

# Fiesta, disidencia sexual y comunidad en la era de la pospandemia

*Party, sexual dissidence and community in the post-pandemic era*

## Juan Ignacio Vallejos

Universidad de Buenos Aires  
 Consejo Nacional de Investigaciones  
 Científicas y Técnicas  
 Universidad Provincial de Córdoba  
 Buenos Aires, Argentina  
[juanigvallejos@gmail.com](mailto:juanigvallejos@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0003-1396-6974>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/gv8wlutbi>

## Resumen

A partir de una descripción experiencial de la práctica *Entrenar la fiesta* del Grupo ORGIE y de una mirada genealógica sobre el significado de la fiesta en la historia de la danza occidental, el siguiente artículo propone tres lecturas posibles. Primero, sostenemos que la *performance* realiza una intervención política en modo disidente sobre la economía moral de los afectos. En ese sentido, ejercita una reflexión acerca de la fiesta como ritual político contrapuesto al dispositivo simbólico de la representación. Sin embargo, *Entrenar la fiesta* excede el sentido de una reivindicación de las minorías sexuales y propone nuevas formas de entender la vida en común desde una experiencia coreográfica.

## Palabras clave

Fiesta, comunidad, feminismo, pandemia, *performance*

**Abstract**

Based on an empirical description of the practice Entrenar la fiesta by Grupo ORGIE and a genealogical approach to the meaning of the festival in the history of Western dance, the following article proposes three possible interpretations. First, we argue that the performance conducts a disruptive political intervention on the moral economy of affects. In this sense, it engages in a reflection on the festival as a political ritual opposed to the symbolic apparatus of representation. However, Entrenar la fiesta goes beyond the sense of a demonstration on behalf of sexual minorities to propose new ways of understanding life in common through a choreographic experience.

**Key words**

Party, community, feminism, pandemic, performance.

En noviembre de 2019 asistí a una *performance* participativa que exploraba la idea de fiesta en clave disidente. Ya pasaron casi tres años y, sin embargo, el pensar hoy en asistir a una *performance* en la que alrededor de setenta personas bailan, saltan, corren y retuercen sus cuerpos, amontonándose los unos sobre los otros en un espacio cerrado y sin ventilación, me genera una sensación de ansiedad ambigua, casi angustiante. Estoy hablando de la obra y práctica colectiva *Entrenar la fiesta* del grupo ORGIE, cuyas siglas en principio hacen pensar en la palabra orgía en francés, pero en realidad significan: Organización Grupal de Investigaciones Escénicas. El grupo nace en el año 2016 luego de la creación performática *Diarios del Odio*, dirigida por Silvio Lang. De hecho, sus integrantes han estado estrechamente ligados al trabajo de Lang: participaron y participan actualmente de sus obras como intérpretes y colaboradores.

Justamente, parafraseando a Silvio Lang (2019) en un texto sobre su propio trabajo artístico, podría decirse que la *performance* de ORGIE se relaciona más con la “generación de prácticas” que con la creación de obras escénicas (p. 113)<sup>1</sup>. De hecho, en esa frase se expresa una de las ideas clave para entender la relación entre *performance* y política ya que como afirma Marcela Fuentes (2019): “la *performance* [como método de indagación e intervención] produce y comunica un conocimiento corporizado y situado sobre el mundo [pero también] hace mundos, transformando relaciones sociales, actitudes, valores y modos de autocomprensión” (p. 39). De este modo, podríamos afirmar que la *performance* genera prácticas que hacen mundos, es decir que pueden modificar nuestra percepción y nuestra forma de actuar en comunidad.

Ahora bien, *Entrenar la fiesta* era presentada en la página web del grupo ORGIE<sup>2</sup> como: “una práctica-fiesta de experimentación social de 4 horas de duración que se programa de manera esporádica y es abierta a todo público”. Allí mismo se describía el procedimiento, especificando que consistía en un “entrenamiento colectivo que invita al contacto y al baile grupal, una pista libre y sensibilizada al movimiento general, un estiramiento post baile y una conversación, al finalizar, sobre la experiencia compartida”. Luego se agregaba que el público que asistía era “mayormente joven, alternativo, sexo-disidente y no exclusivamente artístico, [un público] abierto a amplificar su diversificación”. No obstante, en el mismo texto también se aclaraba que *Entrenar la fiesta* era un espacio donde “nos cuidamos entre nosotrxs con un protocolo feminista que se activa en cualquier caso de incomodidad de cualquiera de lxs participantes”.

---

1 Quisiera aclarar que el hecho de que *Entrenar la fiesta* pueda concebirse como una práctica, no implica que el trabajo no posea una estructura dramática clara y no funcione, de hecho, como una creación escénica, ligada a un nombre de autor (colectivo) definido y a un dispositivo específico de circulación de las artes escénicas.

2 La página ya no se encuentra más en línea.

Y en ese sentido se preguntaban: “¿Cómo generar espacios de vulnerabilización [sic] y aún así sentirnos contenidos en ellos?”

La cita fue un día de semana –quizás un martes o un lunes, no recuerdo bien–, en el teatro Margarita Xirgu del barrio de San Telmo de la ciudad de Buenos Aires. Algunos días antes había intentado proponerle a Rodolfo Opazo, el integrante de ORGIE con el que tenía contacto, que me permitieran simplemente observar la *performance*. No voy a ocultar que la idea de hacer la práctica me atemorizaba bastante. Rodolfo me dijo que una de las condiciones para estar en el lugar era participar de la *performance*, que incluso el fotógrafo que había hecho las fotos para la difusión lo había hecho antes de sacarlas, o sea que no tuve opción. Llegué demasiado temprano, estuve esperando solo en la puerta junto a decenas de personas vestidas con ropa deportiva que yo no había traído. Por suerte me encontré de casualidad con dos amigas, Florencia Stalldecker y Laura Fobbio, que contribuyeron eventualmente a calmar mi ansiedad. Sentí que un poco llamaba la atención por mi edad y por mi vestimenta más formal que la del resto de lxs participantes. En todo caso, gran parte de la incomodidad desapareció en cuanto comenzó efectivamente el entrenamiento guiado por Rodolfo dentro del teatro. Nos pidió que nos acercáramos al centro del espacio, que era el salón principal del Margarita Xirgu, desprovisto de butacas. Luego, pidió que nos acercáramos un poco más, luego un poco más, luego un poco más y luego que extendiéramos la mano hasta donde llegara y tocáramos lo que encontrásemos. Acto seguido nos pidió que nos recostáramos en el suelo sin agrandar el círculo de gente que se había creado; el resultado fue que necesariamente nos recostamos sobre el cuerpo de las personas que teníamos al lado. Luego nos levantamos, hubo una nueva pauta de movimiento y de nuevo al piso. Eso se repitió varias veces. El proceso de acercamiento de los cuerpos se iba dando de una manera progresiva, siguiendo pautas definidas de interacción que, en principio, nos exoneraban de cualquier intencionalidad. El dispositivo iba construyendo la posibilidad de concebir la cercanía del otro cuerpo, de generar confianza y finalmente de experimentar una cierta comodidad. Mi amiga Leslie Cassagne me comentó luego de su participación en la *performance* que en uno de los descensos una persona le ofreció generosamente su panza para que pudiera apoyar la cabeza y que le había parecido una de las experiencias más placenteras de su vida.

Fue luego de pasar por ese dispositivo de acercamiento de los cuerpos, que las luces se apagaron y comenzó la fiesta animada por música electrónica. El círculo continuó teniendo más o menos la misma forma y la gente saltaba, bailaba y se movía manteniendo mucha cercanía. El

estilo del baile me remitió a la experiencia de los pogos de recitales<sup>3</sup>, en los que eventualmente he participado durante los años noventa. En esos casos eran bailes casi exclusivamente masculinos y claramente heteropatriarcales. La dimensión afectiva de la cercanía de los cuerpos era obturada a través de cierta violencia impostada. El dispositivo del pogo dictaminaba que el contacto debía sublimarse con agresividad, quizás también existía un cierto goce en esa práctica, pero era una experiencia que en la mayoría de los casos afirmaba una virilidad machista. El dispositivo de *Entrenar la fiesta*, por el contrario, no requería de la agresividad para habilitar el contacto y, claramente, su condición feminista y de reivindicación de las disidencias sexuales generaba una atmósfera colectiva completamente distinta.

