

caiana

Mariel Leibovich

Instituto de Investigación en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa,
Universidad Nacional de Tres de Febrero

mariel.leibovich@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0006-9683-0472>

Políticas desde los cuerpos en la tecnodanza argentina. El caso de *Tokwaj y otras historias*, de Up Pá, 1997

Resumen:

En el presente artículo se estudia un caso indispensable en la genealogía de la tecnodanza argentina, el de la obra *Tokwaj y otras historias*, llevada a cabo por el grupo Up Pá en 1997. La experiencia permite pensar la relación entre cuerpos y tecnologías en el marco de prácticas artísticas que incorporan lo técnico como parte de su poética, asumiendo así el fenómeno tecnosocial, en el espacio situado de Latinoamérica y Argentina. Leer la obra desde la tecnodanza (entendida como una poética tecnológica, siguiendo a Claudia Kozak) implica situarla en una genealogía que atraviesa la historia de la danza argentina. De esta manera, se analiza la obra a la luz de las nociones de biopolítica/poder biopolítico y los modos en que los cuerpos se encuentran sujetos a los disciplinamientos de las tecnologías de poder, así como a partir de los conceptos de interculturalidad como un intercambio de doble vía, y de la idea de lo precario como condición de supervivencia y lógica intrínseca de los estados neoliberales.

Palabras clave: tecnodanza; danza argentina; genealogía crítica; biopolítica; subalterno.

Abstract:

This article examines a key case in the genealogy of Argentine technodance: the work *Tokwaj y otras historias*, performed by the group Up Pá in 1997. This experience makes it possible to reflect on the relationship between bodies and technologies within artistic practices that incorporate the technical as part of their poetics, thereby embracing the techno-social phenomenon in the situated context of Latin America and Argentina. Reading the work through the lens of technodance (understood as a technological poetics, following Claudia Kozak) means placing it within a genealogy that runs through the history of Argentine dance. The analysis considers the work in light of the notions of biopolitics/biopolitical power and the ways in which bodies are subjected to the disciplining technologies of power, as well as through the concepts of interculturality as a two-way exchange, and precarity as both a condition of survival and an intrinsic logic of neoliberal states.

Key words: technodance; Argentine dance; critical genealogy; biopolitics; subaltern.

Políticas desde los cuerpos en la tecnodanza argentina. El caso de *Tokwaj y otras historias*, de Up Pá, 1997

Mariel Leibovich

El presente artículo explora la obra *Tokwaj y otras historias*, del grupo wichí Up Pá (1997), a partir de su carácter de aquello que denomino tecnodanza, es decir, un conjunto de prácticas artísticas que a lo largo de la historia de la danza habitan un territorio híbrido en el que se cruzan danza y tecnología en una relación que adquiere diversas formas de acuerdo a los medios tecnológicos de cada época.¹ Estas experiencias aparecen con más potencia en momentos históricos caracterizados por impulsos modernizadores, y especialmente, con la renovación de los lenguajes tecnológicos de la década de 1970. Sin embargo, se puede afirmar que tales manifestaciones existieron desde la aparición del medio cinematográfico, que produjo una transformación en el paradigma de la cultura tecno-visual y, más tarde, tecno-sonora. Para que exista tecnodanza es necesario que haya una incorporación de lo tecnológico como parte de la poética de la obra, asumiendo así el fenómeno tecnosocial. Y aunque los dispositivos escénicos están presentes desde la Antigüedad, no siempre implican una concepción tecnopoética de la obra.

De esta forma, la tecnodanza incluye manifestaciones artísticas que además de concebir su práctica en estrecha interrelación con los habituales dispositivos tecnológicos escénicos –iluminación, escenografía, sonido– se entran con tecnologías audiovisuales y electrónicas –analógicas y digitales– haciendo de ellas no sólo una parte del espectáculo sino en algún sentido, también, danza misma. Se podría hablar entonces de una tecnodanza así como la investigadora María Fernanda Pinta habla de una tecnoescena.² Se trata de obras que

asumen su contexto tecnológico y ensayan desde su lenguaje específico, atravesado tecnológicamente, diversas respuestas a él.

El concepto de tecnodanza se vincula estrechamente con la noción de tecnopoéticas que, siguiendo a Claudia Kozak, se definen como:

Modos de decir y de hacer que despliegan las prácticas artísticas para asumir su tiempo técnico, y que no pocas veces han experimentado con visiones utópicas o distópicas; exaltatorias, transgresoras o resistentes respecto de la construcción social implicada en la tecnología. Toda poética tecnológica es así política; la explicitación en el nombre implica redundantemente eso: lo explicita en función de evitar cualquier posible adscripción de neutralidad al impulso técnico que modela nuestra existencia de una u otra forma, en una u otra dirección, pero nunca suspendido en una disponibilidad inerte abierta a cualquier uso.³

De esta manera las tecnopoéticas, y con ellas la tecnodanza, implican necesariamente un posicionamiento político: la vinculación del arte con los medios técnicos que dan forma a la vida cotidiana en la cultura comprende una articulación con los modos en que la sociedad y la cultura se piensan a sí mismas. Kozak señala diferentes modos en que las tecnopoéticas asumen su relación con el mundo técnico, aquellas en que se pone en evidencia una tensión pueden leerse como “poéticas tecnológicas insumisas”⁴ ya que se resisten a las posiciones hegemónicas de lo tecnológico en la sociedad; por el contrario, existen aquellas que “suponen una relación inequívoca entre modernización tecnológica, novedad y progreso”.⁵

Pensando entonces en las tecnopoéticas insumisas en el contexto situado en Latinoamérica y en Argentina es posible discutir la hegemonía política y cultural que se impone sobre los cuerpos a través de la experiencia del grupo wichí Up Pá, en la década de los años noventa. Asimismo, se tiene en cuenta para este análisis la idea de tecnopoéticas subalternas, tal como la propone Mariela Yeregui. En su artículo “Tecnopoéticas subalternas (o algunos apuntes para desandar territorios)”,⁶ la autora destaca la importancia de recordar que la idea de tecnología está inevitablemente vinculada a

una epistemología propia de la ciencia moderna. Por ello subraya la necesidad de repensar la relación entre arte y tecnología en el contexto latinoamericano, considerando el problema de la colonialidad. Afirma que, en tanto la territorialidad en los países periféricos presenta características diferentes a aquella de los países centrales, estas tecnopoéticas subalternas proponen por un lado un modo diferente de entender el territorio – “enfaticando la emergencia de lo Otro”,⁷ desmantelando el antropocentrismo– y por otro, cuestionan la materialidad tecnológica sobre la que se construyen.

Al recorrer la historia de la danza argentina desde principios del siglo XX pueden encontrarse huellas que permiten pensar la construcción de genealogías para la tecnodanza en nuestro país, ejercicio que he llevado adelante en mi tesis doctoral, *Tecnodanza. Genealogías críticas en torno de cuerpos y tecnologías en Argentina (1993-2019)*. La perspectiva genealógica crítica con la que se aborda la tecnodanza argentina en dicha investigación se deriva del concepto de “genealogía” de Michel Foucault,⁸ que permite incorporar al estudio histórico de la cultura no sólo la focalización en formaciones y relaciones discursivas –que fueron centro de sus primeros trabajos “arqueológicos”– sino también las relaciones de poder que hacen posibles las tramas discursivas. Esta noción de genealogía se entrama con la concepción la perspectiva desarrollada por Didi-Huberman en relación con una arqueología crítica y una epistemología del anacronismo que permite el montaje de tiempos heterogéneos,⁹ así como con la noción de historia de Walter Benjamin, quien oponiéndose a la historiografía positivista plantea un “tiempo-ahora”.¹⁰ Esta mirada genealógica de la historia de la danza permite atender y hacer lugar a manifestaciones artísticas tradicionalmente marginadas de las historias canónicas de la danza, que entienden el discurrir histórico en función de la noción de progreso moderno. Esta perspectiva se vincula, asimismo, con la propuesta de “embarrar el canon”, de Juan Ignacio Vallejos, como un modo como posible de entablar una relación diferente con el mismo desde Latinoamérica, asumiendo la relación de poder que opera desde él, y pensando nuevos modos de legitimación.¹¹

Así, la tesis recorre diversas manifestaciones de la tecnodanza desde comienzos del siglo XX

en Argentina y sostiene que el año 1993 resulta un momento significativo en esta genealogía ya que comienza a organizarse una escena para la tecnodanza a partir de la emergencia de la videodanza como práctica sostenida y su desarrollo durante la década del noventa. Esta emergencia está vinculada al primer “Taller de videodanza para coreógrafos”, realizado entre el 28 de junio al 8 de septiembre de 1993, en la Biblioteca Nacional, con apoyo de la Secretaría de Cultura de la Nación, y dictado por Jorge Coscia. Participaron de este taller artistas que luego serían referentes centrales para el desarrollo de este lenguaje en el país como Melanie Alfie, Margarita Bali, Paula de Luque y Silvina Szperling. Esta escena estuvo también vinculada a la del videoarte a través de instituciones como el Centro Cultural Rojas, el Centro Cultural Recoleta y el ICI (Instituto de Cooperación Iberoamericana). Tal es el contexto, resumido aquí muy a grandes rasgos, con el que dialoga la obra analizada en el presente artículo.

El grupo Up Pá

El ballet Up Pá fué una experiencia desarrollada en la década de 1990 en la comunidad de El Sauzalito, Chaco y dirigida por la coreógrafa Marilyn Granada.¹² El grupo, a partir de un proceso de formación en danza clásica y contemporánea y de la incorporación de tecnologías audiovisuales, buscó apropiarse de esas técnicas para “hacerlas hablar en wichí”.¹³ Resulta un caso destacable en la genealogía de la tecnodanza argentina ya que fue contemporánea a las primeras experiencias de exploración sostenida en torno a la videodanza y tecnodanza escénica desarrolladas desde el centro del país. A través de la danza escénica en conjunción con proyecciones audiovisuales, la obra a la que se hará referencia aquí (*Tokwaj y otras historias*, de 1997)¹⁴ discutió, entre otras cuestiones, el encuentro y la vinculación de su cultura con el presente tecnológico.

Los wichí son un conjunto de comunidades, grupos o familias que se identifican como wichí (*gente*) y que se encuentran en Argentina en el noroeste de la provincia de Chaco, al oeste de la de Formosa y en el Chaco salteño.¹⁵ La colonización, entre 1844 y 1911, trajo consigo la instalación de ingenios y misiones en las zonas habitadas por estas comunidades; dichas experiencias tuvieron

como consecuencia, como afirma Wright,¹⁶ el disciplinamiento de los cuerpos por las rutinas del trabajo impuesto y el manejo del espacio propios de la concepción capitalista occidental. Estos condicionamientos decantaron en una alta mortalidad – especialmente de niños–, en la creación de la dependencia a nuevos alimentos y bienes de consumo, y en la separación de los individuos de sus tierras, que produjeron cambios irreversibles en estas poblaciones. A lo largo del proceso de colonización, mediante la evangelización y misionalización por parte de franciscanos, anglicanos, iglesias pentecostales y otras, se intentaron imponer nuevos modos de administrar la vida y se cuestionaron los aspectos espirituales fundantes de estas comunidades. Por otra parte, el orden de cosas escritas impuesto por los colonizadores, como señala Wright, “socavó los fundamentos del mundo oral aborigen (...) La falta de escritura fue comprendida como debilidad cultural, paralela a la ignorancia de Dios y del trabajo. En ese sentido, su pasado oral aparecía como ilegítimo, desautorizado, sin pruebas y evanescente”.¹⁷ Este proceso conllevó la pérdida de tradiciones, entre ellas la danza y la música, que les fueron prohibidas por ser consideradas “indiscretas”.

A partir de la restauración de la democracia, los wichí fueron progresivamente incorporados, de modo relativo y desde los márgenes, a la vida política. Citro y Cerletti, a partir de su investigación “de la música y danza aborígenes”, señalan que “recién en 1989, después de varias décadas de dictaduras militares y proscripciones políticas, se reconoció la preexistencia étnica y cultural, así como los derechos de los pueblos originarios, con la Ley de Políticas Indígenas (ley nacional 23.302)”.¹⁸ Sin embargo, la vinculación con el mundo occidental también implicó evidentes contradicciones. Así, por ejemplo, los niños wichí han tenido mayores dificultades para aprender ya que deben estudiar en una lengua que no es la materna. La lengua wichí, de hecho, no es escrita y durante décadas fue considerada “dialecto”, es decir, una lengua de segundo orden; Wright sostiene que las “interferencias entre su lengua materna y una pedagogía orientada al castellano bloquearon su entrada completa al orden de la ciudadanía argentina”.¹⁹ Por otro lado, la educación wichí, ligada a las tradiciones y a la cultura propias, y

que antes era enseñada por las familias, no tiene lugar en la escuela.

Patricio Doyle, que había sido sacerdote y ex presidente del Instituto Nacional Indígena, a partir de la década del setenta y por más de veinte años convivió y trabajó en conjunto junto con la comunidad wichí en el marco de la Asociación Cultural Taiñi. En 1989 esta asociación promovió la recuperación de aspectos culturales wichí que se habían ido perdiendo en el tiempo a través de clases de danza. En 1991 le propuso a la coreógrafa y en ese entonces directora del ballet de Resistencia, Marilyn Granada, un proyecto en conjunto con los wichí de El Sauzalito para “recuperar la danza”. En una entrevista Doyle aborda la situación de vulnerabilidad extrema que se traducía en una alta tasa de mortalidad y afirma que percibía que los wichí

no se morían de hambre por falta de comida sino por falta de sentido de comer, que no es lo mismo. ¿Y por qué les vino esa falta? Porque perdieron el sentido de vivir. Y quienes les quitaron el sentido de vivir no fueron ni los militares ni los políticos sino los misioneros, tanto los católicos como los anglicanos. Los misioneros los convencieron de que todo lo aborigen era malo, que tenían que olvidarlo, ser buenos trabajadores, y algún día serían felices en el cielo. Toda su medicina se basaba en su relación con su entorno. Para ellos salud no era falta de dolencia, sino sinónimo de armonía con el entorno humano y natural.²⁰

Es justamente para intentar revertir esa situación que Doyle propuso esta búsqueda a través de la danza. El grupo que conformaron se llamó Up Pá y estuvo compuesto por los bailarines Anselmo Calermo, Antonio López, Pascual Manuel y Ernesto Palacios, con dirección de Marilyn Granada y la colaboración musical de José Vallejos. Según relata Granada, los participantes le pidieron que les enseñara una técnica para “hacerla hablar en wichí”;²¹ Granada se decidió por el ballet, en un primer momento, al ver la capacidad que los bailarines mostraron para ejecutar grandes saltos, que correspondía a su modo de transitar el territorio y sus irregularidades. En una entrevista, Granada afirma: “No me convertí en una experta en danza aborigen (...) Pero a mí me tocó impulsar un proceso de formación, que más que una experiencia artística, fue una experiencia de vida para todos los que

participamos en ella”.²² Es interesante aquello que señala Granada respecto del modo en que los cuerpos estaban preparados ya para la danza, por su propia relación estrecha con el territorio.²³ No fue necesario entonces el trabajo en torno a la autopercepción del cuerpo, el vínculo entre el centro del cuerpo y el suelo – que suele ser un denominador común de las clases de danza—. Así, a través de las herramientas técnicas de la danza clásica primero y contemporánea después los bailarines fueron desarrollando su propio lenguaje de movimiento a partir de su interpretación de los relatos de los ancianos y de los movimientos propios de su relación con el entorno. Al encontrarse con que no todos los pasos de danza de sus antepasados podían ser reconstruidos, el grupo decidió inventar los propios. De esta manera, en la conjunción entre las técnicas aprendidas con la guía de Granada, con lo recordado y lo inventado, el grupo fue conformando su propio lenguaje de movimiento, habitando las contradicciones, como sugiere Eugenia Cadús en su artículo acerca de la noción de “traducción” para pensar al ballet desde nuestra región.²⁴

El grupo estuvo activo entre 1992 y 2000, periodo en el cual realizaron alrededor de veinte obras que se representaron en espacios institucionales y tuvieron amplia repercusión en los medios. De esta manera, las obras permitieron la visibilización de la comunidad y de sus tradiciones.

Tokwaj y otras historias (Up Pá, 1997)

En un escenario despojado, un performer se presenta solo ante el público, arco en mano. Arrodillado en el piso del escenario, vestido solo con un taparrabos y de espaldas a una pantalla que por el momento no muestra ninguna imagen, recita una introducción, primero en wichí y luego en castellano:

Esto es Towkwaj, es una obra. Este tipo nunca hizo caso, hasta que un día lo castigaron, le dieron el bastón para que lleve el agua y los pescados, y al último se ahogó. Por eso se formó el río Teuco en curvas, donde Tokwaj pasó corriendo. También muchos años, cuentan nuestros abuelos, que cae un meteorito y muchos animales se murieron y la gente corría en las lagunas, en los ríos para protegerse. Y también cuentan que hizo mucho mucho frío, cuentan nuestros abuelos. Y todos los cazadores, los buenos cazadores, se

pasaban la grasa de pescado para protegerse del frío. Iban a buscar los pescados, y el que era buen cazador volvía a su familia y a sus hijos, y el que no, lo comían los animales, porque existían animales grandes bajo el agua. También cuentan nuestros abuelos que hubo mucha guerra contra ellos, todo lo que cuentan en la televisión o en las revistas o en los libros no son reales, porque morían niños sin piedad, mujeres embarazadas que las destripaban. Y esto es un dolor que les quedó a nuestros abuelos. Ahora los jóvenes no tenemos miedo, sentimos hermanados con los blancos y los criollos. Tenemos la misma libertad como cualquier persona.²⁵



Fig. 1. Up Pá, *Tokwaj y otras historias*, 1997, registro en video de una función escénica. Gentileza de Marilyn Granada.

Luego de esta introducción la obra se organiza a través de siete escenas en las que se revisa la historia y la cosmovisión wichí, refiriéndose a mitos, a la relación con la naturaleza (el río, el monte, los animales), y al vínculo con la sociedad criolla desde la colonización hasta la vida social de su actualidad. Cecilia Silguero,²⁶ en su tesis de grado acerca del grupo, señala con detalle la trama y la composición de cada una de las escenas.²⁷ Las escenas fueron interpretadas alternadamente por Anselmo Calermo, Antonio López, Ernesto Palacio y Pascual Manuel, quienes también realizaron la coreografía, dirigidos por Granada.

Las proyecciones sobre la pantalla ubicada al fondo del escenario fueron utilizadas en las escenas 1, 3, 5 y 7 siguiendo una lógica en la cual las imágenes reponen el contexto de cada escena, proyectando así registros actuales de la vida en El Sauzalito, filmaciones del agua, de animales, del monte. El audiovisual buscaba acercar, de esta manera, la experiencia de la

vida wichí al público de teatro, como relata Granada:

quería usar el tema del video porque me parecía que el video hablaba de todo un mundo que era muy difícil de representar de otra manera ¿no? Sobre todo por un tema económico, nosotros no teníamos cómo hacer escenografía ni nada, entonces yo quería que el video fuera como una gran escenografía o gran telón de fondo donde se viera el mundo de donde ellos venían, que se hablara..., que ese video mostrara lo que era Sauzalito, lo que eran sus casas, sus familias, porque eso era lo que no se veía en el escenario ¿no?, la gente no tomaba en cuenta el enorme sacrificio y de lo épico que era trabajar con ellos, que vinieron del monte, sin recursos.²⁸

A diferencia de las imágenes del monte –que buscaban envolver a los performers insertándolos en una interacción con su entorno, como puede verse por ejemplo en la **Fig.1**– en las secuencias correspondientes a hechos políticos la actuación de los intérpretes los posicionaba en un lugar de observadores, desde afuera, estableciendo una distancia entre las dos formas de vida: ubicados frente a la pantalla y de espaldas al público, observaban recortes de noticieros que eran filmados la noche anterior, para dar cuenta de una actualidad lo más reciente posible, como puede observarse en la **Fig. 3**.

El trabajo sobre el sonido estuvo a cargo de Lucio Sodja, quien compuso música contemporánea a partir de grabaciones de sonidos de la naturaleza tomadas en El Sauzalito por los propios artistas y percusión:

en esa obra también hubo mucho trabajo de búsqueda de sonidos y ambientes; también me acercaron grabaciones; fuimos a un estudio y grabamos sonidos onomatopéyicos de distintas cosas y eso fuimos mechando a lo largo de la obra (...) También teníamos la grabación de una *hayawú*, que sería como un chamán, digamos, cantando y danzando, que lo asociamos con la figura de Tokwaj, que se escucha la voz de la *hayawú*, una voz muy significativa, muy fuerte, muy ligado a lo ancestral; bueno, que yo intento orquestar para darle un clima, un ambiente.²⁹



Fig. 2. Up Pá, *Tokwaj y otras historias*, 1997, registro en video de una función escénica. Gentileza de Marilyn Granada.

Respecto de los movimientos corporales de los bailarines, estos remiten por momentos a aquellos de los animales, pero también al del agua del río, en una composición coreográfica que oscila entre la danza clásica y contemporánea e interpretaciones propias de movimientos rituales perdidos. Así, en la **Fig.2**, puede verse por ejemplo a uno de los performers suspendido en un salto sosteniéndose con la larga lanza, en una escena representa una lucha y que refiere –apoyada también en un material sonoro que completa el sentido– a la Conquista.

La experiencia del ballet Up Pá, de acuerdo con diversas entrevistas a quienes participaron de ella,³⁰ representó un modo de recuperar y reivindicar la manera de entender la vida en estas comunidades por fuera de las restricciones que impuso la colonización. En el entrelazamiento de música tradicional con movimientos surgidos de la experimentación corporal, el ejercicio de la memoria y la interpretación del vínculo entre cuerpo y territorio en conjunción con la incorporación del medio audiovisual, *Tokwaj* propone una mirada intercultural en la que el intercambio implica una doble vía permanente. En este sentido, Briones et. al sostienen que lo intercultural se afirma como un modo de

estar abiertos a intercambiar distintas maneras de ver las cosas y generar nuevos lenguajes y símbolos comunes para hablar de lo que nos acerca y de lo que nos distancia, de lo que compartimos y acordamos, así como de lo que vayamos a mantener como discrepancias legítimas.³¹

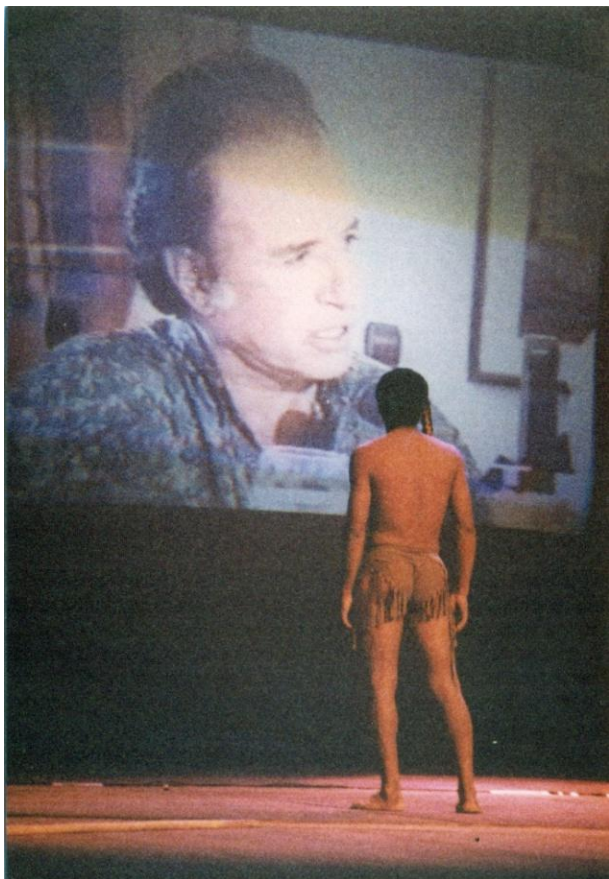


Fig. 3. Up Pá, *Tokwaj y otras historias*, 1997, registro en video de una función escénica. Gentileza de Marilyn Granada.

La mezcla de elementos de la danza clásica y contemporánea en conjunción con movimientos que reinterpretan la tradición dancística wichí, así como la autodenominación “ballet”, hablan justamente de esta voluntad de pensar el intercambio intercultural como una doble vía que propone una mirada superadora de aquella en que el ballet clásico representó históricamente a los cuerpos otros desde una perspectiva orientalista. Como explica Susan Reed,

Las danzas de los colonizados fueron frecuentemente apropiadas y reconfiguradas como complementos para la misión civilizatoria, reforzando, de forma variada, estereotipos de espiritualidad mística y sexualidad excesiva. En los comienzos del siglo XX, los bailarines europeos y americanos, incluyendo Maud Allan, Ruth St. Denis, Ted Shawn y Anna Pavlova, se apropiaron de aspectos de la danza no europea en sus performances y crearían lo exótico en una miríada de formas. Los historiadores de la danza-teatro europea y norteamericana han hecho contribuciones significativas

para repensar cuestiones de apropiación en la representación del otro en la danza teatralizada, localizándola en discursos más amplios de imperialismo, racismo, orientalismo, masculinidad y nacionalismo, entre otros.³²

De esta manera, hacer uso de la técnica de la danza occidental “para hacerla hablar en wichí”, implica una ruptura con la tradición hegemónica y el modo en que representó históricamente lo Otro. Retomando el comentario de Patricio Doyle en referencia a la pérdida del sentido de vivir que atravesaba la comunidad wichí –y que fue la motivación para comenzar con las clases de danza que desencadenaron en la creación del ballet–, es evidente que se trata de una consecuencia de la operación de la colonización sobre los cuerpos que, desde una mirada occidentalizante, no concibe otros modos de entender lo viviente y que, incluso en la actualidad, empuja a estas comunidades a la marginalidad. Acorralados por el desmonte, fueron perdiendo progresivamente sus medios de subsistencia. En el verano de 2020, previo a la pandemia, murieron 10 niños wichí en Salta, donde se encuentran en emergencia socio-sanitaria;³³ y en el contexto del Covid-19, la situación fue extremadamente crítica. Las comunidades denunciaban que el Ingreso Familiar de Emergencia no llegaba: “Estamos abandonados por el Estado”.³⁴ La situación continúa siendo crítica en la actualidad, con problemáticas como desnutrición infantil, adicciones entre los jóvenes y enfermedades que se intensifican en épocas de verano, como deshidratación, gastroenteritis y salmonella, que ponen en una situación de extrema vulnerabilidad a las comunidades. Esto se ve potenciado, a su vez, por el aislamiento geográfico (en muchos casos es imposible acceder al monte en épocas de lluvias) y social, producto de la falta de intérpretes en ámbitos de salud y de justicia.³⁵

La precariedad de la vida en estas comunidades es parte de la propia lógica de las naciones neoliberales y una condición necesaria para la supervivencia de estas naciones. En la línea de lo desarrollado por Butler en torno a la existencia de “cuerpos superfluos”, Isabell Lorey afirma que la precarización es el modo de gobernar de estos estados, y consiste en administrarla de tal modo que perpetúe la continuidad del orden establecido. Y lo precario no significa

solamente inestabilidad laboral sino también la “desestabilización de la conducta de la vida y por lo tanto de los cuerpos y de los modos de subjetivación” (traducción propia).³⁶ Esta perspectiva es heredera del pensamiento de Foucault en torno a las tecnologías del poder, que contraponen el poder de la soberanía, que “hacía morir y dejaba vivir”, con el de la biopolítica, que opera sobre “la población como tal, sobre el hombre como ser viviente, aparece ahora un poder continuo, sabio, que es el poder de hacer vivir”,³⁷ y que surge con la modernidad, en el siglo XIX. Agamben señala que para Michel Foucault “el umbral de la modernidad biológica de una sociedad se sitúa en el punto en que la especie y el individuo, en cuanto simple cuerpo viviente, se convierten en el objetivo de sus estrategias políticas”.³⁸ Sin embargo, considera que el poder soberano detenta también, y primero, un poder biopolítico. Y va más allá:

La política se presenta entonces como la estructura propiamente fundamental de la metafísica occidental, ya que ocupa el umbral en que se cumple la articulación entre el viviente y el logos. La *politicización* de la nuda vida es la tarea metafísica por excelencia en la cual se decide acerca de la humanidad del ser vivo hombre, y, al asumir esa tarea, la modernidad no hace otra cosa que declarar su propia fidelidad a la estructura esencial de la tradición metafísica.³⁹

El poder biopolítico constituye entonces a la América Latina contemporánea, excluyendo a diversas minorías en todo el territorio. En el caso de los wichí, en la actualidad, esto implica la falta de acceso a la salud y a la educación, la carencia de políticas de protección ante la deforestación de los montes que ponen en riesgo su acceso al alimento y modifican las condiciones ambientales exponiéndolos a mayores temperaturas y provocando inundaciones más frecuentes. Conlleva también, como se ha visto, el borramiento de la cultura, operación contra la que se erigen las obras de Up Pá.

Con respecto a la presencia de la tecnología en vinculación a la danza en *Tokwaj...*, esta se da a través de la incorporación de una pantalla al fondo del escenario sobre la que se proyectan, en distintos momentos de la obra, videos que refieren a la tierra, los ríos, las nubes, es decir, su territorio. Y si los wichí se definen a sí mismos en relación con su entorno, y si las

danzas originalmente estaban ligadas a la tierra, el uso de esta tecnología es un recurso que permite dar cuenta de esa identidad en otros espacios. Podría decirse que la identidad y la memoria que la construye es el *leitmotiv* de varias de las obras de Up Pá, y sin duda el de *Tokwaj...*, que refiere desde su título mismo al dios fundacional de los wichí.

La obra fue presentada en la tercera edición del Festival Internacional VideoDanzaBA, que tuvo lugar en el Centro Cultural Rojas de la Ciudad de Buenos Aires en agosto de 1997. Formó parte de una sección destinada a la “danza multimedia”, obteniendo una “Mención multimedia” por su participación. Esta sección fue parte de la programación del Festival desde su primera edición en 1995 y se trata de una denominación que en la época refería a formas escénicas de danza que incluían diversos dispositivos tecnológicos (proyecciones, sensores, dispositivos sonoros). En Argentina, una de las primeras experiencias de este tipo fue *Crash! Divertimento en 1 acto y 22 cuadros sin telón* (Oscar Aráiz, 1967). Invitado a realizar una obra en el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA), del Instituto Di Tella – pilar fundamental de la neovanguardia local en la década del sesenta–, Aráiz puso en juego bailarines con sus proyecciones en diapositivas en un trabajo tan cómico como experimental. Luego, en la década de los noventa, esta forma de tecnodanza cobró un nuevo impulso con la aparición del video y de la escena de la videodanza.

Como se mencionó más arriba, uno de los grandes conflictos producto de la colonización se vincula con el socavamiento de la cultural oral; en un gesto de recuperación y resistencia, las obras de Up Pá usan en primer lugar la lengua wichí y en segundo el castellano. “Un wichí es wichí cuando tiene la lengua propia, y mantiene sus raíces”, explica Najujaj (Emanuel Mendoza).⁴⁰ De este modo el escenario permite ensayar una reivindicación de la lengua y la narración oral.

Se podría afirmar entonces que a través de la tecnología *Tokwaj...* elabora una poética que construye un universo de sentido propio de la cosmovisión wichí y da lugar a distintos puntos de vista. Esta operación se relaciona con aquello que Eduardo Viveiros de Castro denomina “perspectivismo amerindio”, es decir,

una teoría cosmopolítica que describe un universo habitado por distintos tipos de actuantes o de agentes subjetivos, humanos y no humanos -los dioses, los animales, los muertos, las plantas, los fenómenos meteorológicos, con mucha frecuencia también los objetos y los artefactos-, dotados todos de un mismo conjunto general de disposiciones perceptivas, apetitivas y cognitivas, o dicho de otro modo, de “almas” semejantes.⁴¹

La pantalla que proyecta imágenes que representan al territorio wichí en interacción con otras que refieren a la vida social y política del país (a través de fragmentos de noticieros) da cuenta de esta noción de perspectivismo amerindio, en la medida en que resulta una manera de atender a esas diversas miradas del mundo que convergen en el mundo wichí, generando otra capa de sentido a aquellas propuestas desde la danza y la narración oral.

Un paréntesis: experiencias recientes

La experiencia de Up Pá resulta de gran relevancia en su voluntad de ganar espacios y visibilidad, y ha impulsado un interés desde el ámbito de la videodanza argentina por revalorizar la danza en las comunidades wichí. En 1997, por ejemplo, la obra *Tokwaj y otras historias* fue premiada en el IV Festival Internacional VideoDanzaBA. Miranda et. al. revisaron la trayectoria de los integrantes del grupo luego de finalizado su recorrido como compañía y destacan la creación de la Cátedra de Danza Indígena en el Instituto de Nivel Terciario CIFMA (Centro de Investigación y Formación de la Modalidad Aborigen) por parte de Ernesto Palacios, quien dictó también, junto a Antonio López, Talleres de Danza y Cosmovisión Wichi promovidos por el Instituto de Cultura del Chaco (ICCH).⁴² Por otra parte, entre 2014 y 2016 la realizadora audiovisual Ladys González ha dictado Talleres de Videodanza Indígena a través de la Dirección de Cine del ICCH. En 2025 Ernesto Palacios estrenó la obra de videodanza *Nchuwejh*, realizada durante la pandemia en conjunto con Granada, en una continuación del trabajo en conjunto realizado a partir de los noventa.

Resulta interesante referirse también a otros casos más recientes, en el ámbito global y latinoamericano, de exploraciones que

vinculan arte y tecnología por parte de comunidades originarias. Así, el proyecto canadiense *Aboriginal Territories in Cyberspace* (de Jason Edward Lewis y Skawennati) propone una plataforma de investigación-creación con el objetivo de asegurar la presencia en diversos entornos virtuales y que va de la mano de una galería virtual de arte indígena, *CyberPowWow*. Lewis, en una entrevista, afirma que los medios digitales permiten descripciones mucho más densas, multidimensionales, y que son herramientas entonces que interesan a la gente indígena ya que permiten incluir otras voces: “Es muy interesante hacer este tipo de trabajos porque no estás mirando solamente una representación delgada desde el punto de vista de una sola persona”.⁴³ Otra arista interesante de sus proyectos tiene que ver con la posibilidad que otorgan estas nuevas tecnologías de pensar futuros posibles desde la perspectiva indígena: “primero convirtiéndose en productores y no sólo en consumidores, y luego en tecnólogos, para poder construir la tecnología en un modo que nos siente mejor”.⁴⁴ Es decir, no solamente proponiendo miradas sobre la propia historia sino ofreciendo también posibles futuros, asegurando la presencia indígena en los relatos del futuro construida a partir de la propia mirada.

En una perspectiva cercana, en México, el artista Rodrigo Pérez Ramírez nák Zapoteco 3.0 creó un proyecto, *Zapoteco 3.0*, que engloba diversas iniciativas en torno a la lengua zapoteca: “El objetivo del zapoteco 3.0 es acabar con la percepción del pasado y mostrar la utilidad de nuestra lengua en la modernidad. Así nace el objetivo del zapoteco 3.0 como un brazo de Indígenas Sin Fronteras”.⁴⁵ En el marco de este proyecto construyó software libres (TuxPaint, TuxMath, TuxTyping y Firefox en zapoteco) y #DadaismoZapoteco, un procedimiento para crear poesía virtual en zapoteco. Se trata de una

iniciativa contracultural a la literatura indígena actual, que mezcla conceptos dadaístas propuestos por Tristan Tzara, la poesía digital de Eugenio Tisselli y la antipoesía de Nicanor de la Parra. Tres poetas de diferentes épocas, cada uno aportando una técnica a un pensamiento humano zapoteco carente de talento artístico. De Tristan toma la sucesión de

palabras, letras y sonidos a la que es difícil encontrarle lógica, de Tisselli toma la extraordinaria belleza visual del código informático y la aleatoriedad digital que ofrece un software; y de Parra, su propuesta de escribir poesía desde cero: homologarse a lo que es el poema, su valor estético, la base metodológica. Se contraponen rotundamente a la traducción e invita al lector a leer el poema en zapoteco.⁴⁶

Esta estrategia permite construir desde la lengua zapoteca y para hablantes de la misma, en oposición a las propuestas del Estado fundadas en la idea de traducción.

Por otro lado, el proyecto *Arte Eletrônica Indígena* es una iniciativa de la ONG Thydêwá que busca producir obras de arte digital en distintas comunidades indígenas de Brasil, a partir de residencias en colaboración con artistas invitados. En *Sincronía sonora*, la comunidad Ymboré recibió una residencia junto con dos artistas de Reino Unido en la que “exploraron sensorialmente el mundo sonoro de su propia vida cotidiana, que muchas veces pasa desapercibido”;⁴⁷ en el video que registra esta experiencia puede verse que parte de la exploración incluyó dispositivos de realidad virtual, así como exploraciones de movimiento en relación con los sonidos.

Si bien esta sección no busca presentar un análisis exhaustivo de este tipo de experiencias en el ámbito latinoamericano reciente, es posible observar a partir de estas breves referencias distintos modos que ensayan en la actualidad formas de resistencia al biopoder – aunque trabajan con las contradicciones propias de encontrarse en la frontera entre sus culturas ancestrales y la modernidad tecnológica–, en los que el uso de la tecnología en vinculación con el arte permite también construir relatos del futuro, y no solamente acerca del pasado, así como oponerse activamente al folclorismo de las lenguas indígenas, proponiendo formas creativas de revitalizar las lenguas e interactuar con la contemporaneidad.

En relación con la obra analizada en este artículo, es posible señalar que la incorporación de la dimensión tecnológica se entrama con el lenguaje de movimiento propio del grupo para incluir *otras voces*, del mismo modo que Jason Edward Lewis señala respecto del proyecto *CyberPowWow*. De esta manera, la tecnología audiovisual en *Tokwaj...*

no funciona como un decorado sino como un recurso para engrosar la dimensión de la experiencia viviente representada y actuada por la obra, dando lugar a otras voces: el cielo, la tierra, el agua, los animales; pero también a la voz del colonizador, estableciendo una tensión entre diferentes modos de vida. La tecnodanza en *Tokwaj...*, entonces, se erige como una práctica decolonial que pone en escena un *perspectivismo amerindio*, como lo denomina Viveiros de Castro, o un “paradigma epistemológico indígena”, siguiendo a Silvia Rivera Cusicanqui, es decir, “una epistemología en la que los seres animados o inanimados son sujetos, tan sujetos como los humanos, aunque sujetos de muy otra naturaleza” vinculada con la idea de *ch'ixi* –una palabra que en aymara designa un color gris jaspeado, que se ve de diferentes maneras de acuerdo a la distancia con que se lo mire–, habla de la mezcla y de lo indeterminado.⁴⁸

Una política de la vida

En el Prólogo de *Ensayos sobre biopolítica* Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez parten de Foucault –en su *Historia de la sexualidad*– para recorrer, a través de textos que reúnen a diferentes autores, los múltiples interrogantes que abre su descubrimiento de la biopolítica. De esta manera, afirman, el cuerpo es el lugar donde Foucault encuentra que operan las tecnologías de poder que fundan al individuo moderno:

es alrededor de la salud, la sexualidad, la herencia biológica o racial, la higiene, los modos de relación y de conducta con el propio cuerpo, que las técnicas de individuación constituyen a los sujetos y los distribuyen en el mapa definitorio de lo normal y lo anormal, de la peligrosidad criminal, de la enfermedad y la salud.⁴⁹

Pero, afirman Giorgi y Rodríguez, es el mismo cuerpo sujeto a estos disciplinamientos el que puede convertirse a su vez en la posibilidad de resistencia a los mismos. Ésta es justamente la lógica intrínseca del poder biopolítico, como señalan:

Así, la vida es un campo de batalla donde las estrategias simultáneas de sujeción, desubjetivación e individuación propias de las tecnologías biopolíticas están en tensión con gestos de desidentificación de los propios sujetos que, a distancia de la

normalización, buscan inventar nuevas posibilidades de vida.⁵⁰

Esta lógica es la que, por ejemplo, lleva a las sociedades a la lucha en los terrenos de la salud, la educación o la identidad de género. Sin embargo, hay individuos que se quedan (o más bien, son arrojados) necesariamente por fuera de los marcos establecidos por la gubernamentalidad. Señalan que Judith Butler “ha llamado la atención sobre un aspecto que permanece inexplorado en el trabajo de Foucault sobre la gubernamentalidad: el de la gestión de la población a partir de la producción de vidas residuales, de cuerpos despojados de humanidad y de toda protección jurídica y política”.⁵¹ De esta manera Butler se ha ocupado de hacer hincapié en estos *cuerpos superfluos*: el poder biopolítico construye simultáneamente “mecanismos por los cuales ciertos grupos son despojados de su humanidad y “producidos” como vida desnuda, como meros residuos sin lugar en el orden económico y social”.⁵²

El campo de la biopolítica es, entonces, un terreno de tensiones entre un gobierno *de* y *sobre* la vida, como afirma Roberto Espósito. El autor diferencia entonces la idea de “biopolítica” como “una política en nombre de la vida” de la idea de “biopoder” como “una vida sometida al mandato de la política”.⁵³ De esta manera, el proyecto de Up Pá en su conjunto, desde la impulsión de la recuperación de la danza por Patricio Doyle hasta la creación de las obras entre Marilyn Granada y los bailarines y su encuentro con los públicos, propone desde la danza –y en el caso de *Tokuaj...*, desde la tecnodanza–, una política *de* la vida.

Se puede concluir luego de este recorrido que los procedimientos puestos en escena por el grupo Up Pá permiten, por un lado, hacer visibles las tradiciones wichí: su modo de habitar la tierra y sus cuerpos, de vincularse con el lenguaje, de entender la música y la danza. Desde ese lugar, el gesto puede entenderse como un reducto de resistencia al biopoder ejercido desde el Estado argentino, que ha dejado a estas comunidades abandonadas a la precariedad y a la marginalidad. Retomando el comentario del ex-cura Patricio Doyle acerca de que los misioneros sacaron “las ganas de vivir” a los wichí, es posible pensar en una *bios* alternativa que nadie era capaz de reconocer desde el colonialismo. Más aún, siguiendo a Agamben, la diferenciación binaria entre *bios* (“la forma o manera de vivir propia de un individuo o grupo”) y *zoé* (“el simple hecho de vivir, común a todos los seres vivos -animales, hombres o dioses-”)⁵⁴ responde a una operación del mundo occidental, de modo que, siguiendo al autor, toda política que busque alejarse de una posición dominante debe comenzar por cuestionar ese binarismo. Quitar a estos grupos “las ganas de vivir” es barrer completamente con sus formas de vida, en donde la nuda vida y la vida cualificada –que tendrían que ser una unidad múltiple y abierta– se cierra, obturando inclusive el deseo de vida. El entramado de danza y tecnología audiovisual que construye la obra de Up pá analizada en este artículo puede leerse entonces como un modo de resistencia desde los cuerpos que afirman su potencia de vida.

Notas

¹ Mariel Paula Leibovich, “Un salto en el continuum de la historia. Genealogía crítica de la tecnodanza a través de obras de Oskar Schlemmer y Jimena Pérez Salerno”, en *Performatividades contemporáneas: teatro, cine y nuevos medios*, compilado por Germán Sierra y Paulo Gatica Cote (Madrid: Visor, 2021), 81-98.

² María Fernanda Pinta, “Tecnoescena”, en *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*, ed. Claudia Kozak (Buenos Aires: Caja Negra, 2012), 200-211.

³ Claudia Kozak, *Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina*, (Paraná: Fundación La Hendija, 2014), 5. Véase también de la autora, *Tecnopoéticas argentinas*.

Archivo blando de arte y tecnología (Buenos Aires: Caja Negra, 2012); “Derivas literarias digitales: (Des)Encuentros entre experimentalismo y flujos culturales masivos”, *Revista Heterotopías*, vol. 2, n.º 3 (2019): s/p; “Tecnopoéticas latinoamericanas en el dominio digital”, en *Fundamentos y prácticas poéticas. Arte, arquitectura, ciudad, diseño, cultura material*, comp. Aurelio Horta, (Bogotá: Universidad Nacional de Bogotá, 2019), 47-64.

⁴ Claudia Kozak, *Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina*, 6.

⁵ Claudia Kozak, *Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina*, 6.

- ⁶ Mariela Yeregui, “Tecnopoéticas subalternas (o algunos apuntes para desandar territorios),” *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos* 18, no. 2 (2020): 76–90.
- ⁷ Mariela Yeregui, “Tecnopoéticas subalternas”, 79.
- ⁸ Michel Foucault, “Nietzsche, la genealogía, la historia”, en *Microfísica del poder* (Madrid: La Piqueta, 1980).
- ⁹ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005).
- ¹⁰ Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I* (Buenos Aires: Taurus, 1982).
- ¹¹ Juan Ignacio Vallejos, “Embarrar el canon: Por una coreopolítica de la abundancia”, *Arte da Cena (Art on Stage)* 6, no. 2 (2020): 7–37.
- ¹² Bailarina, coreógrafa, gestora cultural y docente chaqueña. Fue bailarina en el Ballet Oficial del Chaco, directora del Área Danza del Instituto de Cultura y trabajó más de una década con el grupo Up pá. Actualmente es docente en la Licenciatura en Artes Combinadas de la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura y continúa dirigiendo y produciendo danza.
- ¹³ Marilyn Granada, “Siempre traté de buscar espacios nuevos y propios”, entrevista por Cecilia Hopkins, *Página/12*, 20 de junio de 2004, <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-36951-2004-06-20.html>
- ¹⁴ *Tokwaj y otras historias, Up Pá* (1997) [Tecnodanza escénica], duración: 24’, coreografía: Marilyn Granada, música: Lucio Sodja y música documental wichi, video: Buby Sanchis, Juan Barraza, Gustavo Fernández, intérpretes: Anselmo Calermo, Antonio López, Ernesto Palacios, Pascual Manuel. Resumen accesible online en el canal de Youtube de la coreógrafa, consultado el 12 de diciembre de 2025, https://www.youtube.com/watch?v=2hNNVumxhFY&t=1s&ab_channel=marilyngranada
- ¹⁵ Los términos “indígena”, “aborigen”, “pueblos originarios” son, como sostiene Zulema Enríquez, “productos de la colonización y occidentalización”, de modo tal que implican contradicciones y tensiones de la que ninguno de los términos se encuentra exento. Zulema Enríquez, “Aborígenes, indígenas, originarios. ¿Cuál es la diferencia entre cada término?”, Secretaría de Cultura de la Nación, consultado el 18 de julio de 2025, <https://www.cultura.gob.ar/aborigenes-indigenas-originarios-a-que-refiere-cada-termino-6293/>
- ¹⁶ Pablo Wright, “Colonización del espacio, la palabra y el cuerpo en el Chaco argentino”, *Horizontes Antropológicos* 9, no. 19 (2003): 137–52, <https://doi.org/10.1590/S0104-71832003000100006>.
- ¹⁷ Pablo Wright, “Colonización del espacio”, 147.
- ¹⁸ Silvia Citro y Patricia Aschieri, coords., *Cuerpos en movimiento: Antropología de y desde las danzas* (Buenos Aires: Biblos, 2012), 140.
- ¹⁹ Pablo Wright, “Colonización del espacio”, 148.
- ²⁰ Patricio Doyle, “Los wichi se estaban dejando morir”, entrevista por Andrew Graham-Yooll, *Página/12*, 15 de marzo de 2004, <https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-32658-2004-03-15.html>
- ²¹ Marilyn Granada, “Siempre traté de buscar espacios nuevos y propios”.
- ²² Marilyn Granada, “Siempre traté de buscar espacios nuevos y propios”.
- ²³ Marilyn Granada, citada en Cecilia Silgueiro, “El grupo UP-PÁ y la recreación de la danza wichí” (Tesina de grado no publicada, Universidad Nacional del Nordeste, 2014).
- ²⁴ Eugenia Cadús, “De confusiones y traducciones: notas para pensar el ballet desde Argentina y América Latina”, en *Danza. Herencias y provocaciones decoloniales*, comps. Hayde Lachino y Eugenia Cadús (Ciudad de México: Difusión Cultural UNAM, 2024), 45-62.
- ²⁵ Transcripción propia del texto introductorio en Up Pá, *Tokwaj y otras historias*, 1997.
- ²⁶ Cecilia Silgueiro, *El grupo UP-PÁ y la recreación de la danza wichí*.
- ²⁷ A continuación, siguiendo el análisis de Silgueiro, se detallan las líneas argumentales de cada una de las escenas:
-Escena 1: se representa el mito del dios Tokwaj.
-Escena 2: se representa el mito de la Lluvia de fuego sobre la génesis del pueblo wichí.
-Escenas 3 y 4: refieren a la caza.
-Escena 5: sobre el vínculo con los animales del monte.
-Escena 6: acerca del exterminio resultante de la llamada Campaña del desierto.
-Escena 7: sobre la actualidad del pueblo wichí y su relación con la vida en la ciudad.
- ²⁸ Marilyn Granada, citada en Silgueiro, *El grupo UP-PÁ y la recreación de la danza wichí*, 45.
- ²⁹ Lucio Sodja, citado en Silgueiro, *El grupo UP-PÁ y la recreación de la danza wichí*, 40–41.
- ³⁰ Andrea López dir., *Bailarines del Monte*, 1998, video disponible en YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=6fEsYI3eAOU&t=3s&ab_channel=marilyngranada
- ³¹ Claudia Briones et al., “Diversidad cultural e interculturalidad como construcciones socio-históricas”, en *Diversidad cultural e interculturalidad*, Aldo Ameigeiras y Elisa Jure, comps. (Buenos Aires: Prometeo Libros y Universidad Nacional de General Sarmiento, 2006), 255–264.
- ³² Susan Reed, citado en Citro y Aschieri, *Cuerpos en movimiento*, 81.
- ³³ “Morir de hambre en Argentina. La dura situación de los Wichí”, Reportaje en video por Emilia Delfino, CNN en español, 20 de febrero de 2020, <https://youtu.be/AqHmBKMeeJY>
- ³⁴ Cacique Modesto Rojas, “Cacique wichí reclama IFE y trabajo: ‘Estamos abandonados por el Estado’”, *La Izquierda Diario*, 11 de junio de 2020, <http://www.laizquierdadiario.com/Cacique-wichi-reclama-IFE-y-trabajo-Estamos-abandonados-por-el-Estado>.
- ³⁵ “Murio otro niño del pueblo wichí en el norte salteño”, *Página/12*, 13 de enero, de 2024, <https://www.pagina12.com.ar/703422-murio-otro-nino-del-pueblo-wichi-en-el-norte-salteno>.

“Murió una nena wichí que esperaba ser atendida por un pediatra en Salta: denuncian que en el hospital público venden turnos”, *Clarín*, 3 de abril, de 2023, https://www.clarin.com/sociedad/murio-nena-wichi-esperaba-pediatra-salta-denuncian-hospital-publico-venden-turnos_o_VaV9FLENKH.html

“Derechos humanos: la comunidad indígena wichí pidió al gobernador de Salta su intervención para esclarecer el femicidio de Pamela.” *Misiones Online*, 25 de enero de 2022, <https://misionesonline.net/2022/01/25/derechos-humanos-la-comunidad-indigena-wichi-pidio-al-gobernador-de-salta-su-intervencion-para-esclarecer-el-femicidio-de-pamela/>

“El drama de la comunidad wichí: ‘Nuestros hijos andan como perdidos y se nos mueren; la otra sociedad trajo la droga que antes no conocíamos’”, *Infobae*, 17 de diciembre, de 2018. <https://www.infobae.com/sociedad/2018/12/17/el-drama-de-la-comunidad-wichi-nuestros-hijos-andan-como-perdidos-y-se-nos-mueren-la-otra-sociedad-trajo-la-droga-que-antes-no-conociamos/>

En esta última noticia se refiere a la problemática de las adicciones al alcohol y a drogas entre los jóvenes: “un fenómeno nuevo, que no saben cómo enfrentar. Con el alcoholismo vienen lidiando desde hace muchos años y en muchos casos la religión ha servido de salida”. Una iniciativa que busca colaborar en el acceso a la justicia de los wichí es la Diplomatura en Interpretación y Traducción Intercultural Wichí Castellano para el Acceso a la Justicia de la Universidad Nacional de Salta: “Se diplomaron los primeros traductores wichí para procesos judiciales”, *Página12*, 19 de junio de 2024, <https://www.pagina12.com.ar/745662-se-diplomaron-los-primeros-traductores-wichi-para-procesos-j/>

³⁶ Isabelle Lorey, *State of Insecurity: Government of the Precarious* (London: Verso, 2015), 13.

³⁷ Michel Foucault, *Defender la sociedad: Curso en el Collège de France (1975-1976)* (México: Fondo de Cultura Económica, 2000), 223.

³⁸ Giorgio Agamben, *Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida I* (Valencia: Pre-textos, 1998), 11.

³⁹ Giorgio Agamben, *Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida I*, 17-18.

⁴⁰ *Hijos de Tokwaj*, archivo de video, Canal Encuentro, Serie Pueblos Originarios, año de emisión 2009, 29 de octubre de 2014, Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=-Zd6lG6C2WQ&ab_channel=rumbosurty.

⁴¹ Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas caníbales: Líneas de antropología postestructural* (Buenos Aires: Katz Editores, 2010), 34.

⁴² Adriana Miranda, Marilyn Granada, Valeria Engert y Mariana Britos Musa, *Ernesto Palacios: El derecho a la danza* (trabajo final de seminario de posgrado, Universidad Nacional de Villa María, Repositorio institucional Biblioteca Central "Vicerrector Ricardo A. Podestá", 2021), http://biblio.unvm.edu.ar/opac_css/39253/3034/Grupo-1-Ernesto-Palacios-El-derecho-a-la-danza.pdf.

⁴³ Jason Lewis, “Jason Edward Lewis: The Indigenous Future Imaginary,” entrevista por Rebecca Smyth,

Luma, número 3, vol.1 (2016), <https://lumaquarterly.com/issues/2015/003-winter/jason-edward-lewis/>.

⁴⁴ Jason Lewis, “Jason Edward Lewis: The Indigenous Future Imaginary”.

⁴⁵ Activismo digital para las lenguas indígenas, “Zapoteco 3.0”, posteo el 30 de octubre de 2016, consultado el 19 de diciembre de 2025, <https://rising.globalvoices.org/lenguas/investigacion/activismo-digit-al-de-lenguas-indigenas/estudios-de-caso/zapoteco30/>.

⁴⁶ Biografía del autor Rodrigo Pérez Ramírez nák Zapoteco 3.0, “KÈ-NÍ RÉ TÁ DÍZ ? TÈ ? [BAILA EL ZAPOTECO]”, Tierra Adentro, consultado el 29 de diciembre de 2025, <https://tierraadentro.fondodeculturaeconomica.com/ke-ni-re-ta-diz-%ca%94-te-%ca%94-baila-el-zapoteco/>

⁴⁷ Mensajes de la tierra, “IMBORÉ - Arte Integrada a Vida (PROGRAMA AEI Oi PONTES) com os YMBORÉ”, YouTube, posteo el 15 de abril de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=VC9uBp03M&list=PLzU8Gh62ypXjJRKhtL-AZIGxo2CZuJtSD&index=15>

⁴⁸ Silvia Rivera Cusicanqui, *Un mundo ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2018), 90.

⁴⁹ Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez, *Ensayos sobre biopolítica: excesos de vida* (Buenos Aires: Paidós, 2007), 10.

⁵⁰ Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez, *Ensayos sobre biopolítica: excesos de vida*, 31-32.

⁵¹ Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez, *Ensayos sobre biopolítica: excesos de vida*, 30.

⁵² Judith Butler, citada en Giorgi y Rodríguez, *Ensayos sobre biopolítica*, 30.

⁵³ Roberto Espósito, *Bíos: Biopolítica y filosofía* (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2006), 26.

⁵⁴ Giorgio Agamben, “La inmanencia absoluta”, en G. Giorgi. y F. Rodríguez Eds., *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, 9.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Mariel Leibovich; “Políticas desde los cuerpos en la tecnodanza argentina. El caso de *Tokwaj* y otras historias, de Up Pá, 1997”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 27 | Primer semestre 2026, 76-88.

Recibido: 18 de julio de 2025

Aceptado: 16 de diciembre de 2025