

Trabajos, Comunicaciones y Conferencias

**Actas del Primer Encuentro
Cuerpo, educación y sociedad**
Debates en torno al cuerpo

Carolina Escudero
(coordinadora)



ACTAS DEL I ENCUENTRO CUERPO, EDUCACIÓN Y SOCIEDAD

Debates en torno al cuerpo

Ensenada, 7 al 9 de noviembre de 2016

Carolina Escudero
(coordinadora)

Edición: Prosecretaría de Gestión Editorial y Difusión

Diseño: D.C.V. Celeste Marzetti

Tapa: D.G.P. Daniela Nuesch

Editora por Prosecretaría de Gestión Editorial y Difusión: Natalia Corbellini

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

©2018 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-1663-1

Colección Trabajos, comunicaciones y conferencias, 33

Cita sugerida: Escudero, C., (Coord.). (2018). Actas del Primer Encuentro Cuerpo, educación y sociedad: Debates en torno al cuerpo (2016 : Enseñada). La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Trabajos, comunicaciones y conferencias ; 33). Recuperado de <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/110>



Licencia Creative Commons 4.0.

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decana

Dra. Ana Julia Ramírez

Vicedecano

Dr. Mauricio Chama

Secretario de Asuntos Académicos

Prof. Hernán Sorgentini

Secretario de Posgrado

Dr. Fabio Espósito

Secretaria de Investigación

Prof. Laura Rovelli

Secretario de Extensión Universitaria

Mg. Jerónimo Pinedo

Prosecretario de Gestión Editorial y Difusión

Dr. Guillermo Banzato

Índice

| | |
|--|----|
| Debates en torno al cuerpo | |
| <i>Carolina Escudero</i> | 13 |
| PARTE I | 19 |
| Problematizar la enseñanza del contenido Gimnasia en la escuela | |
| <i>María Laura Pagola</i> | 21 |
| La disponibilidad corporal del docente de jardín maternal | |
| <i>Graciela Tabak</i> | 29 |
| Prácticas educativas expresivas e inclusivas en escuelas de la Cuenca Matanza Riachuelo | |
| <i>Javier Augusto Nicoletti y Gloria Campomar</i> | 41 |
| La Educación Física [in] enseñable. Una revisión de los contenidos escolares | |
| <i>Gastón Esteban Meneses</i> | 49 |
| La escuela como espacio político y social. | |
| La enseñanza de la Educación Física desde una perspectiva inclusiva | |
| <i>Andrea Anahí Rodríguez y Mirian Viviana Piancazzo</i> | 63 |
| Elaboración de un cuestionario para analizar la sistematización de trayectorias y prácticas de los docentes de Educación Física en la ciudad de La Plata | |
| <i>Norma Beatriz Rodriguez, Iván Galvani, María Teresa Oltolina Giordarno y Cecilia Taladriz</i> | 73 |
| PARTE II | 85 |

| | |
|--|-----|
| <u>El poder de la Performance (o una posible alternativa de visibilizar lo invisible)</u> | |
| <i>Norma Ambrosini</i> | 87 |
| | |
| <u>Expresión Corporal: Aportes desde un lenguaje del arte y el movimiento a la Educación Ambiental</u> | |
| <i>Andrea Coido</i> | 107 |
| | |
| <u>La danza se esconde a la vista</u> | |
| <i>Sofía Kauer</i> | 117 |
| | |
| <u>Poéticas en la danza de Rosario</u> | |
| <i>Marcela Masetti</i> | 127 |
| | |
| <u>La Danza en la Contemporaneidad:De lo Técnico a lo Dramatúrgica</u> | |
| <i>Daniel Andrés Romero Dávila</i> | 141 |
| | |
| <u>CO.CRE.AR. Experiencias innovadoras en un proyecto de educación artística</u> | |
| <i>María José Sesma y Silvia Dahlquist</i> | 153 |
| | |
| <u>¡Yo bailo cumbia, solo cuando voy a escucharla al boliche!</u> | |
| <i>Guillermo Sebastián Tarasewicz Benítez</i> | 165 |
| | |
| <u>La vida en Ciudad Bolívar vista desde la Cultura Urbana del Hip Hop</u> | |
| <i>Fernando Infante Arias</i> | 179 |
| | |
| <u>Bailando donde se enseña a bailar: una experiencia de trabajo de campo</u> | |
| <i>Diana Milstein y Rolando Schnaidler</i> | 189 |
| | |
| <u>Musicalidad comunicativa y prácticas musicales: resignificando el papel del cuerpo</u> | |
| <i>Isabel C. Martínez y Mónica Valles</i> | 201 |
| | |
| <u>El baile social del tango en escena: reflexiones sobre las performances en los campeonatos de la ciudad de Buenos Aires</u> | |
| <i>Hernán Morel</i> | 211 |

| | |
|---|-----|
| <u>Discusiones en torno a la disciplina, al orden y al afecto en murgas de la ciudad de la Plata</u> | |
| <i>Lucía Reinares</i> | 223 |
| | |
| <u>Sensibilidad, estética y riesgo. Un abordaje socio-antropológico de los procesos de formación de acróbatas y bailarines/as de danza contemporánea en la ciudad de La Plata</u> | |
| <i>Mariana Lucía Sáez</i> | 239 |
| | |
| <u>PARTE III</u> | 251 |
| | |
| <u>La educación del cuerpo: influencias del discurso de la psicomotricidad en la educación física</u> | |
| <i>Cecilia Ruegger Otermin</i> | 253 |
| | |
| <u>“Pensar lo que hacemos”. Un acercamiento a las concepciones de cuerpo y política en la mirada de Hannah Arendt</u> | |
| <i>Nicolás Patierno</i> | 271 |
| | |
| <u>Antecedentes de la Educación Social y la Educación Popular</u> | |
| <i>Nicolás Carriquiriborde</i> | 281 |
| | |
| <u>La experiencia de la enseñanza respecto al cuerpo; una ruptura con la naturaleza</u> | |
| <i>Jorge Rettich</i> | 293 |
| | |
| <u>La enseñanza: entre educación y cuerpo</u> | |
| <i>Belén Serrano Moreno</i> | 305 |
| | |
| <u>El sentido de las identidades y la producción de la diferencia en la política educativa</u> | |
| <i>Emiliozzi, María Valeria</i> | 317 |
| | |
| <u>Educación corporal y usos del cuerpo</u> | |
| <i>Carolina Escudero, Laura Pagola,</i> <i>Silvana Simoy y Daniela Yutzis</i> | 331 |

| | |
|--|-----|
| <u>Plan para delimitar Estudios y Estudios para delimitar un plan, Educación Física y Educación Corporal en el plan de estudios 2000</u> | |
| <i>Emiliano Volpi</i> | 339 |
| <u>PARTE IV</u> | 357 |
| <u>La emergencia del discurso sobre el juego deportivo en el Uruguay del 900: análisis de la producción de una práctica corporal</u> | |
| <i>Martín Caldeiro Branda</i> | 359 |
| <u>Excursus ludus-paidia. Grecia y Roma: Contrapuntos</u> | |
| <i>David Beer</i> | 361 |
| <u>PARTE V</u> | 381 |
| <u>La Gimnasia-herramienta o las herramientas de la Gimnasia</u> | |
| <i>María Eugenia Scalise</i> | 383 |
| <u>Prácticas Corporales estructuradoras de la formación: El caso uruguayo</u> | |
| <i>Ana Torrón Preobrayensky</i> | 391 |
| <u>Una mirada sobre la corporalidad y subjetividad en danza</u> | |
| <i>Estela Crovi y Marcela Masetti</i> | 411 |
| <u>Las prácticas corporales desde la teoría de los conjuntos</u> | |
| <i>María Carolina Cabrera y Juan José Bravo</i> | 427 |
| <u>Práctica corporal: danza</u> | |
| <i>Carolina Escudero</i> | 439 |
| <u>PARTE VI</u> | 445 |
| <u>Espacialidades y temporalidades en la configuración de escenas interventivas</u> | |
| <i>Danel Paula Mara</i> | 447 |

| | |
|---|-----|
| <u>Ser y hacerse actor o actriz, ser y hacerse teatrista. Reflexiones sobre los procesos de formación en el circuito teatral independiente platense</u> | |
| <i>Mariana del Mármol</i> | 465 |
| <u>Una antropóloga trabajando con cirqueros. Reflexiones sobre un proceso de investigación, colaboración y compromiso</u> | |
| <i>Julieta Infantino</i> | 467 |
| <u>Danza instante</u> | |
| <i>Carlos Andrés Martínez Medina</i> | 469 |
| <u>Sentidos estéticos y discursos políticos sobre educación del cuerpo en noticieros cinematográficos</u> | |
| <i>Eduardo Galak</i> | 471 |
| <u>Pinta tu aldea con un producto cultural mundializado: el rap conciencia como estrategia de expresión e intervención política</u> | |
| <i>Ana Sabrina Mora</i> | 473 |
| <u>Experiencias escénicas de intervención política en la Confederación General del Trabajo</u> | |
| <i>Yanina Andrea Leonardi</i> | 475 |
| <u>Prácticas artísticas participativas: un campo de reverberación</u> | |
| <i>Ana Bugnone</i> | 477 |
| <u>Taller de Sensopercepcion</u> | |
| <i>Daniela Yutzis</i> | 479 |
| <u>Taller deComposicion Instantánea</u> | |
| <i>Martínez</i> | 481 |

Debates en torno al cuerpo

Carolina Escudero

El Centro Interdisciplinario Cuerpo, Educación y Sociedad (CICES) perteneciente al Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales CONICET/UNLP realizó en Noviembre del año 2016 el **I Encuentro Cuerpo, Educación y Sociedad** en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Este Primer Encuentro Cuerpo, Educación y Sociedad fue pensado como un espacio a la vez de apertura y presentación. Fue el primer encuentro organizado en su totalidad por integrantes del Centro Interdisciplinario Cuerpo, Educación y Sociedad y funcionó en cierto sentido como nuestra presentación pública, lo que nos permite comenzar a construir un lugar entre pares. También operó como un espacio para la presentación de las líneas de investigación que venimos desarrollando desde la constitución del Centro en el año 2013. Fue un encuentro en el que propiciamos la participación de docentes, graduados y estudiantes de diversos niveles y sistemas educativos interesados en las problemáticas vinculadas al cuerpo en general y a su educación en particular, en el contexto de las sociedades contemporáneas.

La idea darle a nuestro encuentro **Debates en torno al cuerpo** responde a la necesidad de explicitar nuestra mirada epistemológica orientada a problematizar al cuerpo y el lugar que ocupa en nuestra cultura, debatimos en torno al cuerpo para conocer el cuerpo de las prácticas en la contemporaneidad. En función de esto nos interesa decir que desde nuestra constitución como Centro hemos procurado circunscribir el campo de estudio a cuestiones vinculadas con el cuerpo, su educación, su inscripción en la sociedad y las prácticas que lo toman por objeto y tiene por objetivos promover, realizar y difundir

investigaciones con criterio interdisciplinario y desde una perspectiva crítica. Se define por el enfoque integrador que procura dar a sus estudios, en un dominio de investigaciones históricas, por un lado, pero que debe someterse a la prueba de la actualidad, por el otro, comprendiendo todos aquellos ámbitos de indagación que estén o puedan estar relacionados con el cuerpo y su educación, particularmente el de las prácticas corporales, entendidas como prácticas históricas, por ende políticas, que tienen por objeto el cuerpo y sus relaciones con el sujeto y la educación.

Las líneas de trabajo que integran el Centro convergen, directa o indirectamente, en torno a la exploración de los mecanismos por los cuales nuestra sociedad piensa el cuerpo y lo educa como lo hace, con el propósito de generar, formas que permitan pensar estos problemas de modo diferente. En resumen: trata de ejercer la crítica no ya en la forma de una limitación necesaria sino en la forma de una posible transformación, plantea la necesidad e importancia de la investigación crítica desde una perspectiva epistemológica interdisciplinaria y relacional (ni esencialista ni relativista, ni en la que cada hecho, fenómeno o concepto pueda hallar su significación aisladamente) que permita captar en el análisis de los límites de la contingencia histórica y política, tanto los puntos en que el cambio es posible y deseable como las formas precisas que debería darse a ese cambio en el pensamiento y en la realidad.

A partir de esto, en el I Encuentro Cuerpo, Educación y Sociedad se organizó en los siguientes ejes de trabajo, dentro de los cuales hubo distintas formas de participación, presentación de trabajos a partir de una convocatoria abierta, talleres de trabajo práctico/técnico, paneles y conversatorios. El grueso de estas Actas está compuesto por los trabajos presentados a la convocatoria abierta, ya que nuestro objetivo con esta publicación es difundir no sólo nuestras investigaciones, algo que aconteció de hecho en el contexto del encuentro, sino también difundir y circular debates en torno al cuerpo que se dan en otros lugares institucionales y espacios de conocimiento para difundir las formas de saber que se producen a partir de tomar al cuerpo como objeto de estudio.

A continuación sintetizamos las líneas de trabajo que funcionaron durante los tres días de encuentro y en base a los cuales se organizaron la convocatoria abierta y las diversas actividades.

Educación del cuerpo y sistema educativo

Norma Rodríguez

La propuesta de esta mesa es trabajar sobre temas y problemas referidos a la Educación del cuerpo en el Sistema Educativo. Se trata de problematizar temas referidos a la enseñanza y a la transmisión de los saberes de la Educación Física en espacio escolar. Así, se espera recibir trabajos que recuperen sistematización de experiencias educativas, resultados de investigación en el campo escolar, discusiones e investigaciones sobre currículo, la cultura escolar, las prácticas escolares, entre otros. Procuramos de esta manera, trabajar desde perspectivas teórico-conceptuales que articulen el problema de la Educación del cuerpo en el Sistema Educativo, hasta trabajos empíricos que recuperen experiencias y representaciones de la Educación Física Escolar.

Cuerpo y artes escénicas y performáticas

Ana Sabrina Mora

En este grupo de trabajo convocamos a la presentación de ponencias dedicadas a la problematización de prácticas de construcción del cuerpo en el marco de artes escénicas y/o performáticas (música, danza, teatro, artes de performance, circo, entre otras), incluyendo sus diversos contextos de transmisión, formación, creación, producción, circulación y consumo. Se esperan tanto trabajos centrados en discusiones teórico-metodológicas vinculadas con estas problemáticas, como presentaciones de resultados de investigaciones empíricas.

Educación Corporal

Ricardo Crisorio

El eje temático Educación Corporal convoca a la presentación de ponencias que problematicen teórica y/o prácticamente la educación del cuerpo dentro y fuera de la escuela (gimnasios, clubes, academias de danza, estudios de técnicas corporales, etc.), incluidas las formas generales de transmisión (educación familiar, medios de comunicación, etc.), el cuerpo mismo y la relación sujeto-cuerpo en nuestra sociedad y cultura. Las presentaciones pueden corresponderse con discusiones teóricas, resultados de investigaciones o experiencias prácticas.

Juego, educación y cuerpo

Eugenia Villa

En este grupo de trabajo convocamos a la presentación de ponencias dedicadas a la problematización del juego dentro y fuera de la escuela (gimnasios, clubes, espacios recreativos, etc.), incluidas las formas generales de transmisión (educación familiar, medios de comunicación, etc.), su relación con el cuerpo mismo en nuestra sociedad y cultura. Las presentaciones pueden corresponderse con discusiones teóricas, resultados de investigaciones o experiencias prácticas.

Prácticas Corporales

Marcelo Giles

Las Prácticas Corporales constituyen el núcleo de la Educación Corporal, son al mismo tiempo el objeto de investigación, de enseñanza y de gestión de la misma. Habitualmente se utiliza el concepto como sinónimo de otras construcciones pertenecientes a diferentes corrientes teóricas o se le agregan adjetivos que intentan diferenciarlas de los contenidos tradicionales de la Educación Física, trayendo confusión y falta de rigurosidad académica al campo. Constituyen categorías que, intentan problematizar los debates contemporáneos en torno al cuerpo y a la Educación. Consideramos entonces que tanto los discursos como las prácticas en la sociedad actual nos obliga a enfrentar el desafío de revisar nuestros saberes disciplinares y nuestras prácticas profesionales. Esta mesa se propone reunir trabajos que, a partir de la riqueza del diálogo interdisciplinario, instale reflexiones a nivel epistemológico, teórico y metodológico que permita revisar los modos en que habitualmente pensamos a la Gimnasia, los Juegos, los Deportes, las Prácticas en la Naturaleza y la Danza en los tres niveles de dominio que las prácticas suponen, es decir, un dominio de saber, un dominio de poder y un dominio ético.

Cuerpo y discapacidad

Laura Sosa

El interés por el tema del cuerpo visto a través de la discapacidad se ha basado en varios factores. Los enfoques teóricos y conceptuales sobre la discapacidad en Humanidades y Ciencias Sociales consideran al cuerpo como elemento central en los modelos de “producción de la discapacidad”, el de

la “diversidad funcional” o el de los “Disability Studies”. En los enfoques disciplinarios, el cuerpo es un elemento central en la identificación de los actores sociales reconocidos o calificados como “discapacitados”. Pensado como cuerpo déficit natural-orgánico, poco debatido y diferenciado en sus concepciones desde las distintas epistemes. Asimismo, las políticas públicas toman en cuenta las dimensiones relativas al cuerpo en su relación con lo social y lo político, y en políticas basadas en los conceptos de accesibilidad e igualdad de oportunidades. Por lo tanto, cuando se trata de problematizar la discapacidad en sus concepciones y prácticas, ya sea en educación, en salud, trabajo, sexualidad, en actividades deportivas, artísticas y culturales; los aspectos físicos del cuerpo no pueden separarse de las dimensiones sociales y políticas subyacentes. Invitamos así al debate de científicos, docentes, profesionales y actores, presentando comunicaciones sobre estos ejes.

Cuerpo, género y sexualidad

Ariel Martínez

Actualmente el género y la sexualidad constituyen categorías que, progresivamente, entretejen los debates contemporáneos en torno al cuerpo. Tanto los discursos como las prácticas en la sociedad actual muestra transformaciones respecto a la articulación del sujeto en su dimensión sexo-generizada, por tanto nos enfrentamos al desafío de de revisar nuestros saberes disciplinares y nuestras prácticas profesionales. Esta mesa se propone reunir trabajos que, a partir de la riqueza del diálogo interdisciplinario, instalen reflexiones a nivel epistemológico que apunten a desentrañar la necesidad de instalar un giro respecto a los modos en que tradicionalmente entendemos los géneros, las sexualidades y los cuerpos en un escenario de transformaciones históricas y epocales que exponen problemáticas socio-comunitarias emergentes. Por otra parte se destaca el posicionamiento ético-político de reunir reflexiones que apunten a abrir espacios de reconocimiento para aquellas localizaciones sexo-generizadas disidentes más allá de la patologización, la inferiorización y la exclusión.

PARTE II

Eje de trabajo: cuerpo y artes escénicas y performáticas

El poder de la Performance (o una posible alternativa de visibilizar lo invisible)

Norma Ambrosini¹

Resumen

La performance, esta indisciplina, poco conocida, imposible de definir, muy vapuleada, livianamente nombrada, fácilmente desechada y ligeramente incómoda, nos presenta un universo de posibilidades creativas, educativas, de espectación, etc., como hace mucho tiempo no poseemos frente a nosotros.

La performance, ese tipo de evento desprolijo que casi siempre posee cuerpos desnudos y embadurnados; que casi nunca se desarrolla en una sala convencional, ni nos permite recostarnos ‘como Dios manda’ en una butaca, nos presenta una posibilidad de ‘creación’ desde un lugar que no responde a empoderamientos...

... que incluso reconsidera los sentidos mismos
de percepción..

...que lo cuestiona todo y a todos.

Este lenguaje (?) que pareciera no necesitar nada más que convicción y coraje, no Representa sino que ‘simple y llanamente’ se Presenta frente a nosotros (o alrededor de nosotros, o entre nosotros o sobre nosotros...). La performance ES. La performance OCURRE.

¹ Instituto Superior Provincial de Danzas Isabel Taboga de Rosario y La quadrille (compañía intermitente de investigación en la performance) norma_ambrosini@hotmail.com

La performance se constituye y desaparece frente a nuestros ojos...

.... dejándonos sinsabores...

... a veces agonizando...

... deseando que no hubiese ocurrido nunca.

La performance nos posibilita:

- escribir, desde un nuevo lugar,
- modificar los postulados escénicos,
- equivocarnos valorizando el error,
- respetar las locuras y por sobretodo
- visibilizar lo invisible.

Introducción

La mayoría de los textos que he escrito desde los últimos 16 años a esta parte, se han referido en un punto a la *performance*. Mi viaje por la *performance* fue a través de infinitas preguntas que partieran desde casi cualquier lugar expresivo artístico en el que estuviera situada. Desde cualquier ámbito donde me localizo logro verla y en este punto, diría ya que, me es necesario verla.

La sobrevaloración que encuentro en el hecho *performático*, hace que lo encuentre necesario en sus infinitas manifestaciones, funciones, posibilidades y combinaciones... Me parece seductor, su alcance social; sus perennes márgenes y hasta la fragilidad de su definición misma (es en inglés y de género ambiguo) que le permiten mostrarse tan ‘abarcativa’ y a la vez vulnerable.

Ver ‘benévolamente’ la utilización de dicho término fue lo que me acercó al pensamiento de Helena Katz² pero no por temor a un enfrentamiento teórico, sino porque nos encontramos en un punto de inflexión determinante frente a estas expresiones tan conflictivas o provocadoras. Debemos comprender que es necesario instalarnos en un sitio donde el poder del saber no debe superar el de transmitir, el de ayudar a comprender pero, por sobretodo, al de ‘invitar’ a sentir. Esta decisión ‘novedosa’ de recepcionar, nos sitúa en

² **Helena Katz:** Graduada en Filosofía, investigadora, profesora, crítica de danza y disertante en las áreas de Comunicación y Artes, desarrolla junto a la Prof. Dra. Christine Greiner, la Teoría Corporal desde 2001. Conjuga su actuación en el periodismo cultural con actividades académicas. A partir de 2010, se desempeña como profesora en la ‘Escola de Dança’ de la ‘Universidade Federal da Bahia.

un lugar donde debemos comprender que la sobreutilización del concepto *performance*, se genera por las ideas de apertura y libertad que éste sugiere.

En este texto definiré lo que para mí es *performance*, pero, por sobre todo, dónde y cómo debo situarme para acceder a ella y, lo más importante, por qué la creo necesaria no solo como disparadora, sino relevante respecto de la comprensión de nuestro ser insertado en un lugar particular, desde lo macro a lo micro, desde lo humano universal, hasta lo intrínseco local.

Múltiples definiciones de performance

Algunos de los textos de referencia serán los compartidos en un Seminario de postgrado “*Performance y performer: Diálogos entre perspectivas teatrales y antropológicas*” dictado por el profesor, actor y director rosarino Ricardo Arias, durante el cual, el debate acerca de las posibles definiciones de *performance* desprendió conclusiones interesantes que nos gustaría aquí plasmar.

Se ha llegado a la conclusión de que, en la medida en que la *performance* pueda disolver la relación entre el arte y lo social, podría resultar útil para el abordaje del arte y lo estético desde un lugar ‘más’ político. La *performance*, por lo tanto, permite, según el profesor Ricardo Arias: “Cuestionar el arte desde un campo autónomo. Desde lo que se es y re-presenta.” Según su propia experiencia declara: “La performance me permite pensar a la actuación como un arte autónomo del teatro. Desvincular al sujeto de la acción, de todos los convencionalismos de la teatralidad.”

Lo más relevante de las discusiones llevadas a cabo entre artistas que se desempeñan en diferentes disciplinas, pero con un manojito de interrogantes en común, fueron los cuestionamientos basados en la necesidad de una búsqueda de un teatro ‘más vivo’. Se ha analizado que, frente a un hecho *performático* se plantea una búsqueda intercultural (con otros) o intracultural (hacia el pasado). Y aquí se abre un abanico interesante de caminos. Por ejemplo: Nicola Savarese³ dice que se buscan elementos transculturales;

³ **Nicola Savarese**, Roma, 1945. Enseña Historia del teatro en la Universidad de Lecce. Ha permanecido durante largo tiempo en el Oriente, investigando las fuentes del teatro de esas regiones. Como fruto de sus investigaciones entre teatro oriental y occidental ha publicado en coedición con Eugenio Barba ‘Anatomía del actor’ y ‘El arte secreto del actor’.

Eugenio Barba⁴ busca otros teatros y Jerzy Grotowski⁵ no se dirige hacia las tradiciones teatrales sino hacia las de la ritualidad, mientras que Pierre Bourdieu⁶ se encuentra ligado a ambas...

En el estado del ritual (llámese trance) se arriba a ciertos estados de conciencia necesarios, como el ‘desaprender’ del movimiento estilizado (que se utiliza en el teatro, como vía negativa que opera substrayendo, según Barba y Grotowski) como posibilitadores de un nuevo inicio. Y, el estudio y la práctica de la ritualidad muestran que entre lo mágico y la representación estaría la vida, la vivencia. Esto es lo que busca Constantine Stanislavski⁷ cuando asevera que lo que aparece como vivo debe perdurar en el actor y el proceso es buscar cómo lograrlo, lo que no significa estar ‘*in control*’ ya que existe

⁴ **Eugenio Barba** (1936, Brindisi, Italia) es un autor, director de escena y director de teatro italiano, y un investigador teatral. Es el creador, junto con **Nicole Savarese** y **Ferdinando Taviani**, del concepto de **antropología teatral**. Ejerció prácticamente toda su carrera en Dinamarca. En 1964 fundó el **Odin Teatret**, una de las compañías más influyentes en la evolución del teatro europeo de finales del **siglo XX**. Generador, a partir de sus viajes por Latinoamérica, del concepto de **Tercer Teatro**. Fundador en 1979 de la “Escuela Internacional de Antropología Teatral” y en 1990, el ISTA en colaboración con la **Universidad de Bolonia**, crea la Universidad del Teatro Euroasiático. En 2002, crea el CTLS, con sede en el Odin Teatret. Alumno y amigo de **Jerzy Grotowski**, es considerado, junto con **Peter Brook**, como uno de los últimos grandes maestros vivos del teatro occidental.

⁵ **Jerzy Grotowski** (**Rzeszów, 1933 – Pontedera, Italia, 1999**) Director de teatro polaco y destacada figura en el teatro vanguardista del siglo XX. Lo más notable de su trabajo, el desarrollo del llamado **teatro pobre**, que involucra la técnica avanzada del trabajo psicofísico del pionero **Konstantín Stanislavski**. Fundó una compañía propia, el Teatro de las 13 filas. En 1965 cambió el nombre por el de **Teatro Laboratorio** que desaparece en 1976. Su obra ha influido en directores y actores contemporáneos, como **Alejandro Jodorowsky**, **Eugenio Barba** y **Peter Brook**.

⁶ **Pierre-Félix Bourdieu** (**Denguin, 1930– París, 2002**) fue uno de los más destacados representantes de la sociología contemporánea. Algunos conceptos claves de su teoría son los de “habitus”, “campo social”, “capital simbólico” o “instituciones”. Su pensamiento ha ejercido una influencia considerable en la conciencia humana y social, en especial de la sociología francesa de posguerra. Caracterizó su modelo sociológico como “constructivismo estructuralista”. Como en el análisis marxista, Bourdieu hace hincapié en la importancia de la lucha y el conflicto en el funcionamiento de la sociedad.

⁷ **Konstantín Stanislavski** (1863– 1938). Actor, director y autor ruso. En 1897 junto a Vladimir Nemiróvich-Dánchenko crea el MAT, el primer teatro de Rusia con una compañía completamente profesional. Creo el ‘realismo psicológico’ para guiar a los actores. Desde 1907 hasta su muerte, se dedicó a desarrollar un sistema de formación dramática. Nomino a dicho proceso técnica vivencial. Tras la Revolución Rusa exploró las posibilidades de un teatro improvisado aunque finalmente otorgó de nuevo al director el completo control intelectual sobre el proceso de ensayo. Denominó a esta técnica “teoría de la acción física”.

el desdoblamiento. La *performance* tiene que ver con una construcción ‘precisa’ análoga al ritual. No se debe llegar a ningún sitio. La *performance* no está. La *performance* ES. Incluso una de las teorías de *performance* afirma que la *performance* es un HACIENDO. Por ello hablar de *performance* como género quizás resulte limitado. Quizás la *performance* resulte ser un estado.

En realidad, cuando se trata de definir la *performance* preferimos profundizar acerca de los intentos que han realizado *performers*, uno de ellos resulta ser Guillermo Gómez Peña⁸, exponente crucial junto a su agrupación *La Pocha Nostra*, que expresa en el capítulo *En defensa del arte de performance* del libro *Estudios avanzados de performance* de Diana Taylor y Marcela Fuentes: “... cuando los estudios académicos se refieren a *performance*, con frecuencia se están refiriendo a algo distinto; un campo mucho más amplio que comprende todo lo que involucra a la representación y a la escenificación de la cultura, incluyendo la antropología, las prácticas religiosas, la cultura popular, e incluso los eventos deportivos y cívicos.” Aclara que la principal obra de arte de los *performers* resulta ser su propio cuerpo a pesar de que muchos de ellos son exiliados de las artes visuales. Realiza un análisis negativo de la *performance*, para afirmar: “... nosotros somos lo que otros no son, decimos lo que otros no dicen y ocupamos espacios culturales que, por lo general, son ignorados o despreciados. Debido a esto nuestras múltiples comunidades están constituidas por refugiados estéticos, políticos, étnicos y de género.” Para finalizar reflexionando de manera genial: “El *performance* también es un lugar interno, inventado por cada uno de nosotros, de acuerdo con nuestras propias aspiraciones políticas y necesidades espirituales más profundas; nuestros deseos y obsesiones sexuales más oscuros; nuestros recuerdos más perturbadores y nuestra búsqueda inexorable de libertad. En el momento en que termino este párrafo me muerdo la lengua al descubrirme excesivamente romántico. Sangra. Es sangre real. Mi público se preocupa.”

⁸ **Guillermo Gómez Peña** artista del *performance* que nace en México en 1955, estudia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En 1978 emigra a Estados Unidos para estudiar en el Instituto de Artes de California (California Institute of Arts). Desde ese momento y por 16 años Gómez Peña decide ser un artista y escritor independiente, su arte ésta catalogado como *performancero*, ya que, por medio de video, la poesía, el periodismo, la política, la radio, etc., ha abordado de manera subversiva la temática migratoria y la identidad trans-cultural, mostrando así las relaciones entre los Latinos y los EEUU. Miembro fundador del grupo *La Pocha Nostra*.

Respecto a la relación directa con lo que denominamos ‘graves universales’ y que G. Peña incluye como disparadores internos del hecho *performático*, se refiere así: “Nuestros cuerpos también son territorios ocupados. Quizás la meta última del performance, especialmente si eres mujer, gay o persona “de color” (no anglosajona), es descolonizar nuestros cuerpos y hacer evidentes estos mecanismos descolonizadores ante el público, con la esperanza de que ellos se inspiren y hagan lo mismo por su cuenta.”

Otro texto que ayuda a definir el término resulta ser el de Diana Taylor⁹, denominado justamente *Performance* en el cual se compilan imágenes y escritos que ayudan a conformar un bagaje teórico. Es interesante que en el inicio del mismo plantee una diferencia entre *performance* y rito cuando se refiere a la *performance* como un hecho que tiene un público o participantes (aunque a veces éste sea solo una cámara) y allí difiere con el rito que sólo admite miembros iniciados en cierta práctica. Y, basándose en los principios de Richard Schechner¹⁰ que plantea que algo puede ‘ser’ *performance* o ‘ser estudiado’ como *performance*, presenta una lista de problemáticas que se han beneficiado con la posibilidad de ser estudiadas desde la multidisciplina, como son: el género, la raza, la etnia, etc.

Por lo tanto, la *performance* es (o puede ser) tanto una práctica como una epistemología. Por un lado, permite transmitir conocimientos a través del cuerpo y por otro permite un alejamiento de la circunstancia como para ser vistas ciertas intenciones como eventos *performáticos* o estudiados como tales. Resulta de este texto, una afirmación que creemos certera cuando dice que la *performance* puede ser tanto medio como mensaje. Y hay una frase de Álvaro

⁹ **Diana Taylor** Profesora del Departamento de Estudios de Performance y del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Nueva York (NYU). Es la autora, editora y coeditora de importantes y premiados textos. Ha editado más de cinco volúmenes de ensayos críticos sobre performance latinoamericano y latino. Además, ha sido convidada a participar en discusiones sobre el rol de la tecnología en las artes y las humanidades en importantes conferencias y comisiones en las Américas. Es la Directora y Fundadora del Instituto Hemisférico de Performance y Política, auspiciado por las fundaciones Ford y Rockefeller.

¹⁰ **Richard Schechner** director de teatro, teórico de performance y profesor universitario, conocido por ser uno de los fundadores de los Estudios de Performance en la escuela de artes Tisch, de la UNY. Combina su trabajo en antropología con acercamientos innovadores a todo tipo de ‘performance’ incluyendo rituales, drama, teatro ambiental, demostraciones políticas, danza, música, etc; para así considerar cómo el performance puede ser entendido no sólo como un objeto de estudio, sino también como una práctica artística-intelectual activa. Es el editor de “TDR: The Journal of Performance Studies”. Sus libros han sido traducidos a 14 diferentes idiomas.

Villalobos¹¹ que inspecciona los límites de la tolerancia, y los lugares y posicionamiento dentro de una experiencia de estas características, cuando dice: “El reto en este performance no es solo de lo que puede soportar el artista, sino de lo que puede tolerar el público, confrontado con una realidad que prefiere no ver.” Es decir, se plantea que el público es el que termina la *performance*.

Nao Bustamante¹² dice: “No me hago responsable de tu experiencia frente a mi trabajo.” apuntando a lo mismo. Si cada *performance* tiene su respuesta ideal anticipada (proyectada) como intuimos, resulta más que interesante permitirse asombrarse frente al resultado de este tipo de acciones o experiencias. Siempre o casi siempre, se piensa como Jesús Martín Barbero¹³: que el acto performático resulte como un puñetazo para que al espectador no le sea posible ver el mundo de la misma manera. Esto hace, como consecuencia, plantear una forma de evaluar lo acontecido diferente a los parámetros convencionales situándonos simplemente a la búsqueda de lo efectivo (en relación con los supuestos que se plantean como posible condición de acontecer.)

Para finalizar, como dice Taylor, si aceptamos que la *performance* funciona como sistema de aprendizaje, retención y transmisión de conocimiento, los estudios de *performance* permitirán expandir nuestra noción de conocimiento, tratando de re- introducir el cuerpo en el ámbito académico. Los estudios de *performance* nacen de la ruptura. Se separan de los demás departamentos (llámese teatro, lingüística comunicación, antropología y artes visuales, etc.) Si pensamos que el control corporal es una gran manera posible de manejar al mundo seremos capaces de ver, como muchos académicos activistas y artistas,

¹¹ **Álvaro Villalobos** artista colombiano radicado en México. Maestro en Artes Visuales y Doctor en Estudios Latinoamericanos de la UNAM. Egresado de la Escuela de Artes de la ASAB, en Bogotá. Su obra se compone principalmente de performances, fotografías, videos e instalaciones que vinculan la problemática social y política a la obra de arte.

¹² **Nao Bustamante** pionera del arte de performance, original del Valle San Joaquín en California. Su trabajo incluye arte de performance, instalación, video, música pop y otras expresiones experimentales de su tiempo. Actualmente reside en Troy, Nueva York y es profesora asistente de Nuevos Medios y Arte en Vivo en el Instituto Politécnico de Rensselaer.

¹³ **Jesús Martín-Barbero** (1937) [Ávila](#) (España) y vive en [Colombia](#) desde 2002. Doctor en filosofía, con estudios de antropología y semiología, es un experto en cultura y medios de comunicación. Su análisis de la cultura como mediaciones, el estudio de la globalización desde la [semiología](#), la relación de los medios con sus públicos, y en especial la maneras como esto los interpretan, que estudió específicamente para el caso de las [telenovelas](#) en Latinoamérica, son algunos de sus aportes.

que la *performance* es un medio para intervenir en el mundo. Como afirma Grotowski en el texto *el Performer*: “El performer, con mayúscula, es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro.” y completa Carlos Castaneda¹⁴: “Es alguien que es consciente de su propia mortalidad.”

Tanto Grotowski como Schechner opinan que la *performance* ha existido siempre. “No quiero descubrir algo nuevo, sino algo olvidado. Algo tan viejo que todas las distinciones entre géneros estéticos ya no son válidas” (decía el primero) y el segundo lo confirma cuando dice: “... me gustaría pensar que los estudios de *performance* siempre han *existido*...”¹⁵ (éste los localiza en el corazón de las tradiciones asiáticas o africanas, comprendiendo que la *performance* se extiende más allá de un escenario.)

Los estudios de *performance*, entonces, posibilitan el acceso al análisis de ciertos hechos o acciones desde un punto de vista interdisciplinar que resultan a nivel de su propia definición inconstantes (o móviles) pero que ya llevan algunos años de producción epistemológica propia. Según Antonio Prieto¹⁶ el colapso de las fronteras entre disciplinas, así como entre la vida y el arte es lo que ha obligado a buscar nuevas herramientas teóricas. El hecho de su propia movilidad hace que se trasladen de un campo a otro y que no encuentren contradicción entre la antropología y el teatro. Por lo tanto, como bien afirmó Schechner, los estudios de la *performance* utilizan un método de amplio espectro y lo confirma cuando relata: “La *performance* no se origina en el ritual y el ritual no origina el entretenimiento. La *performance* origina un sistema binario de eficacia-entretenimiento que incluye el sub- conjunto ritual-teatro. Desde el principio, lógica e históricamente, se necesitan ambos términos del conjunto binario. En todo momento histórico hay un movimiento de un polo hacia otro, y la trenza eficacia- entretenimiento se apriete o se afloja. La oscilación es constante- la *performance* siempre está en estado activo.”¹⁷

¹⁴ Carlos Castaneda, (Cajamarca, Perú, 1925- Los Ángeles, 1998) antropólogo y escritor peruano nacionalizado estadounidense, autor de una serie de libros que describirían su entrenamiento en un tipo particular de nahualismo tradicional mesoamericano. Dichos libros y el propio Castañeda, son objeto de mucha controversia. Sus libros, han tenido un tremendo éxito de ventas.

¹⁵ <http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/schechner-transcripst-spanish> (Entrevista a Richard Schechner por Diana Taylor)

¹⁶ *Los estudios de performance. Una propuesta de simulacro crítico*

¹⁷ *Teoría y prácticas interculturales*- (Libros del Rojas)

Reconocer a nuevos poseedores de la palabra

Creemos que es importante, remitimos a nuevas posibilidades de mirar, de espectador, de compromiso, etc. Para ello, nada mejor que ahondarnos en un capítulo relevante “*La imagen intolerable*” del libro “*El espectador emancipado*” de Jacques Rancière¹⁸ que revela a la imagen de la realidad, como un ícono que se encuentra bajo sospecha en propuestas que nos resultan provocadoras o intolerables.

Ya en trabajos anteriores nos habíamos adentrado en el tema de la mirada (específicamente en: “*Mirar hacia el abismo- Un relato que atraviesa la propuesta performática de David Nebreda-*”¹⁹, o en el Taller dictado en el marco del ECART²⁰ junto al artista platense Guillermo Pérez Raventós²¹: “*Taller Teórico-Práctico de Análisis performático: Miradas Incómodas*”²²). Lo interesante de la mirada del espectador resulta ser, según plantea Rancière, que el espectador debe sentirse culpable: “Y él debe sentirse culpable de estar allí sin hacer nada (...) en lugar de luchar contra las potencias responsables de ellas. En una palabra, debe sentirse ya culpable de mirar la imagen que debe provocar el sentimiento de culpabilidad. (...) El simple hecho de mirar las imágenes que denuncian la realidad de un sistema aparece ya como una complicidad dentro de ese sistema.”

No es nuestra planeada misión, la búsqueda de culpabilidad, pero no podemos negar que, los eventos *performáticos*, se realizan en función del resultado de una re-acción (y nos interesa ese término en particular: re-acción, ya que plantea una consecuencia frente a la acción de la que se está participando- nótese que no utilizamos el término ‘observando’, ya que planteamos *a priori* la idea de un espectador activo-) “La acción es presentada como única

¹⁸ **Jacques Rancière** (Argel, 1940) filósofo francés, profesor de política y de estética. Se inició con libros sobre el mundo obrero. Discípulo de Louis Althusser. Durante el Mayo Francés, sus diferencias ideológicas los separaron. Continuó reflexionando sobre la ideología, la lucha de clases y la igualdad. En ese territorio destaca *El maestro ignorante. Cinco lecciones para la emancipación intelectual* (1987), donde describe el método revolucionario que el pedagogo Joseph Jacotot puso en acción tras la Revolución francesa: suponía un proceso educativo donde no sólo se persigue la igualdad, sino que se parte de ella, estableciendo lazos horizontales entre docentes y estudiantes.

¹⁹ Seminario Acreditado de Posgrado: Los confines del cuerpo. Pensamientos transversales sobre la cultura, el cuerpo y la subjetividad dictado por la profesora **Prof. Paula Drenkard**

²⁰ <http://ecart2013.blogspot.com.ar/>

²¹ http://www.dataexpertise.com.ar/malabia/sitio/paginaspersonales/perez_raventos.htm

²² <http://ecart2013.blogspot.com.ar/2011/08/martes-3.html?view=magazine>

respuesta al mal de la imagen y a la culpabilidad del espectador.” y, según afirma el autor: “*Nos dice que la única respuesta a ese mal es la actividad.*” (Aunque éste considere, desde un punto de vista pesimista, que los que miran las imágenes no actuarán jamás al respecto.)

Ranciére habla de la posibilidad de estos cambios de personajes portadores de la palabra dada la existencia de un ojo que prevé. Y en consecuencia de dicho hecho es que consideramos que resulta necesario el lenguaje *performático*, ya que él mismo plantea una nueva relación con el espectador, lo aborda, lo incluye, lo arrastra de una manera a veces sorpresiva y provocadora, pero que siempre responde a intenciones de poder ‘olvidar’ por instantes los supuestos que prevalecen en nuestro acontecer cotidiano, permitiéndole tener una experiencia innovadora, de desnudez y de pérdida de virginidad respecto de lo que sucede. Este estado es el que permite, posterior a la experiencia, reconocer que la palabra, la imagen, la intención, han recorrido otro camino diferente al del espectáculo, al de la ficción, al de la pasividad. Y por haber acontecido de manera abrupta es que logra provocar una respuesta, y por ende una relocalización. La situación de vulnerabilidad es casi excluyente de lo que sucede en un evento *performático* y la comunión con lo que acontece superior a la resultante como consecuencia o efecto de cualquier otro medio.

Esta reacción del espectador *performático* la describe excelentemente David Le Bretón²³ en su libro “*Antropología del cuerpo y Modernidad*” primero citando a Winnicott²⁴ cuando dice: “La vida cotidiana es el refugio seguro, el lugar de los puntos de referencia tranquilizadores, el espacio transicional (...) donde el hombre domestica el hecho de vivir”²⁵ y luego *explayándose* en explicar cómo dicha realidad ordenada o ‘sentimiento transparente’ no es algo dado sino algo construido: “La existencia colectiva está basada en un encabalgamiento de rituales cuya función es regir las relaciones entre los hombres y el mundo y entre los hombres entre sí. (...) La vida cotidiana es el lugar privilegiado de esta relación, de este encuentro con el sentido, con la comunidad del sentido, que se renueva en cada momento. La repetición de las acciones lleva a una erosión del sentimiento

²³ <http://www.rebeldeemule.org/foro/biblioteca/tema7962.html>

²⁴ http://es.wikipedia.org/wiki/Donald_Woods_Winnicott

²⁵ Capítulo 5: *Una estética de la vida cotidiana- Antropología del cuerpo y Modernidad*- Davis Le Bretón

de espesor y de singularidad de las cosas. Lo inesperado, de acuerdo con su grado de rareza, provoca la angustia o interminables discusiones tendientes a producir misterio. (...) A través de las acciones diarias del hombre el cuerpo se vuelve invisible, ritualmente borrado por la repetición incansable de las mismas situaciones, de la familiaridad de las percepciones sensoriales. (...)

Le Bretón plantea que ciertos estímulos introducen un sentimiento de dualidad que rompe dicha cotidianeidad (habla de dualidad y no dualismo) Y lo más interesante que resulta de dicha experiencia, es que las sensaciones o los aconteceres placenteros se viven con familiaridad a diferencia del dolor (que clara y misteriosamente) se viven con extrañeza, enriqueciendo dicho transitar con una nueva dimensión. A ello hacemos referencia cuando hablamos de un espectador participante y de lo que ocurre en las miradas incómodas, en las miradas del horror.

Definimos, hace un tiempo atrás a la *performance* como un evento o hecho que hace preguntarnos acerca de y en torno al arte y que muchas veces no podemos justificar artísticamente por su rudeza o falta de convencionalidad o desprolijidad... pero que nos atraviesa, casi siempre, por medio de ‘violencia’ que no nos resulta fácil de digerir, y que por ende, siempre nos disparará preguntar/se/nos... Poniendo en tela de juicio absolutamente todo y esa es una realidad que no re- presenta sino que nos presenta frente a la insignificancia de nuestro transitar, la inmensidad del todo. La *performance* nos vuelve humildes y quizás, en alguna que otra circunstancia, hasta como asevera Raciére, culpables. Y para no acentuar en lo negativo, anexaríamos a Le Bretón diciendo culpables de enriquecer la presencia con algo nuevo y extraño pero que ha permanecido siempre allí, que nace y se manifiesta desde ese cuerpo que creo conocer, que construí para conocer.

Para finalizar con esta sección trabajaremos son dos autores que hacen referencia, uno de ellos, a la problemática del espectador como es Guy Debord²⁶ y ya adentrándonos en los estudios de *performance* un trabajo de Peggy Phelan²⁷.

²⁶ **Guy Debord**, (París, 1931– Bellevue-la-Montagne, 1994) revolucionario, filósofo, escritor y cineasta francés. Él se consideraba ante todo como un estratega. Fue él quien conceptualizó la noción sociopolítica de «espectáculo», desarrollada en su obra más conocida, *La Sociedad del espectáculo* (1967). Debord fue uno de los fundadores de la Internacional Letrista (1952-1957) y de la Internacional Situacionista (1957-1972).

²⁷ **Peggy Phelan** (1948) académica feminista americana. Una de las fundadora de los Estudios Internacionales de Performance de la que fue directora en la N.Y.U. del Departamento de Estudios de

Nos resulta brillante desde su inicio G. Debord: "... la pertenencia al aparato cultural de un país supone un acuerdo acerca de lo que no debe ser leído ni pensado." La actitud del autor frente a lo que acontece a su alrededor, a su época, puede ser trasladado respecto de lo que proponemos aquí, en cuanto a una posible 'modificación de la mirada'. A veces, nos sentimos culpables de 'destruir' todo lo que hasta el momento ha colmado de 'tranquilidad' y seguridad al ser social de nuestro tiempo.

Por otro lado cuanto antes seamos conscientes de que "... la sociedad espectacular regula la circulación social del cuerpo y de las ideas" antes podremos desprendernos de la negación de enfrentarnos a un abanico de posibilidades no solo estéticas, sino 'librepensadoras', de cuerpos diferentes, de posturas diferentes, de lugares y circunstancias infinitas... Lo asevera el autor cuando dice: "El espectáculo, si se buscan sus raíces, nace con la modernidad urbana, con la necesidad de brindar unidad e identidad a las poblaciones a través de la imposición de modelos funcionales a escala total."

En cuanto a la verdad, a la posibilidad de aceptar en escena la condición de alguien que muestra una realidad (la suya) negada en función de la 'tranquilidad' de supervivencia, nos resulta necesaria, dado que el espectáculo, como asegura el autor, elimina los límites entre el yo y el mundo, entre lo verdadero y lo falso, solo mediante un rechazo de la verdad vivida bajo la falsedad de la apariencia. "La necesidad anormal de representación compensa aquí un sentimiento torturante de estar al margen de la existencia". Allí apunta La PERFORMANCE.

Para finalizar este apartado simplemente algunas afirmaciones del texto de Peggy Phelanq, dado que, si hablamos de una nueva mirada, de un nuevo espectador, del lenguaje *performático* como uno que contiene o refleja mayor realidad o veracidad, etc., diremos que, la *performance* como hecho de características particulares, tiene como impronta la no repetición (más que cualquier hecho artístico, esta conlleva a un hecho único.) Lo interesante es que "... el performance una vez acontecida desaparece del espacio escénico para reaparecer como recuerdo (impreciso) en la mente de los espectadores." P.

performance (1993- 1996), del Departamento de Estudios de Teatro y Performance de Stanford (2007-2011) y continuó como Directora del Ann O'Day Maples en el Profesorado de Arte, teatro, Inglés y Estudios de Performance. Si bien en sus inicios sus trabajos se basaron en un feminismo postestructuralista y el psicoanálisis, luego sus trabajos se relacionaron mas con lo multimedial, la fotografía y las artes visuales.

Phelan sostiene que la *performance* es considerada un arte menor justamente porque no es reproductiva y a su vez esa es su mayor fortaleza (su independencia de la reproducción masiva, tecnológica, económica y lingüística.) “El performance emplea el cuerpo del performer para plantear una pregunta sobre la incapacidad de asegurar la relación entre subjetividad y el cuerpo per se; el performance usa el cuerpo para poner de manifiesto la carencia de Ser que se promete mediante el cuerpo y a través de él, aquello que no puede ser visto sin un complemento.” (...) “Así, para el espectador, el espectáculo de performance es en sí mismo una proyección del escenario donde tiene lugar su propio deseo:” (...) Este performance pide que se atestigüe la singularidad de la muerte del individuo y también pide al espectador que haga lo imposible: compartir esa muerte ensayándola. Es por esta razón que el performance comparte un vínculo fundamental con el ritual. (...) la promesa que evoca este performance es aprender a valorar lo que se perdió, aprender no el significado, sino el valor de lo que no pudo reproducirse ni verse de nuevo. Comienza con el conocimiento de su propio fracaso, que no puede ser logrado.”

La autora define la instancia de la *performance* como un cambio en el discurso basado en la desigualdad. Los espectáculos repiten un modelo de relación de hablante y receptor, pero por sobre todo, de aceptador que repite dicho modelo. Lo interesante es que resulte ‘agradable’ dicha experiencia, y esto es resultado de la localización en un lugar de confort de ‘saber con anterioridad’, de falta de sorpresa del recorrido, etc. Como asevera Phelan es hora de modificar esa relación en dicho intercambio teatral “creando obras en las que se midan con toda claridad los costos de la perpetua aversión hacia...” (En nuestro caso los graves universales.) “El performance busca una determinada eficacia psíquica y política, es decir, el performance constituye un reclamo de lo real-imposible.”

Conclusiones

Mientras tratábamos de dar cierre a este texto, fueron varios pensamientos los que atravesaron estas conclusiones, principalmente los de la docente y bailarina brasilera Gilsamara Moura²⁸, los conceptos de invisibilidad por un lado en el texto “Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a

²⁸ **Gilsamara Moura:** Doctora en Comunicación y Semiótica/Artes de la PUC/SP. Bailarina y directora del grupo Gestis, creadora y directora de la Escuela Municipal d Danza Iracema Nogueira, en Araraquara miembro de la Red Sudamericana de Danza y coordinadora del Festival de Danza de Araraquara

una ecología de saberes” y el de reinención del poder en “Descolonizar el saber, reinventar el poder”, ambos acuñados por Boaventura de Sousa Santos²⁹ por otro y un escueto relato escrito por Ángel Berlanga³⁰ para RADAR (Suplemento del diario Página 12), que redefinió este cierre.

Todos forman parte, de posibles conclusiones referidas a lo que acontece en tres sitios que recorreremos desde hace tiempo: el arte, la educación y el activismo. Todos atravesados por los Estudios de *performance* y la Teoría *queer* como mecanismos posibilitadores de expresión que creemos permiten, desde nuestro humilde lugar, descubrir un sitio de constante re-localización, re-pensando y re-flexionando.

El texto que lleva como título “*La poesía y la muerte*” reafirmó lo que una vez creímos intuir al reflexionar sobre la Ronda de Las madres de Plaza de Mayo³¹. Encontrando un claro mecanismo que devela que el cuerpo acontece cuando las palabras no alcanzan. Tan insertos estamos y tanto poder otorgamos al lenguaje verbal, que solo en circunstancias extremas el cuerpo ‘aparece’. Tal es el caso del poeta Javier Sicilia³² quien se encontraba fuera de México cuando supo que su hijo Juan Francisco de 24 años había sido asesi-

²⁹ **Boaventura de Sousa Santos** (Quintela, São Pedro de Alva, Penacova, Coímbra, Portugal, 1940) Doctor en Sociología del derecho por la Universidad de Yale y profesor catedrático de Sociología en la Universidad de Coímbra, además, profesor distinguido del Institute for Legal Studies de la Universidad de Wisconsin-Madison. Se lo considera uno de los principales intelectuales en el área de ciencias sociales, con reconocimiento internacional Es uno de los académicos e investigadores más importantes en el área de la sociología jurídica a nivel mundial.

³⁰ **Ángel Berlanga: Periodista argentino, 1966.** Profesor universitario de periodismo. Columnista en Suplemento Radar de *Página/12*, *Teatro*, *Puentes*, *Rumbos* y *La maga*. Es autor de las veinticuatro entrevistas También compiló, editó y prologó *Arqueros, ilusionistas y goleadores*, relatos de Osvaldo Soriano. Hizo entrevistas televisivas y es autor de la investigación periodística y de los reportajes de *El Nüremberg argentino*, documental de Miguel Rodríguez Arias sobre el juicio a las juntas militares de la última dictadura.

³¹ Las **Madres de Plaza de Mayo** es una asociación argentina formada durante la dictadura de Videla con el fin de recuperar con vida a los detenidos desaparecidos, inicialmente, y luego establecer quiénes fueron los responsables de los crímenes de lesa humanidad y promover su enjuiciamiento. Posteriormente trataron de continuar lo que ellas entendían como la lucha que intentaron llevar a cabo sus hijos, mediante la misma asociación, con su propia radio, universidad (UPMPM), café literario, plan de vivienda social, guardería infantil y programa de televisión.

³² **Javier Sicilia Zardain** (Ciudad de México, 1956) activista, poeta, ensayista, novelista y periodista mexicano. Es colaborador de diversos medios impresos. Fundador y director de El Telar, coordinador de varios talleres literarios, guionista de cine y televisión.

nado. Sus textuales palabras fueron: “*El mundo ya no es digno de la palabra*” (verso que da inicio a un poema dedicado a su hijo y leído frente a su tumba y que éste considera su último poema.) Luego de ello encabezó la Marcha de cuatro días por la paz desde Cuernavaca hasta DF. Ángel Berlanga finaliza diciendo: “*Quizá Sicilia haya dejado de escribir poesía, pero no de hacerla.*”

Este ‘compromiso’ que toma el poeta, por el que toma conciencia que su ‘trabajo’, que su ‘arte’, por más que las palabras sean puñales, no alcanzan, refiere a no ‘le’ alcanzan (por lo menos no ‘ahora’ y no a él.)

Sicilia confirma, como dice Boaventura, que lo que más caracteriza el pensamiento abismal es la imposibilidad de la co-presencia de los dos lados de la línea. Lo interesante resulta ser que, lo que podría convertirse en objeto o materia prima para investigaciones científicas es ‘lo invisible’ que, tanto en este caso, como en el de Las madres de Plaza de Mayo resulta ser el ‘proceso’ elegido, el ‘medio’ interviniente, es decir: la utilización del cuerpo como protesta, como lucha, como sitio desde donde se trata de acabar con dicha invisibilidad (con dicha injusticia). *La performance.*

El artista o creador, se siente por momentos tremendamente confiado en su arte. Su arte es él, es el medio de vida, es la vida misma, es la comunicación, es la significación, es la traducción, es el mensaje, etc. Pero en momentos en los cuales percibe (se devela) la existencia del otro lado de la línea, tiene tres opciones: sostener que su arte es su vida, su comunicación, su traducción, su mensaje, etc.; sostener que es el medio para sobrevivir, dejando de lado tanto el servir de mensaje, o la comunicación como prioridades o realizar, como afirma Boaventura un enorme esfuerzo de descentramiento, incitando al esfuerzo colectivo. Para lograr captar una dimensión completa de lo que está aconteciendo (es decir, no ignorar ni las barreras, ni las invisibilidades, ni siquiera la noción de sabernos conquistados y dominados.)

Para finalizar realizaremos una serie de asociaciones entre las ideas de pensamiento post abismal que plantea Boaventura y la metodología *performática* para llevarlo a cabo. La idea de un pensamiento post abismal implica, una ruptura radical con los modos occidentales modernos de pensar y actuar. Es decir, pensar desde el otro lado de la línea, precisamente porque el otro lado de la línea ha sido el reino de lo impensable en la modernidad occidental.

La performance ha pensado (según Guillermo Gómez Peña) el arte desde otro lugar desde siempre. En esto, se asemeja bastante a la localización que

propone un pensamiento post abismal ya que Boaventura dice: “El pensamiento abismal puede así ser resumido como un aprendizaje desde el Sur a través de una epistemología del Sur. Esto confronta la monocultura de la ciencia moderna con la ecología de saberes. Es una ecología porque está basado en el reconocimiento de la pluralidad de conocimientos heterogéneos (...) y en las interconexiones continuas y dinámicas entre ellos sin comprometer su autonomía.”

Nada más cercano a las intenciones que plantea Boaventura que un medio *performático* para hacer efectiva esta nueva relación deseada de “equilibrio dinámico entre el principio de igualdad y el principio de reconocimiento de la diferencia; y mostrar el potencial de la traducción intercultural para crear alianzas basadas en la idea de que la comprensión del mundo es mucho más amplia que la comprensión occidental del mundo...”

Nada más identitario que un evento *de performance* y nada más universal a la vez. Un evento que sin técnicas perceptibles y hasta con desprolijidades y mensajes toscos y por momentos degenerados (de lo convencional) nos acerca, nos despierta a un universo que sentimos oculto. