas principalmente por parte de instituciones civiles y grupos comunitarios que, como política cultural, democratizan este arte pero tienen un corto alcance, dificultándose el acceso para quienes están fuera este campo social. Manteniéndose así una situación de accesibilidad restringida, si bien con el dinamismo analizado. En ese sentido, una bailarina plantea: “El mundo no sabe qué es la Danza contemporánea, entonces hablar de algo democratizado es hablar de algo que tiene acceso toda la población. Y si ni siquiera sabes qué es, cómo vas a hablar de democratización” (Entrevista, Cravero, 2019).

## Extranjería de la danza contemporánea

A partir del análisis de la historia reciente de la danza contemporánea en el Valle de Paravachasca (Autor y Autora, 2019), reconocemos como segunda hipótesis de interpretación de la elitización de este arte su extranjería histórico-geográfica y socio-semiótica.

En primer lugar, encontramos que la danza contemporánea es extranjera histórica y geográficamente. Esto es, proviene del extranjero o de fuera de los territorios, tanto a nivel nacional (del Mármol et al., 2011; Falcoff, 2008), provincial (Basile, 2020) y regional, en el Valle de Paravachasca (Autor y Autora, 2019). En ese sentido, en sus orígenes la danza contemporánea fue enseñada en Argentina por personas extranjeras o nativas que se formaron fuera del territorio y volvieron a enseñar a sus lugares de origen.

Esta situación de extranjería histórica y geográfica también se presenta en el Valle de Paravachasca. Las personas que iniciaron las primeras actividades de danza contemporánea entre los años 2007-2012 (primera generación), se formaron principalmente en la Ciudad de Córdoba en el “Taller coreográfico”, la “Licenciatura en teatro” (Universidad Nacional de Córdoba), la “Tecnicatura en métodos dancísticos” (Escuela Superior Integral de Teatro Roberto Arlt) o el “Seminario de danzas clásicas Nora Irinova” (Teatro del Libertador General San Martín). Algunas de ellas realizaron estancias de formación y/o trabajo en Buenos Aires o en el extranjero. Asimismo, se presentan procesos de migración interna, donde la mitad de las personas que conforman nuestro campo etnográfico no son nativas de la región estudiada, sino que provienen de otras regiones. Agenciándose así flujos subjetivos, corporales, estéticos, eróticos, políticos, sociales (Parrini Roses, 2018) que movilizan otras formas de hacer arte.

Simultáneamente, reconocemos procesos de glocalización, tal como sucede con la música y danza funk en Río de Janeiro y Salvador de Bahía (Sansone, 2003). Se tratan de complejas relaciones de mezcla, apropiación y resistencia, acompañados por procesos de localización (Archetti, 2017), en tanto acto creativo de apropiación.

En relación a la mezcla y apropiación, la danza contemporánea se articula con otros lenguajes corporales (por ejemplo, danzas folklóricas, danzas africanas, danza clásica, etc.), así como también se emplea como recurso para otras disciplinas artísticas (Murga, Patín, Expresión corporal, etc.). Tal como analiza Citro (2021a) para el caso de la compañía de danza independiente “Combinado Argentino de Danza” de la provincia de Buenos Aires, que articula folklore, hip hop y danza contemporánea.

Asimismo, en el Valle de Paravachasca la danza contemporánea no solo se realiza como danza escénica. Encontramos otros intereses locales que configuran formas particulares de hacer danza contemporánea. Por ejemplo, grupos de danza contemporánea que compiten en certámenes (por ejemplo, la compañía “Racional”), otros que se organizan como grupos activistas artísticos o de arte transformador, abordando problemáticas sociales en intervenciones callejeras (por ejemplo, el grupo “Troca”) y obras (por ejemplo, el grupo “Cantorodado” y “Garabato”), así como también profesoras, bailarinas y gestoras de diferentes instituciones que construyen redes y equipos de trabajo para gestionar colectivamente eventos (por ejemplo, el FID y Danzas del sur).

Finalmente, encontramos resistencias culturales en los procesos de mezcla y apropiación, que podemos leer como valoración negativa de esta práctica social en tanto arte foráneo, nuevo y/o desconocido. Por ejemplo, según comentan varias bailarinas y profesoras muchas personas no “entienden”, no eligen la danza contemporánea ni se interesan por conocerla, presentándose como un arte minoritario que no es practicado ni consumido por gran parte de la población del Valle de Paravachasca. Asimismo, cuando se inicia su práctica, requiere de tiempo de aprendizaje de sus códigos estéticos para su “entendimiento” y disfrute (Bourdieu, 2003). Caso contrario, muchas obras e intervenciones generan un extrañamiento incómodo, que puede ser

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.8.186>

leído como resistencia, en la diferencia entre los códigos elaborados de la alta cultura y los códigos realistas de la cultura popular (Giménez, 2017).

Podemos ejemplificar esta resistencia a través de lo sucedido en la “Experiencia atardecer”, en el último encuentro del año 2021 de los Talleres de danza contemporánea para niñas, adolescentes y jóvenes, en el espacio cultural “Ku`e” de Villa Los Aromos. Mientras bailaba el grupo de jóvenes, una alumna de 4 años le dice a su profesora: “no entiendo lo que hacen”, mientras que otra niña de 8 años comenta: “eso no es danza” (Entrevista Pagani, 2021) (Figura 5).



Fig. 5. “Experiencia atardecer” de los talleres de danza contemporánea para niñas adolescentes y jóvenes, Espacio “Ku `e” (Valle de Los Aromos) Fuente: Berrojalbiz (2021)

Esta situación de resistencia nos lleva a pensar, en segundo lugar, en la extranjería socio-semiótica de este arte.

Situados en la Sociología de la recepción, partimos del concepto de semiosis social, donde el proceso de producción de sentido involucra la puesta en práctica de un marco interpretativo, valorativo y pasional socializado (Bourdieu, 2003; Montes, 2021; Verón, 1993). Entendiendo por semiosis un proceso abierto, donde emergen una diversidad de experiencia de recepción (Facuse Muñoz & Tham Testa, 2021).

Al inicio de este artículo afirmamos que la danza contemporánea realiza la modernidad estética. Trabaja así con la materialidad del lenguaje artístico, crea códigos estéticos singulares, exigiendo a las artistas y espectadoras un aprendizaje “del código de los códigos” (Bourdieu, 2003, p.81), en tanto capital cultural, para producir y descifrar cada obra. Estos códigos se alejan de los códigos de la percepción cotidiana de la cultura de masas y del arte popular,

vinculados a la experiencia social y comunitaria (Giménez, 2014). Así, la danza contemporánea, como campo de producción restringida, requiere un trabajo de aprendizaje para la comprensión y disfrute estético, que se transmite como capital cultural heredado de la familia, la educación formal o informal (Bourdieu, 1998, 2003). De modo que el “espectador desprovisto del código específico se siente sumergido, “ahogado”, delante de lo que le aparece como un caos de sonidos y de ritmos, de colores y de líneas sin rima ni razón” (Bourdieu, 2003, p.230).

Reconociendo que esta práctica social es minoritaria en el Valle de Paravachasca y que las políticas culturales de democratización son acotadas, este arte queda mayormente restringido al público especializado, excluyendo a quienes no han logrado incorporar los capitales culturales necesarios para su decodificación. Así, al igual que sucede en la ciudad de La Plata (Provincia de Buenos Aires), “los no profesionales o no iniciados casi no tienen lugar siquiera como público” (Sáez, 2017, p.147). De este modo, podemos hablar de una extranjería socio-semiótica de la danza contemporánea que se presenta como un “lenguaje extraño”, “raro” para la mayoría de la población de la región estudiada. Más aún en los sectores *populares*, donde es una danza “desconocida” y muchas veces “incomprensible”.

En síntesis, una práctica cultural extranjera histórico-geográfica y socio-semióticamente, que funciona como campo de producción restringida, democratizada de forma parcial, luego de 18 años de desarrollo sigue presentándose como arte minoritario, realizada por un sector de la *clase media y media-alta* del Valle de Paravachasca que dispone los capitales culturales y económicos necesarios para practicarla y “entenderla”.

## Conclusiones

En este trabajo rastreamos la organización social de la danza contemporánea en el Valle de Paravachasca (provincia de Córdoba, Argentina), focalizando en la adscripción de clase como categoría descriptiva y clave analítica emergente de interpretación y problematización de este campo, tanto de las personas como de la práctica artística. Encontramos que las personas que realizan este arte se auto-adscriben a la *clase media y media-alta*, y entienden al mismo como una *danza de élite y no popular*. Al indagar las miradas compartidas entre profesoras, bailarinas y gestoras culturales respecto a estas categorías nativas, así como también sus diferencias, identificamos que las personas que realizan esta danza presentan condiciones de accesibilidad económica y cultural, en tanto realidad social o “prejuicio”. Sin embargo, no identificamos una pretensión de exclusividad ni distinción como élite cultural y estética. Por el contrario, reconocemos un interés por su democratización, para consolidar el propio campo como fuente de trabajo y para garantizar el acceso de todas las personas interesadas, sin involucrar una lógica de colonización, hegemonía y subalternidad.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.8.186>

A la luz de numerosas investigaciones que analizan y distinguen en grandes conglomerados urbanos artes de élite propia de grupos hegemónicos, artes populares de sectores populares o subalternos y prácticas artísticas que desdibujan esta separación; nuestro caso de estudio se sitúa en esta tercera línea, en el interior provinciano de Argentina. Se trata de cierto sector de la *clase media* que realiza artes de *élite* y, recíprocamente, artes de *élite* que son realizadas principalmente por la *clase media*.

Para comprender la organización social de la danza contemporánea como práctica de clase, indagamos la organización político cultural, histórico-geográfica y socio-semiótica de este arte. Así, la pluralidad de actividades que articulan diferentes actores de la sociedad orientadas a democratizar la danza contemporánea, no logran revertir su situación de accesibilidad restringida y de extranjería histórico-geográfica y socio-semiótica a lo largo de los 18 años de existencia de este campo en el Valle de Paravachasca.

Postulamos así una tensión entre un proceso de democratización y un proceso de elitización de la danza contemporánea. Mientras que la democratización está dada por las acciones e intereses de los agentes que conforman este campo social, para consolidarlo y garantizar el acceso de todas las personas interesadas; el proceso de elitización sería una resultante de los límites de esas políticas culturales, en un contexto de desigualdad social donde solo ciertos sectores de la sociedad acceden a condiciones materiales de existencia que posibilitan el acceso a esta práctica cultural.

Para concluir, resulta interesante continuar investigando las relaciones dinámicas de la organización social de la danza contemporánea en el Valle de Paravachasca a lo largo del tiempo, para rastrear las variaciones y permanencias en el mediano y largo plazo. Teniendo presente que, mientras algunas actividades se mantienen invariables, como sucede tras 50 años de desarrollo de la danza contemporánea en las grandes ciudades metropolitanas de Argentina (Basile, 2020; del Mármol et al., 2011), otras prácticas culturales han afrontado procesos de variación, mezcla y apropiación a lo largo del S.XX, que llevan a que se democratizen y popularicen, como es el caso del fútbol y del boxeo en Argentina (Archetti, 2017).

Hemos presentado una versión anterior del presente trabajo en formato de ponencia en las XXIV Jornadas de Investigación en Artes, realizadas en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, la cual no ha sido publicada.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.8.186>

## Referencias

- Alabarces, P. A. (2021). *Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación*. (1 ed.). Bielefeld University Press.
- Archetti, E. (2017). *Eduardo Archetti: Antología esencial* (1º ed.). CLACSO.
- Assusa, G. (2020). Trabajo y sentidos sobre la desigualdad. Retraducciones simbólicas de la estructura social. Gran Córdoba. 2012-2015. *Cultura y Representaciones Sociales*, 14(28), Article 28.
- Banco mundial. (2021). *Inflación, deflactor del PIB: series vinculadas (% anual)—Argentina*. <https://datos.bancomundial.org/indicador/NY.GDP.DEFL.KD.ZG.AD?end=2021&locations=AR&start=2016>
- Banes, S. (2018). Terpsichore in Sneakers. La danza posmoderna. En A. Clavin & Cadús, María Eugenia (Eds.), *Teoría General de la Danza. Material didáctico* (pp. 141-157). <https://nohaymascocoa.files.wordpress.com/2018/07/traduccion-de-catedra-teoria-general-de-la-danza.pdf>
- Basile, M. V. (2020). La experimentación en las prácticas artísticas del pasado reciente. Un itinerario de la danza contemporánea en Córdoba (Argentina, 1969 - 1975). *ARTSEDUCA. Revista electrónica de educación en las Artes*, 26, 60-73. <https://doi.org/10.6035/Artseduca.2020.26.5>
- Benzecry, C. (2012). *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Siglo Veintiuno Editores. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/325/323>
- Berrojalbiz, J. (2021). *Experiencia atardecer*. Fotografía.
- AUTOR & AUTORA (2019, noviembre 27). *Cartografía de la Danza contemporánea en el Valle de Paravachasca (Córdoba, Argentina) en el período 2007-2019*. X Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas, Córdoba.



ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.8.186>

- Blázquez, G. (2008). Nosotros, Vosotros y Ellos Las poéticas de las Masculinidades Heterosexuales entre jóvenes cordobeses. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 12, 1-15.
- Blázquez, G. (2012). Masculinidades cool. *Estudios digital*, 27, 45-57.  
<https://doi.org/10.31050/re.v0i27.3148>
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción*. Taurus.
- Bourdieu, P. (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Aurelia Rivera.
- Brozas Polo, M. P. (2020). Discursos de género en Contact Improvisation. Deliberación y acción coreográfica en torno a la revista Contact Quarterly. *Co-herencia*, 17(33), 133-164. <https://doi.org/10.17230/co-herencia.17.33.5>
- Brozas-Polo, M. P., & Vicente Pedraz, M. (2017). La diversidad corporal en la danza contemporánea: Una mirada retrospectiva al siglo XX. *Arte, Individuo y Sociedad*, 29(1), 71-84. <https://doi.org/10.5209/ARIS.51727>
- Cadús, M. E. (2016). La consolidación de la práctica de la danza escénica durante el primer peronismo. *Revista afuera*, 17, 1-14.
- Carozzi, M. J. (2015). *Aquí se baila el tango. Una etnografía de las milongas porteñas*. Siglo Veintiuno Editores.
- Chartier, R. (1994). «Cultura popular»: Retorno a un concepto historiográfico. *Manuscrits*, 12, 43-62.
- Chillemi, A. (2015). *Danza Comunitaria y Desarrollo Social. Movimiento poético del encuentro*. Artes Escénicas.
- Chua, J. (2014). Dance talent development across the lifespan: A review of current research. *Research in Dance Education*, 15(1), 23-53.  
<https://doi.org/10.1080/14647893.2013.825749>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.8.186>

- Citro, S. (2021a). Interculturalidades en danza: Recreaciones del imaginario identitario argentino. *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia*, 6(1).  
<https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.181512>
- Citro, S. (2021b). Reflexiones interculturales sobre las digito-carnalidades. En H. Lachino & L. Maros (Eds.), *La Danza en tiempos de crisis y de re(ex)istencia* (1º ed., pp. 115-142). Difusión Cultural UNAM.
- Da Matta, R. (1999). El oficio del etnólogo o cómo tener «Anthropological Blues». En M. Boivin, A. Rosato, & V. Arribas, *Constructores de Otredad. Una introducción a la Antropología Social y Cultural*. (pp. 172-178). Antropofagia.
- Danzarte. (2021). *Danzarte*. <https://www.facebook.com/danzartealtagracia>
- del Mármol, M., Magri, G., & Sáez, M. L. (2017). Acá todos somos independientes: Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata. *El Genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 20, 44-64.
- del Mármol, M., Magri, G., & Sáez, M. L. (2011, septiembre 29). *Historizando la danza local. Una visión antropológica sobre el surgimiento y devenir de las prácticas de danza contemporánea en La Plata*. XI Jornadas Rosarinas de Antropología Social, Rosario.
- Díaz Sardoy, G. (2023). *Somos el monte que marcha: Proceso identitarios y contrucción de moralidades a partir de la práctica de la danza popular*.  
<https://doi.org/10.5281/ZENODO.7693885>
- Facuse Muñoz, M. Y., & Tham Testa, M. A. (2021). Los públicos de las escenas musicales migrantes: Contribuciones para una sociología de la recepción. *Papers. Revista de Sociología*, 107(1), 1-31. <https://doi.org/10.5565/rev/papers.2902>
- Falcoff, L. (2008). La danza moderna y contemporánea. En B. Durante (Ed.), *Historia general de la danza en la Argentina* (1º ed, pp. 231-321). Fondo Nacional de las Artes.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.8.186>

- FIJA. (2020a). *Convocatoria Día internacional de la danza*. <https://www.instagram.com/p/B-wwFpBD6R6/>
- FIJA. (2020b). *Videodanza. Rastros del sur. Territorios que danzan*. <https://www.instagram.com/p/CIE6W2VDCIA/>
- García Canclini, N. (1990). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1º ed.). Grijalbo S.A.
- García Canclini, N. (2005). Definiciones en transición. En D. Mato (Ed.), *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas* (1º ed., pp. 69-82). CLACSO.
- Gayo, M., Menéndez, M. L., Radakovich, R., & Wortman, A. (2011). Consumo cultural y desigualdad de clase, género y edad: Un estudio comparado en Argentina, Chile y Uruguay. *Serie Avances de investigación*, 62, 1-135.
- Gessaghi, V. (2012). El trabajo de formación de «la clase alta» argentina. Un abordaje desde la antropología social. *Intersecciones en Antropología*, 13(2), 393-408. Redalyc.
- Giménez, G. (2014). El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales. *Cultura y representaciones sociales*, 8, 99-136.
- Giménez, G. (Ed.). (2017). *El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales* (Primera edición). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales.
- Gramsci, A. (1999). *Cuadernos de la cárcel*. Ediciones Era.
- Grignon, C., & Passeron, J. C. (1991). *Lo culto y lo popular: Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Nueva Visión.
- Guber, R. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad* (1º). Norma.
- Guber, R. (2005). *El salvaje metropolitano*. Paidós.
- Hall, S. (1984). Notas sobre la desconstrucción de «lo popular». En R. Samuel, *Historia*

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.8.186>

*popular y teoría socialista. Crítica.*

Heram, Y. (2018). ¿Por qué Showmatch? Un acercamiento al consumo televisivo de uno de los programas más vistos en Argentina. *Fonseca, Journal of Communication*, 16, 171-184.

<https://doi.org/10.14201/fjc201816171184>

INDEC. (2023). *Incidencia de la pobreza y la indigencia en 31 aglomerados urbanos. Segundo semestre de 2022*. (N.º 63; Informes técnicos, pp. 1-28). INDEC.

Infantino, J. (2020). Sentidos de la Potencialidad Crítica, Política y Transformadora de las Artes. *Cadernos de arte e antropología*, Vol. 9, No 1, 12-28.

<https://doi.org/10.4000/cadernosaa.2581>

Isse Moyano, M. (2013). *La Danza en el marco del arte moderno contemporáneo. Los nuevos modelos de producción* (1º ed.). Instituto Universitario Nacional del Arte.

Kanenguiser, M. (2023). El Banco Mundial advirtió que la alta inflación afecta el crecimiento económico de la Argentina. *infobae*. <https://www.infobae.com/economia/2023/01/10/el-banco-mundial-advirtio-el-efecto-negativo-de-la-alta-inflacion-y-los-controles-de-precios-en-la-argentina/>

Koeltzsch, G. K. (2018). ¿Liberación o dominación? Prácticas dancísticas como *performance* social en el Noroeste Argentino. *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies / Revue Canadienne Des Études Latino-Américaines et Caraïbes*, 43(2), 151-170.

<https://doi.org/10.1080/08263663.2018.1454690>

Lassiter, L. E. (2005). *Collaborative ethnography*. University of Chicago press.

Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial.

Luci, F., & Gessaghi, V. (2016). Familias tradicionales y élites empresarias en Argentina: Individuación y solidaridad en la construcción y sostén de las posiciones de privilegio. *Política. Revista de Ciencia Política*, 54(1), 53-84. <https://doi.org/10.5354/0719->

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.8.186>

5338.2016.42699

- Martín, A. (2019). Murga y carnaval en las políticas culturales. *Revista de la Escuela de Antropología*, 25, 1-15. <https://doi.org/10.35305/revistadeantropologia.v0iXXV.90>
- Montes, M. (2021). “El tango es un sentimiento”: Un abordaje socio semiótico de la dimensión emocional en la recepción del tango. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 26, 19-30. <https://doi.org/10.25768/21.04.04.09.03>
- Mora, A. S. (2010). *El cuerpo en la danza desde la antropología* [Doctoral, Universidad Nacional de La Plata]. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/27179>
- Novaro, G. (2020). Fiestas y Danzas Nacionales en Organizaciones de Migrantes y en Escuelas de Buenos Aires-Argentina. Continuidades y Quiebres en la Transmisión Generacional. *Cadernos de arte e antropología*, 9(2), 3-20. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.2968>
- Parrini Roses, R. (2018). *Deseografías: Una antropología del deseo* (1a edición). Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.
- Peist Rojzman, N. (2022). Lo culto y lo popular en el arte. Algunas teorías sociales sobre la diversidad cultural. *Arte, Individuo y Sociedad*, 34(2), 649-665. <https://doi.org/10.5209/aris.74751>
- Prato, A. V. (2018). Trabajadores de la danza: Entre proyecto de ley y las urgencias cotidianas. En M. S. Segura & A. V. Prato (Eds.), *Estado, sociedad civil y políticas culturales* (pp. 147-155). RGC Ediciones.
- Quirós, J. (2019). Nacidos, criados, llegados: Relaciones de clase y geometrías socioespaciales en la migración neorrural de la Argentina contemporánea. *Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía*, 28(2), 271-287. <https://doi.org/10.15446/rcdg.v28n2.73512>
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón Ediciones.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.8.186>

- Sáez, M. L. (2017). *Presencias, riesgos e intensidades: Un abordaje socio-antropológico sobre y desde el cuerpo en los procesos de formación de acróbatas y bailarines/as de danza contemporánea en la ciudad de La Plata* [Doctor de la Universidad de Buenos Aires, área Antropología, Universidad de Buenos Aires]. <https://doi.org/10.35537/10915/68563>
- Sansone, L. (2003). Cap. 4. “Glocal” Funk in Bahia and in Rio Local Interpretations of Black Globalization. En *Blackness without Ethnicity Constructing Race in Brazil* (1a ed., pp. 111-140). Palgrave Macmillan US. <https://doi.org/10.1057/9781403982346>
- Sbodio, M. N. (2016). Condiciones laborales de los trabajadores de la danza en Argentina. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, 17(28), 194-202.
- Semán, P. F. (2009). Culturas populares: Lo imprescindible de la desfamiliarización. *Maguaré*, 23. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/14978>
- Troca (2019). *Intervención de danza contemporánea en el Museo de la Estancia Jesuítica de Alta Gracia*. Fotografía.
- Verdenelli, J. (2020). *Entre crear y criar: Balances entre la profesión y la maternidad de bailarinas de tango y bailarinas de contemporáneo en Buenos Aires* [Tesis doctoral, Universidad Nacional de San Martín]. <http://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1676>
- Verón, E. (1993). *La semiosis social: Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa.
- Vich, V. (2014). *Desculturizar la cultura: La gestión cultural como forma de acción política*. Siglo Veintiuno Editores.
- Visacovsky, S. (2008). Estudios sobre “clase media” en la antropología social: Una agenda para la Argentina. *Avá. Revista de Antropología*, 13, 1.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.8.186>

## Entrevistas

Andreoli, A. (2020). Entrevista etnográfica.

Cravero, L. (2019, 2020). Entrevista etnográfica.

Genari (2020). Entrevista etnográfica.

Gerard (2019, 2021). Entrevista etnográfica.

Maltez, L. (2019). Entrevista etnográfica.

Martín (2020). Entrevista etnográfica.

Pagani, E. (2021). Entrevista etnográfica.

Porello, S. (2019). Entrevista etnográfica.

Rossetti, L. (2020). Entrevista etnográfica.

Zambrano, A. (2019). Entrevista etnográfica.