


Apuntes etnográficos. Sección especial 'antropología en Asturias'

El baile tradicional asturiano como práctica étnica performativa en la primera cuarentena global

CARLOS SUARI RODRIGUE¹

 <https://orcid.org/0000-0002-0575-988X>

Universitat Rovira i Virgili, Catalunya

perifèria

revistes.uab.cat/periferia



Junio 2020

Para citar este artículo:

Suari, C. (2020). El baile tradicional asturiano como práctica étnica performativa en la primera cuarentena global. *Perifèria, revista de recerca i formació en antropologia*, 25(1), 170-183, <https://doi.org/10.5565/rev/periferia.781>

Resumen

Durante el confinamiento sanitario de la primavera de 2020, tuvieron lugar una serie de eventos virtuales alrededor de las danzas asturianas, promovidos por diferentes colectivos especializados. Mediante la observación etnográfica en los escenarios donde se desarrollaron y tras delimitar y describir el tipo de prácticas estudiadas, esta contribución pretende analizar los discursos puestos en escena. Además de destacar su contenido étnico, se subraya su carácter performativo y se apuntan algunas paradojas entre lo local y lo global.

Palabras clave: etnicidad; danza; folclore; contrahegemonía; redes sociales; coronavirus.

Abstract: *Asturian traditional dancing as an ethnic performative practice in the first global quarantine*

In the course of the sanitary confinement in the spring of 2020, a series of virtual events that were promoted by different specialized groups took place around the Asturian dances. Through the ethnographic observation of the scenarios in which they

¹ Contacto: Carlos Suari - carlos.suari@estudiants.urv.cat



were developed and after delimiting and describing the type of practices studied, this contribution aims to analyze the discourses staged. In addition to highlighting its ethnic content, its performative character is underlined and some paradoxes between the local and the global are pointed out.

Keywords: ethnicity; dance; folklore; counter-hegemony; social networks; coronavirus.

Aproximación

Apenas se había establecido el confinamiento y las plataformas de comunicación por Internet ya lucían un aspecto de mosaico cultural hipertrofiado. Entre sus teselas se encontraban todo tipo de propuestas contra el aburrimiento. Desde breves conciertos y lecturas de textos a debates a pantalla partida sobre las más diversas temáticas, pasando por una infinidad de manejos en la cocina, la esterilla deportiva o el taller de bricolaje. La forma de aparición de todas estas aportaciones ha sido variada. A veces, a través de un circuito cercano formado por sujetos emisores y receptores que se reconocen y que ya intercambiaban información previamente. Otras, mediante las lógicas de difusión entre extremos desconocidos, que son las que mueven los caudales mayoritarios gracias al impulso de turbinas como Facebook o Youtube.

Cuando Internet era aún un futuro globalizador posible, Appadurai (1990, p. 299) ya apuntaba que los *mediascapes* proporcionan "grandes y complejos repertorios de imágenes, narrativas y *ethnoscapes* dirigidos a un público mundial"². Treinta años después de esas palabras y en medio de una cuarentena que debería considerarse la primera realmente global (no solo por su enorme extensión, sino también por la simultaneidad de su vivencia, que ha sido compartida en tiempo real a través de los dispositivos telemáticos que la propia globalidad usa), algunas personas y entidades han dedicado parte de su tiempo de confinamiento al desarrollo de actividades que podríamos relacionar estrechamente con el cuidado o la potenciación del *ethnoscape*

² Originalmente: "large and complex repertoires of images, narratives and ethnoscapes to viewers throughout the world".

asturiano³ durante la pandemia. No tardaron en leerse mensajes llamando a la formulación, la participación o la divulgación de programaciones pensadas para evitar una posible invisibilización de *lo asturiano* dentro del gigantesco mosaico de expresiones hipervinculadas al que el encierro preventivo estaba contribuyendo.