## Fiesta y representación

Existe un elemento que, desde mi punto de vista, define el componente político principal de la *performance Entrenar la fiesta* y es la exclusión de lo visual. En este mismo sentido, Silvio Lang (2018) define al proyecto como a un intento por “descaretizar la fiesta”. Según su mirada el mercado de la noche ha sometido el deseo festivo al Yo. La fiesta neoliberal es el lugar en el que se caretea, en el que se “hace rostro”. La *performance* trata entonces de recuperar la fiesta en su calidad de “fábrica de sensaciones colectivas, (...) de experimentar la carne, los tejidos, la piel, sin significante familiar represivo” (párr. 1). Para Lang, la propuesta política tenía que ver con una crítica de la fiesta individualista neoliberal que instituye escenarios móviles, espectadores fluctuantes y mecánicas narcisistas de autopromoción. Un elemento visual que se asocia, a su vez, a una clase social dominante que necesita constantemente representar, en el sentido de poner en escena, su “superioridad”, léase su belleza, gracia o capacidad económica. Sin lugar a dudas, la *fiesta* es un fenómeno social que tiene la capacidad de ser algo totalmente diferente.

Ahora bien, lo que Silvio Lang denomina “fiesta careta” remite a la herencia occidental del “baile de parejas”, un espacio que antiguamente era utilizado en los pueblos para propiciar casamientos entre jóvenes de la misma clase social. La mirada en esos casos era el primer vehículo para identificar el rango social y, por ende, la conveniencia de la unión. La danza intervenía luego como un reaseguro de ese primer ordenamiento visual. El mismo Thoinot Arbeau (1988) en su tratado la *Orquesografía* de 1589 aborda este tema al afirmar que la danza es necesaria para

---

<sup>3</sup> Sobre este tema recomiendo el artículo de Silvia Citro “El análisis del cuerpo en contextos festivo rituales: el caso del pogo” (Citro, 2000).

sostener el orden y la reproducción social, y que los novios deben bailar antes de casarse para comprobar si se atraen físicamente. *Entrenar la fiesta* remite a una genealogía distinta que se acerca a las fiestas públicas carnales de la Edad Media estudiadas por Mijaíl Bajtin (1987). Allí la fiesta no se circunscribía al dispositivo “baile de parejas” y no perseguía necesariamente una reproducción del orden social jerárquico, sino su subversión al menos temporaria. Lo que propone Lang es, en cierto punto, devolverle a la fiesta su función originaria, la de ser un ritual desidentificadorio, y es por eso que lo visual debe pasar a un segundo plano.

Por su parte, Marie Bardet (2019), en su comentario sobre la obra, ofrece una reflexión que va en el mismo sentido:

En *Entrenar la fiesta* no se puede sacar foto, no hay posteo de Instagram que nos plastifica (...) los cuerpos ante los ojos. Se baila, haciéndonos presentes, ese momento ahí, en proximidades fiesteras y capilares donde mirar puede ser tocar(se) y tocar un modo de mirar(se). Una zona de cierta confusión cuando se suelta la distinción higienizada y jerarquizada de la mirada por sobre el tacto, pero que apuesta a su vez a ser zona liberada para bailar cualquiera, soltando el control de lo que se puede o no hacer con nuestros cuerpos (párr. 6).

La reclusión de la mirada habilita para Bardet un lugar de “experimentación de la confusión capilar y sexual, donde se habitan umbrales mutantes de des-hacer el género en mayor libertad” (párr. 6). Para ella, es justamente el abandono de la presentación estetizada de sí lo que habilita una crítica radical del binarismo. La fiesta puede devenir así un laboratorio de experimentación de sensaciones y de confusión de los cuerpos en movimiento, mediado por el cuidado y la solidaridad.

Ahora bien, más allá de su innegable contemporaneidad, los temas que toca la *performance Entrenar la fiesta* son muy antiguos y, en cierta forma, constitutivos de la danza en Occidente. La funcionalidad de la danza en la construcción política del sujeto moderno se expresa en dos terrenos: el del espectáculo de corte, destinado a glorificar la figura del rey y su poder militar, claramente asociado a la idea de *representación* y a la dominación simbólica estudiada por Marin (1981); y el de la danza como *disciplina* del cuerpo, asociado a los estudios de Foucault (2004) sobre la técnica de entrenamiento militar. De hecho, la danza, formaba parte de ese entrenamiento en el siglo XVIII.

La contracara de este modelo de doble sujeción, simbólica y cinética, puede encontrarse en la *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos* de 1758 escrita por Jean-Jacques Rousseau. Allí, Rousseau (2003) expone durante largos pasajes las razones por las cuales no debería abrirse un teatro en la ciudad de Ginebra. Su crítica se focaliza justamente en lo que denomina una sociedad de las apariencias (visuales). Para Rousseau el parecer y el mal son la misma cosa. En última medida, su razonamiento expone una crítica política al orden social basado en la mecánica de la *representación* (social, política y estética). Por esta razón, al final de su carta reivindica la *fiesta* como la verdadera expresión estética del pueblo. La fiesta rousseauniana es ante todo el lugar en donde no existen jerarquías, en donde no hay escenario, en donde actor y espectador se confunden. Es ese mismo espacio el que emerge como un semillero de la solidaridad y de la voluntad popular. De este modo, podríamos deducir que la fiesta expresa para el filósofo un modelo anti-coreográfico de confusión de cuerpos (Vallejos, 2020, p. 175). De hecho, según Jean Starobinski (1971), Rousseau mide todas las artes de la escena a partir de la *fiesta ideal* como concepto estético político. Si las artes escénicas son el lugar de la representación y la apariencia, la fiesta como una suerte de anti-teatro es el lugar de la transparencia y de la comunicación instantánea del pueblo consigo mismo.

Ahora bien, la danza está presente en ambos terrenos, el del teatro y el de la fiesta, y podría decirse que esa oposición entre *fiesta* y *representación* constituye un binomio omnipresente e inevitable: no hay fiesta en la que no existan, aunque sea de modo tácito y esporádico, momentos de representación; y no hay obra de danza teatral que no movilice elementos experienciales de empatía en los que, aunque sea imaginariamente, actor y espectador se confunden en una cinestesia. Es así que, a pesar de afirmar una identidad reticente al orden visual, *Entrenar la fiesta* moviliza saberes dramaturgicos que provienen del campo escénico de la representación, aunque logre al mismo tiempo exponer esa tensión promoviendo cuestionamientos al orden perceptivo.

## Política de la sensibilidad disidente

Victoria Pérez Royo (2019) escribió un artículo en el que analiza tres obras con una propuesta similar a *Entrenar la fiesta*. Se trata de *Batucada* de Marcelo Evelin, *Danzad, danzad, malditos* del colectivo Gloria & Robert y el proyecto *Planetary Dance* iniciado por Anna Halprin en 1987. Su análisis reivindica el carácter político de la vitalidad y la alegría que caracterizan a la fiesta y lo opone a las regulaciones y opresiones a las que son sometidos los cuerpos en las sociedades contemporáneas. En ese marco, moviliza el concepto de *communitas* desarrollado por la antropóloga Edith Turner (2012). La *communitas* indicaría una “forma de placer de un grupo humano que comparte experiencias comunes en las que se abolen temporalmente las distancias y las jerarquías, así como las estructuras por las que se rige la vida cotidiana” y se asocia a términos como “alegría, empatía, interconexión liberadora, creación de lazos duraderos, amor en grupo, sensación de fraternidad, abolición de jerarquías, unión o gozo” (Pérez Royo, 2019, p. 126). Por otra parte, la autora subraya que la *communitas* no es necesariamente espontánea, sino que puede fabricarse a través de rituales de modo premeditado. En este sentido, Pérez Royo incorpora el concepto de “técnica del éxtasis”, concebido originariamente por Mircea Eliade y elaborado por Barbara Ehrenreich (2007). La idea es que el acceso al éxtasis no supone necesariamente una situación de desorden o confusión, sino que puede darse a partir del seguimiento de protocolos específicos.

A los fines de desarrollar esta vertiente técnica del acontecimiento festivo Pérez Royo incorpora la idea de *práctica*, propuesta por el coreógrafo Marcelo Evelin a partir de una lectura del trabajo de la filósofa Erin Manning (2016). La *práctica*: “consiste en una serie de situaciones y propuestas que determinan las condiciones para la participación en un tipo de acción corporal, mental o espacial” (Pérez Royo, 2019, p. 217). Son acciones relacionadas con la investigación desde el cuerpo que designan problemas a solucionar colectiva o individualmente. De algún modo, la idea de *práctica* de Evelin se condice con lo que en el primer apartado llamé *dispositivo*, al hacer referencia a las pautas de movimiento guiadas por Rodolfo Opazo en la primera parte de *Entrenar la fiesta*.

Ahora bien, mi trabajo coincide en muchos aspectos con el análisis de Pérez Royo, pero creo que hay una diferencia con respecto al lugar que la autora concede a la sexualidad dentro de la *performance*. En su análisis de la obra *Batucada*, la autora describe una situación en la que una mujer, sin reprimirse, experimenta un orgasmo durante la práctica. Ella pondera esa situación como algo muy positivo, afirmando que el resto del grupo la respetó y apoyó sin



realizar comentarios ni bromas. El caso de *Entrenar la fiesta* es distinto del de *Batucada* porque *Entrenar la fiesta* se concibe explícitamente como un proyecto solidario con la disidencia sexual y además no se presenta como un espacio “sin líneas de acción predefinidas”, como caracteriza Pérez Royo a *Batucada*. En *Entrenar la fiesta* hay un “protocolo feminista que se activa ante cualquier incomodidad” y esto es señalado directamente en el programa de la *performance*. No es un espacio de liberación sexual, es un espacio de apertura a la vulnerabilidad que no es lo mismo. Se me podrá decir que el tener un orgasmo puede ser leído como un acto de vulnerabilidad; puede ser, pero en todo caso creo que es importante reflexionar sobre esto y eventualmente comprender que también es una acción individual que puede incomodar a unx otrx.

En definitiva, lo que me pregunto con respecto a la lectura de Pérez Royo es si esa apertura a la sexualidad individual obstaculiza o contribuye a la generación de la *communitas*. Claramente, en *Entrenar la fiesta* el sustrato es en cierto modo sexual porque implica una relación de cercanía con el cuerpo de lxs otrxs. Sin embargo, creo que su contribución principal central no está en la habilitación de una experiencia liberada del sexo, sino en el modo en el que la *performance* logra sublimar esa experiencia. Su potencia política está más en lo que la sublimación de la sexualidad ofrece a lo colectivo que en la habilitación de una experiencia sexual individual en la que lxs otrxs funcionan como un incentivo. Todo esto entendiendo la sublimación como la transformación de la libido en objetos que son susceptibles de ser valorados por otrxs (Freud). Lo que está en juego es una experiencia perceptiva y la liberación sexual es, creo, la lectura más directa, pero no la más acertada. A mi juicio, la potencia de la *performance Entrenar la fiesta* está en el modo en que, desde una propuesta que afirma la disidencia, la sexualidad se sublima en una práctica de cuidado, subvirtiendo la hipersexualización de las disidencias sexuales que es una de las estrategias que el patriarcado utiliza para subordinarlas.

Desde mi propia experiencia diría que *Entrenar la fiesta* tuvo menos que ver con la sexualidad que con la percepción física de la solidaridad. No se trataba de desatar un deseo reprimido por nuestros disciplinamientos sexuales, sino más bien de generar un espacio en el que, al excluirse la perversión de un contacto no deseado, que necesariamente implica el sometimiento de lx otrx, se habilita la vivencia de contactos deseados que quizás no imaginábamos experimentar. No era un espacio de libertad absoluta o abstracta, no era necesariamente una orgía: era un espacio de sensibilización a través del cuidado de lx otrx y, por esa misma razón, implicaba una regulación clara. El elemento político se encontraba en la cualidad afectiva y perceptiva de esa regulación.

La *performance* constituye, en definitiva, una intervención política en el campo de la economía moral de los afectos. En el mismo momento en el que estaba trabajando sobre *Entrenar la fiesta*, conocí el documental *Putos peronistas, cumbia del sentimiento* de Rodolfo Cesatti (2012), que es una obra realmente brillante. Una de las escenas del documental que más me llamó la atención registra la tensión, en el medio de un acto, entre uno de los representantes de la agrupación Putos Peronistas y un militante de la Juventud Peronista que le indica a los miembros de este colectivo que se alejen de la centralidad de la columna y se ubiquen a un costado. La película transmite el conflicto moral que generaba hacia adentro del movimiento peronista la incorporación de un colectivo *queer*. Era un dilema moral para un partido que, en ese momento, no lograba abrazar totalmente la causa de los Putos Peronistas a partir de su condición de clase o de pueblo marginal integrado a la lucha popular. Se percibía cierto prurito moral en la militancia.

Esa conflictividad, que no llegó a ser un rechazo<sup>4</sup>, característica de los inicios de la agrupación, habla de aquello que Mark Franko (2019) denomina “políticas en plural”, es decir, la posible tensión que puede darse, por ejemplo, entre una política de clase y una política de género. El conflicto, en el fondo, es un problema corporal ligado a la percepción, un problema que puede mediar o transformarse a partir de la experiencia concreta del movimiento con unx otrx. *Entrenar la fiesta*, entendida como una intervención en el campo moral y afectivo tendiente a desarrollar una política de la ternura disidente, es una forma de poner en relación una política de clase con una política de género sexo afectiva. El “descaretizar la fiesta” propuesto por Silvio Lang se traduce en un “sensibilizar la fiesta” y esa sensibilidad actúa en pos de un cambio en la percepción que contribuye al establecimiento de pautas de solidaridad que abrazan las disidencias.

La investigadora norteamericana Ann Cooper Albright (2017) afirma que la danza es política porque modifica la percepción y ese cambio actúa no solo en el modo en que percibimos el mundo alrededor nuestro, sino en la determinación de qué es lo que percibimos de ese mundo. La percepción incide de este modo en la economía moral que es, según Didier Fassin (2018), uno de los fundamentos antropológicos de la política. Esta fue mi primera tesis con respecto a la obra, la de comprender que conceptos como el de libertad, tolerancia o solidaridad remiten a una experiencia corporal y, por esa razón, pueden ser manipulados, reinventados o rediseñados

---

<sup>4</sup> De hecho, la agrupación tuvo un rol importante en las manifestaciones que impulsaron a la aprobación de la ley de identidad de género en 2012 durante la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner.

desde esa misma experiencia física a un nivel micropolítico. Me guió también la frase de Franz Fanon en el final de *Piel negra, máscaras blancas*, retomada por Judith Butler en su diálogo con Athena Athanasiou: “¡Oh, cuerpo mío, haz de mí siempre, un hombre que interrogue!” (Butler y Athanasiou, 2017, p. 102). Una frase a la que Butler agrega que: “sólo cuando un sí mismo se escudriña y recaptura pueden darse verdaderamente las condiciones ideales para la existencia de un mundo más humano” (p. 103). La danza tiene seguramente un rol que cumplir en esa tarea de interrogación sobre los fundamentos antropológicos de la política y en el acto de escudriñar al cuerpo como punto de partida para una refundación de aquello que nos une en comunidad.

## Danza e inmunización constitutiva

Ya pasaron más de dos años desde que comenzó la pandemia ocasionada por el Covid-19, que estalló en marzo de 2020 –cuatro meses después de que asistiera a la *performance Entrenar la fiesta*-. Gracias a la campaña de vacunación vislumbramos el final de esta tragedia, sin embargo, permanecemos inmersos en una suerte de escenario pospandémico. No somos lxs mismxs. Sobrevive una suerte de condición postraumática en nuestra subjetividad que intuyo no desaparecerá rápidamente. Todas las restricciones corporales y afectivas a las que nos hemos adecuado con fines sanitarios y de cuidado me hicieron entender que el proyecto de *Entrenar la fiesta*, si bien tenía que ver con una intervención política en modo disidente sobre la economía moral de los afectos y con una reflexión acerca de la fiesta como ritual político contrapuesto al dispositivo simbólico de la representación, también exploraba una percepción de la experiencia de la comunidad como *co-inmunidad*.

El filósofo Peter Sloterdijk (2011) sostiene que todas las organizaciones sociales de la historia, desde las hordas primitivas hasta los imperios, son explicables desde un punto de vista sistémico como estructuras de *co-inmunidad*. Desde su mirada, la organización comunitaria significa básicamente un proyecto de inmunización que busca construir antropotécnicas capaces de proteger a los seres humanos frente a un entorno al que no pueden adaptarse de manera exclusivamente orgánica como lo haría un animal (Castro Gomez, 2012, p. 67). En resumidas cuentas, Sloterdijk (2011) desarrolla este concepto para dar forma a una reconsideración del proyecto universal del comunismo. Propone que a partir de disciplinas de cooperación

colectivas puede avanzarse hacia una macroestructura inmunitaria: un *co-inmunismo* capaz de transformar a la humanidad en un nuevo concepto político.

A partir del análisis expuesto hasta aquí, quisiera proponer en principio la hipótesis de que la *performance Entrenar la fiesta* como fenómeno artístico colectivo puede ser entendida como una estrategia de inmunización, es decir, como una *antropotécnica*: un espacio que protege, aunque sea temporariamente, a una comunidad sexo-disidente, pero que, a la vez, se proyecta hacia el entramado social. La *co-inmunidad* anclada en el tiempo de la fiesta se manifiesta a través de una experiencia corporal ligada al acto de difuminar los bordes del cuerpo, pero también actúa a través de una reconfiguración de la economía moral de los afectos. Esa experiencia inmunitaria que tiene la capacidad de actuar políticamente en el terreno de la percepción, contribuye, paralelamente, a la elaboración colectiva de un acto político refundacional.

La politóloga alemana Isabell Lorey (2013), retomando el trabajo de Roberto Espósito (2005) en su libro *Immunitas*, propone el concepto de “inmunización constitutiva” para caracterizar una práctica política capaz de instituir la renovación del orden comunitario, es decir, fundar nueva comunidad. Lorey desarrolla su propuesta en un claro diálogo con Espósito. En ese sentido, establece una diferencia básica entre la propuesta clásica de comunidad patriarcal de Tonnies, según la cual esta es entendida como un “padre protector”, y la de Espósito en donde la comunidad se basa en la posibilidad de establecer un compromiso con lxs otrxs. Sin embargo, la clave del enfoque está en el concepto de inmunidad que Espósito toma tanto del terreno jurídico, ligado a una interpretación de la inmunidad como excepción –aquel que está exento de seguir una regla que, sin embargo, siguen todos los demás (vale decir, una forma antisocial o anticomunitaria de inmunidad)– como a la vertiente biomédica característica de los siglos XVIII y XIX.

En este último sentido, la inmunidad supone la refractariedad de un organismo frente al peligro de contraer una enfermedad. Espósito se interesa fundamentalmente en la inmunidad adquirida o activamente inducida, es decir, la idea de que la forma atenuada de una infección puede proteger al cuerpo de la irrupción de una forma virulenta de esa misma enfermedad. El mecanismo de inmunidad presupone la inoculación del mal que se debe enfrentar, es decir, que implica la reproducción de manera controlada de aquello frente a lo cual se debe proteger. Para Espósito (2005), la inmunidad “es el límite interno que corta la comunidad replegándola sobre sí misma” (p. 19). Es una forma que restituye la comunidad al destituir la produciendo

una dialéctica negativa, a partir de la cual el lazo comunitario debe ser estremecido para poder reformularse.

Por su parte, Lorey (2013) distingue, en principio, entre una *inmunidad jurídica*, aquella que excluye lo nocivo negando el conflicto, protegiendo la unidad y cerrazón de la comunidad –una forma que se encuentra necesariamente arraigada en la invulnerabilidad de un soberano y en la mecánica de dominación misma– y una *inmunización biopolítica*, que incorpora al otro domesticándolo. Lo dosifica para anularlo, para neutralizarlo. Es decir, que lo hace funcionar como si fuese una vacuna que fortalece a la mayoría dominante. En ese caso, la comunidad se reconstituye a través de una integración domesticada del conflicto. Como alternativa a este binomio, Lorey propone una tercera categoría que es la de inmunización constitutiva, ligada a una refundación constitutiva del orden. En la *inmunización constitutiva* el agente externo no es negado ni dosificado, sino que la comunidad misma se aboca a la tarea de constituirse nuevamente sobre la base de su irrupción. La táctica política no es el enfrentamiento, sino el éxodo, el abandono del espacio regido por el poder y la constitución de un espacio nuevo.

Creo que estas son todas figuras ligadas a la inmunidad que de algún modo existen o existieron en nuestra vivencia de la pandemia: la irrupción de un control legal de la circulación de los cuerpos y de su afectividad, la experimentación dosificada de la enfermedad como cura y finalmente el deseo de huir, de replantearse todo, de preguntarse acerca del sentido de la existencia. Ese imaginario del éxodo que muchxs sentimos durante el aislamiento y, en algunos casos, llevamos a la práctica de manera individual, quizás sea el punto de partida corporal y afectivo para pensar una refundación política. El recuerdo de *Entrenar la fiesta* nos indica una forma de contribuir a ese cambio.

Hoy en día, todxs percibimos resignadamente que la pandemia fue la oportunidad de ensayar un cambio social profundo, una oportunidad desperdiciada. El año 2020 fue, de hecho, el único momento histórico en el que pudimos concebirnos materialmente como parte de algo que podríamos llamar humanidad –aquella humanidad que Sloterdijk (2011) intentaba politizar en miras a un co-inmunismo–. Quizás haya algo de esa experiencia física de co-inmunidad en la subjetividad post-pandémica, que funcione en el futuro como el soporte afectivo de un cambio político posible. Desde ese punto de vista, la militancia de las disidencias sexuales no expresaría simplemente una afirmación de las libertades individuales sino una vía para la refundación y ampliación de lo colectivo en un sentido amplio. *Entrenar la fiesta* es una *performance* que, si bien, es concebida desde una subjetividad sexo-disidente excede el lugar de una reivindicación

de las minorías y propone, desde la experiencia coreográfica, nuevas formas de entender la vida en común, el contacto lxs otrxs, la empatía, el cuidado del cuerpo, la sensibilidad y el afecto. Una reflexión crítica acerca de lo que entendemos por fiesta quizás sea el punto de partida de un proyecto político amplio, capaz de postular nuevas formas de solidaridad.

## Bibliografía

- Arbeau, T. (1988). *Orchésographie. Traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des danses*. Dominique Guéniot Ed.
- Bajtin, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Alianza.
- Bardet, M. (2019, 30 de agosto). La fiesta incontrolable. Página 12. <https://www.pagina12.com.ar/215297-la-fiesta-incontrolable>.
- Butler, J. y Athanasiou, A. (2017). *Desposesión: lo performativo en lo político*. Eterna Cadencia.
- Castro Gomez, S. (2012). Sobre el concepto de antropotécnica en Peter Sloterdijk. *Revista de Estudios Sociales*, 43.
- Citro, S. (2000). El análisis del cuerpo en contextos festivo rituales: el caso del pogo. *Cuadernos de Antropología Social*, 12.
- Cooper Albright, A. (2017). The Politics of Perception. *The Oxford Handbook of Dance and Politics* (pp. 223-243). Oxford University Press.
- Ehrenreich, B. (2007). *Dancing in the Streets. A History of Collective Joy*. Granta Books.
- Espósito, R. (2005). *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Amorrortu.

- Fassin, D. (2018). *Por una repolitización del mundo: Las vidas descartables como desafío del siglo XXI*. Siglo Veintiuno Editores.
- Foucault, M. (2004). *Surveiller et Punir*. Gallimard.
- Franko, M. (2019). *Danzar el modernismo / Actuar la política*. Miño y Dávila.
- Fuentes, M. (2019). *Activismos tecnopolíticos. Constelaciones de performance*. Eterna Cadencia.
- Lang, S. (2018). Descartar la fiesta. *Lobo Suelto. Anarquía Coronada*. <http://lobosuelto.com/descartar-la-fiesta-silvio-lang/>.
- Lang, S. (2019). Manifiesto de la práctica escénica. *El tiempo es lo único que tenemos* (pp. 113-122). Caja Negra.
- Lorey, I. (2013). Politics of Immunization and the Precarious Life. *Dance, Politics & Co-Immunity* (pp. 259-269). Diaphanes.
- Manning, E. (2016). *The Minor Gesture*. Duke University Press.
- Marin, L. (1981). *Le portrait du roi*. Ed. de Minuit.
- Perez Royo, V. (2019). Corporalidades disidentes en la celebración. Fiesta y política en la escena contemporánea. *El tiempo es lo único que tenemos* (pp. 123-144). Caja Negra.
- Rousseau, J. J. (2003). *Lettre à D'Alembert*. Flammarion.
- Sloterdijk, P. (2011). Co-Immunité globale. Penser le commun qui protege. *Multitudes*, 45.
- Starobinski, J. (1971). *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*. Gallimard.
- Turner, E. (2012). *Communitas. The Anthropology of Collective Joy*. Palgrave.
- Vallejos, J. I. (2020). Méreau, Rousseau et la fête dégenrée des corps dansants. *Perspective*, 2. <http://journals.openedition.org/perspective/20897>.

## Filmografía

Cesatti, R. (Dir). (2012). Putos Peronistas, cumbia del sentimiento [90']. Argentina: Alucine HD.

---

### Cómo citar este artículo:

Vallejos, J. I. (2023). Fiesta, disidencia sexual y comunidad en la era de la pospandemia. AVANCES, (32), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41681>.