Óptica

Durante los primeros días de reclusión ante la covid-19, la abundancia de propuestas centradas en el baile tradicional asturiano estimuló un registro de escenas que, posteriormente, serían la materia prima para la elaboración empírica. En esos momentos tomó forma un cuádruple interés para mi investigación, cuatro rasgos no presentes en el trabajo de campo habitual, sobre el terreno. Por un lado, el surgimiento (ante una imposibilidad de desempeño "real") de nuevas estrategias de representación pública, en alguna medida sustitutivas. En segundo lugar, la progresiva creación de un álbum multisituado y sincrónico de lugares, personas y actividades interdependientes. Además, la filtración hacia dicho álbum de informaciones domésticas, casi íntimas, dado el contexto. Y, finalmente, la viveza de su carácter actual, sazónada por el manejo de las herramientas telemáticas más en boga.

Si, como señala Parlebas (1999), la *etnomotricidad* engloba a "las prácticas motrices vistas desde la perspectiva de su pertenencia a la cultura y al medio social donde se desarrollan"⁴, ha de señalarse que etnomotriz y asturiana es mi inmersión antropológica, aun dedicándose a empresas que exceden pero incluyen la concreción de este artículo. Trabajos, en cualquier caso, que me permiten estar cerca de las personas y los colectivos protagonistas en esta ocasión, pues son sujeto de estudio habitual para mí dentro del campo etnomotor asturiano. En él, luchas, juegos o deportes comparten vecindad con bailes, danzas y cualquier otra práctica análoga

³ Aunque la referencia geopolítica inmediata a lo asturiano es Asturias (cuya configuración oficial corresponde hoy a la comunidad autónoma del Principado de Asturias, formalmente establecida por la Constitución Española de 1978), las identificaciones étnicas que se le asocian desbordan ocasionalmente sus límites territoriales actuales y llegan a poner en juego, en las visiones más retrospectivas, relatos sobre sus orígenes de más de dos mil años de historia.

⁴ Originalmente: "les pratiques motrices envisagées sous l'angle de leur rapport à la culture et au milieu social au sein desquels elles se sont développées".

aprendida por tradición, tal y como recoge la noción de *técnica corporal* (en la que Parlebas apoyara su etnomotricidad) de Mauss (1935, p. 278), iluminadora de la construcción cultural del movimiento humano, de la motricidad: "no hay técnica ni transmisión si no hay tradición"⁵.

El deslinde conceptual ofrecido indistintamente por baile, danza tradicional o práctica etnomotriz coreográfica, a pesar de dejar márgenes de variabilidad interna, señala perfectamente qué actividades, que a buen seguro tendrían que considerarse contiguas desde otras perspectivas, quedan aquí excluidas. Sería el caso de los juegos deportivos o de la música sin pretensión de baile.

A fin de recoger, clasificar e interpretar los discursos (no solo verbales) desplegados, se ha efectuado una observación sistemática en los eventos concernientes, desarrollados cibernéticamente durante la crisis sanitaria. Favoreciendo la reflexividad y el orden en los procesos de recogida y producción empírica, se ha realizado una miniguía de campo en previsión de los escenarios, las acciones y las dimensiones de la observación que, posteriormente, ha facilitado la elaboración de categorías analíticas. En este mismo sentido, se han seguido los principios metodológicos de la etnografía virtual de Hine (2004, p. 82) adaptándose "al propósito, práctico y real, de explorar las relaciones en las interacciones mediadas", incluso no siendo "cosas reales" en "términos puristas". O ajustándose, como apuntaba Castells (1996, p. 375), a "la cultura de la virtualidad real, donde hacer creer es creer en el hacer"⁶. De igual modo, en la imaginación metodológica de la investigación, fue necesario prever una posible metamorfosis de danzantes en avatares virtuales, incluso de carne y hueso, que "performan interacciones representadas a través de los mensajes de textos, los sonidos, las expresiones faciales, movimientos, vestimenta y los espacios sociales en los que se desarrollan" (Estrella, 2011, p. 47).

Fundamentalmente Facebook y, en mucha menor medida, Twitter e Instagram han sido los foros aglutinadores de los eventos observados. En todos ellos, la investigación ha sido posible a través de mi condición de usuario de dichas plataformas pero también gracias a mi entrada en este campo de prácticas para

⁵ Originalmente: "il n'y a pas de technique et pas de transmission, s'il n'y a pas de tradition".

⁶ Originalmente: "the culture of real virtuality where make-believe is belief in the making".

realizar otras pesquisas afines. Gracias al contacto directo con diferentes personas y entidades del ámbito del baile tradicional asturiano, por un lado, se ha podido confirmar que ningún acontecimiento semejante ha quedado al margen y, por otro, se han registrado diversas informaciones gráficas y audiovisuales a través de WhatsApp, amén de conversaciones informales sobre el mismo objeto. No obstante, los materiales aquí presentados de forma explícita o textual corresponden a grabaciones públicas y abiertas, disponibles en Youtube, como resultado final de sus respectivos eventos. El periodo de observación se extendió entre el 13 de marzo y el 23 de mayo de 2020.



Imagen 1: Captura de una multipantalla durante la *Folixa nel Estrimin*. Ocho integrantes del grupo Prau Llerón de Mieres representan una escena de baile a lo suelto en parejas, una jota de Trabáu. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=wvglm29FRZQ&t=1453s> (24'20")

Bailando la pandemia

En un intento de caracterizar los registros tras el primer análisis de los mismos, se propone una clasificación eventual de los tipos de contenidos observados:

a) Música para el baile, aun sin práctica motriz, por ser un elemento estructural que no tiene sentido completo sin aquel. Numerosas personas compartieron durante los días de encierro la ejecución de piezas de estas características. Del mismo modo, aunque junto a otros, materiales de este género se integraron en la recopilación que el Archivu de la Tradición Oral d'Ambás realizó con las grabaciones que parte de sus informantes habituales elaboraron y le enviaron con medios domésticos durante la

cuarentena, confirmando el estrecho vínculo emocional entre informantes y Archivu. Prueba del impacto de esta recopilación es que, tras semanas circulando por Internet, la televisión pública asturiana decidió emitirla, en dos entregas, los días 16 y 23 de mayo de 2020.

b) Lecciones de baile. Dentro de la variedad observada, un caso aislado es el de un colectivo que ofreció en abierto y en directo sus clases semanales de los viernes. Otras entidades liberaron pequeñas "píldoras" (en formato "historias" de Facebook e Instagram) de entrenamientos que habían sido privados. También se han constatado actividades similares que no llegaron a salir de grupos cerrados de Whatsapp.

c) Montajes dirigidos a mantener el ánimo y la unión en el seno de los grupos de baile, puestos en circulación en las redes sociales y contruidos con materiales previos a la pandemia (ensayos, actuaciones o recogidas etnográficas), o bien con grabaciones caseras confinadas. Algunos de estos montajes guardaban relación con eventos que no pudieron celebrarse en abril, como el *Folclore en la Calle* de Uviéu, los *Güevos Pintos* de La Pola Siero o la *Comida en la Calle* de Avilés.

d) Participaciones del baile tradicional en festivales culturales virtuales fomentados por la situación, como *Rondadores contra el Virus* (en marzo y abril), donde más que el baile, estuvo presente la música para el baile; o la *Folixa nel Estrimin* (el 22 de mayo), principalmente en su apartado *Folclor nel Estrimin*.

e) Muestras libres y caseras de práctica de baile y danza, no vinculadas a ningún colectivo ni evento concreto.

f) La *Nueche en Danza*, edición *En Casina*, sintetizada a continuación.

Fuertes en casina

La idea de *noche en danza* hospeda la reunión periódica, libre y variable de decenas de grupos más o menos formalizados y de personas independientes, cuyo acercamiento al baile tradicional asturiano es abierto, activo y lúdico. Dentro de los rasgos principales de este acontecimiento que ocurre algunas veces al año en diferentes puntos de Asturias, también cabría señalar su organización autónoma, sin ánimo de lucro y autogestionada; su diversidad de participantes, tanto en destrezas como en adscripciones; su repertorio *panasturiano*; y su ambiente distendido, cultivado colectivamente protegiéndolo de cualquier expresión formalizada, marcial

o afectada, cual puede ser prototípico en los grupos folclóricos en general, no solamente asturianos. La *Nueche en Danza* es una especie de fiesta sin santo y sin orquesta, centrada en danzar y donde quien toca después baila, de una forma comunitaria y rotatoria. Una fiesta sin etiqueta en la que predominan tejanos y camisetas, donde el alcohol está a raya por evidentes razones motrices y donde caben edades, afectos y relaciones dispares.

Ya en el confinamiento, la *Nueche en Danza* que habría de celebrarse el 28 de marzo en La Nueva (Llangréu), resultó ser la primera *En Casina* (una forma asturiana para el universal *stay home*). Fiel a su dinámica, mientras alguien tocara, el resto bailarían, aunque, esta vez, la relación no fuera visible en tiempo real. A diferencia de otras ocasiones, cada familia, pareja o individuo, tocaría o bailarían en su casa; o, más bien, desde su casa. Aunque Internet pusiera la conexión, la simultaneidad sería patente solo a posteriori, dada la imposibilidad de contacto visual sincrónico de tantas personas. Cualquier *Nueche en Danza* conlleva la proliferación de vídeos y otras interacciones en las redes sociales, pero la edición *En Casina* acabó siendo especialmente productiva.



Imagen 2: Momento de la última *Nueche en Danza* desarrollada normalmente antes de la pandemia (Valdesoto, Siero, 08-02-2020). El rol activo es el único presente en esta escena de pura práctica. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=NC62W5cqhI8> (4'43").

En los días previos al acontecimiento, contacté con varias personas para conocer el planteamiento y preparar la observación, dando lugar a una hoja de seguimiento

específica. Pasado el evento, el registro de otras reacciones y vídeo-respuestas compartidas socialmente y sedimentadas en los foros implicados, constituyó una verdadera cosecha de reacciones.

Cuasibaile y performatividad

Si bien es cierto que Lèvy (1999) consigue unir (por paradójico que parezca) la noción de *creación de realidad* a la de *virtualización* poniendo de manifiesto que muchos procesos logran deshacerse, en ese paso a lo virtual, de su excesivo anclaje a sus condiciones materiales (resaltando entonces así sus constitutivos principales), no parece que la *sociomotricidad* (Parlebas, 1999) sea campo abonado para esta idea de virtualización. No, al menos, sin mediación de tecnologías avanzadas que puedan de veras garantizar una interacción plena de las partes.

Solo una imaginación de lo colectivo llevado a su exponente performativo podría disolver la inviabilidad efectiva de estos formatos confinados de baile, una inviabilidad que se refleja en uno o ambos de estos aspectos:

- a) El lúdico-social (que construye el hecho de bailar en una necesaria proximidad espacial y afectiva de personas) quedaría arruinado por la propia cuarentena sanitaria, tanto por su realidad topográfica como por su régimen de preocupación y desolación afectiva.
- b) El práctico-motor (que le exige al baile, para ser tal, la presencia de interacción directa, la acomodación instantánea de las conductas motrices de unas y otras personas que bailan) colapsaría ante la visión de parejas y colectividades ilusorias, de collages de pantallas solitarias cuyo empaste definitivo depende de la edición de vídeo y no del auténtico desarrollo coreográfico.

Con sus juegos de plano y sincronía, verdaderas torsiones en busca de una ficción de coincidencias verosímiles, estas experiencias confinadas cuasibailadas parecen establecer un *cronotopo en la red* que "construye nuevas temporalidades y relaciones sociales, un espacio-tiempo sui-generis, que se condensa y acelera en determinados momentos" (Galindo, 2016, p. 154). Por otro lado, ha de considerarse que estas prácticas, por muy accesibles que sean desde cualquier puerta internáutica, no pertenecen a un marco de atribución de significado global que permita su entera

comprensión desde cualquier posición (Friedman, 2001). Esto empuja a considerarlas como unas expresiones más *glocalizadas* que globalizadas (Robertson, 2001), pues parecen aún resistentes a su homogeneización. Ahondando en ello, es necesario señalar que bajo el régimen de cuarentena, la esfera real se ha constreñido y, en cambio, en la virtual, leudada, se ha podido entrever que "[i]nternet permite la existencia del activismo a distancia. [L]a construcción de representaciones sobre una totalidad social imaginada" (Ribeiro, 2011, p. 176).

El lugar creado por estas prácticas, crítico aunque sonriente, desinteresado, comunitario y tejido en afinidades con indudables remisiones tradicionales, ha venido a contradecir ciertas previsiones generales. Una, donde "[l]a oposición entre lugar y no lugar puede ayudarnos a entender que la frontera entre lo público y lo privado se ha movido hasta borrarse" para mayor holgura del individualismo del consumidor y del *no lugar individual* (Augé, 2004, p. 14). Y, otra, según la cual, al contrario que en "la comunidad fijada a un lugar, las formas de lenguaje digitalmente transmitidas no se apoyan en vínculos de parentesco, tradicionales o sociales, ni en la proximidad espacial, sino solamente en intereses comunes al interior de la red" (Beck, 2008, p. 202). Ambas se incumplen aquí.

El cuasibaile registrado en la *Nueche en Danza en Casina* y en los otros eventos podría ofrecer, a quien desconozca su trama y sus precedentes, la imagen fría de una suma de individualidades en movimiento sin demasiado sentido. Sin embargo, su contextualización habilita una lectura posible que esboza un conflicto entre lo establecido y la minoría, una paradoja donde "[l]a hiperrealidad y la simulación vuelven contra el poder la disuasión que él ha utilizado tan hábilmente durante largo tiempo" (Baudrillard, 1968, p. 47). Aquí, pues, para reivindicarse, una comunidad que danza estaría haciendo uso de unas maneras hiperreales y simuladoras y de unas herramientas y unos espacios virtuales que generalmente emplean los agentes consolidadores de hegemonías culturales y del ocio.

Discursos en danza

Ante el detrimento del interés por las interpretaciones coreográficas, en estas situaciones cuasibailadas ganan atención los pocos textos verbalizados en sus cercanías, como es el caso de este pequeño discurso de presentación en boca de uno de sus más jóvenes protagonistas, un niño que habla con garbo a la cámara: "Gente, esta vez nos toca estar en casa, pero no hay virus que termine con el baile. Aquí comienza la Nueche en Danza en Casina. ¡Que la disfrutéis!"⁷. Se trata de mínimos mensajes introductorios, casi siempre en asturiano (muy al contrario de lo que ocurre en una parte importante de las calles del país), plagados de dedicatorias a quien legó o recogió tal o cual pieza, personas mayores y recopiladores. Textuales son también los mensajes de las muchas camisetas en asturiano, sobre el asturiano o reivindicativas del asturiano, entre las que no faltan las que reclaman su oficialidad.

Igual que la *tropología* de Fernández McClintock (2006) se pregunta "¿qué rol juegan las figuras del habla en la figuración y la representación de la vida social humana como una representación de categorías de pertenencia y diferenciación social?", el presente análisis encuentra otros *tropos* análogos en la no verbalidad mayoritaria de lo que se dice, simplemente haciendo o estando. Así, son locuaces las metáforas (unas muñecas de hojas de maíz como danzadoras), las antítesis (bailar "en pareja" incluso sin pareja) y las sinécdoques (la parte por el todo: apenas una imagen, una imitación, por el verdadero baile). La forma de presentar el cuerpo vestido se revela como otra fuente de comunicación, donde la escasa presencia de prendas significadamente asturianas en la *Nueche en Danza en Casina* (apenas ciertos guiños) contrasta con el uso más frecuente en algunos de los otros eventos observados, especialmente en los que se "actúa" en representación de un grupo de baile o investigación folclórica. No obstante, la intencionalidad comunicativa al ataviarse no finaliza en los eslóganes o en la utilización de prendas reconocibles como tradicionales. Si el uso aquí visto de unas madreñas lanza un mensaje de vida satisfecha en lo rural, las pantuflas quizás nos inviten a ver con naturalidad la relación entre bailar tradicional y ser jovial, asequible y actual.

La observación recorre, asimismo, las decoraciones de esos dormitorios, comedores y despachos a veces nutridos metadiscursivamente de artesanías y de otros

⁷ Originalmente: "Xente, esta vez tócanos quedar en casa, pero nun hai virus que termine col baille. Equí entama la Nueche en Danza en Casina. ¡Que vos preste!"

instrumentos musicales tradicionales, de pósteres de eventos pasados, de mapas. También hay cocinas, jardines y huertas: cotidianidades de quienes bailan y que, sin covid-19, jamás habríamos conocido.



Imagen 3: Instante de la *Nueche en Danza en Casina*. Acompañando la canción, los protagonistas representan la danza sin trasladarse y con ayuda de un muñeco. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=oS7EeJqvYYg> (2h33'11").

Algunos discursos ya presentes en la versión más corriente y presencial de estas prácticas resultaron amplificados en estos bailes durante la pandemia. Lo rural, el feminismo, la diversidad afectiva, la reivindicación de oficialidad para la lengua asturiana, el respeto y la inclusión de la gente mayor y de la infancia en una suerte de desparcelación etaria, la ruptura con la imposición de los ocios y las modas homogeneizadas y la construcción sensible pero reflexiva de un patrimonio que se presenta *semilíquido* (Arrieta Urtizberea, 2018, p. 16) entre la fluidez de lo global y la dureza formal de anteriores patrimonializaciones folclóricas.

Una cascada, en fin, de discursos comunes en su carácter contrahegemónico y sutilmente contestatario, en ser "un medio de expresión de la etnicidad" (Cerra, 2008, p. 100), que bien podría entenderse como parte de un "proceso etnopolítico" (Díaz de Rada, 2019, pp. 60–61). Una "identidad de resistencia"⁸ en el contexto globalizado visto por Castells (2010, p. 95), que insiste en no quedar huérfana de su

⁸ Originalmente: "identity of resistance".

legado y sus compromisos (Baumann, 2006), que vivifica y perpetúa una "cultura-brújula" de base (Warnier, 2002, p. 117), en este caso, la asturiana.

A lomos de la pandemia, operando a través de los discursos ya expuestos, esta *communitas ideológica* (Turner, 1982), que de algún modo forman la mayor parte de las personas vinculadas hoy al baile tradicional asturiano, ha incrementado su exposición incluso en un contexto de deficiencia o ausencia de su propio ser (la motricidad) y de su principal energía (la socialización directa). Se supera así toda previsión de difusión posible (entendiendo que el escenario pandémico-digitalizado no formaba parte de ningún plan), aumentando eventualmente su potencial de alcance inmediato y futuro mediante un tejido audiovisual divulgativo y pedagógico que antes no existía y que perdurará un tiempo en circulación. La práctica en sí, sus protagonistas y la comunidad formada se reivindican y se configuran como uno de los optimizadores de un nuevo asturianismo, aún poco observado, que produce un caudal de mensajes que llaman a la identificación étnica y contravienen las operaciones del big data, los moldes de la globalidad, las fórmulas dominantes de entretenimiento y el individualismo. Pues, tal y como David Varela (uno de los músicos participantes en *La Nueche en Danza en Casina*) expuso, "[estar] danzando en casa, al final, es también una forma de trabajar por hacer una sociedad mejor"⁹.

Agradecimientos

A toda la gente del baile asturiano, por crear y compartir tantos momentos de felicidad colectiva. A las profesoras y compañeras de clase en Fitoria y Escontra'l Raigañu, por dejarme ver y sentir la práctica desde dentro. Al Archivu de la Tradición Oral d'Ambás, por ser fuente inacabable de conocimiento y amistad.

N'alcordanza, inda con sambre, de Celestina Ca Sanchu (1922-2020), llugadina d'enfotu nel ser.

Bibliografía

Appadurai, A. (1990). Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy.

⁹ Originalmente: "[tar] danzando en casa, a la fin, ye tamién una forma de trabayar por facer una sociedad meyor".

Theory, Culture and Society Volume, 7(2-3), 295-310.
<https://doi.org/10.1177/2F026327690007002017>

- Arrieta Urtizberea, I. (2018). Patrimonios semilíquidos. En I. Arrieta Urtizberea (Ed.), *El patrimonio cultural en las sociedades semilíquidas* (pp. 11-20). Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua
- Augé, M. (2004). *Global/local, universal/particular* (Serie: Dinámicas Interculturales, 4). Fundación CIDOB.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Editorial Kairós.
- Bauman, Z. (2006). *Vida líquida*. Paidós. (Original publicado en 2005).
- Beck, U. (2008). *¿Qué es la globalización?* Paidós. (Original publicado en 1997).
- Castells, M. (1996). *The Rise of the Network: Society*. Blackwell.
- Castells, M. (2010). Globalisation and Identity. *Quaderns de la Mediterrània*, 14, 89-98.
- Cerra Bada, Y. (2008). La invención y la recuperación de los bailes tradicionales. En *Baile y danza tradicional n'Asturies. Xornaes d'estudiu 2007* (pp. 81-102). Muséu del Pueblu d'Asturies.
- Díaz de Rada, A. (2019). *Discursos del ethnos Una etnografía incompleta sobre procesos étnicos y etnopolíticos en el Ártico Europeo*. Editorial UNED.
- Estrella Heredia, C. (2011). *Antropología de los Mundos Virtuales. Avatares, comunidades y piratas digitales*. Ediciones Abya-Yala
- Fernández McClintock, J. W. (2006). La antropología y la figuración del pensamiento y de la acción social. *Revista de Antropología Social*, 15, 7-20.
- Friedman, J. (2001). *Identidad cultural y proceso global*. Amorrortu Editores. (Original publicado en 1994).
- Galindo Ramírez, L. (2016). La red como cronotopo: Internet y prácticas políticas en el Movimiento Estudiantil Colombiano Mane y Occupy São Paulo. *Observatorio (OBS*)*. *Journal, Media, Internet and Social Movements in the context of asymmetries*, 0, 141-160. <https://doi.org/10.15847/obsOBS0020161087>
- Hine, C. (2004). *Etnografía virtual*. Editorial UOC. (Original publicado en 2000).

- Lèvy, P. (1999). *¿Qué es lo virtual?* Paidós. (Original publicado en 1995).
- Mauss, M. (1935). Les techniques du corps. *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, 271–293. Librairie Félix Alcan.
- Parlebas, P. (1999). *Jeux, sports et sociétés : Lexique de praxéologie motrice*. INSEP-Éditions. <https://doi.org/10.4000/books.insep.1067>
- Ribeiro, G.L. (2011). Antropología de la globalización. Circulación de personas, mercancías e informaciones. *Cuaderno urbano. Espacio, cultura, sociedad*, 10(10), 159–186.
- Robertson, R. (2000). Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad heterogeneidad. *Zona Abierta*, 92–93, 213–242. (Original publicado en M. Featherstone, S. Lash y R. Robertson, *Global Modernities*. Sage, 1997).
- Turner, V. (1982). *From ritual to theatre*. PAJ Publications.
- Warnier, J.-P. (2002). *La mundialización de la cultura*. Gedisa Editorial (Original publicado en 1999).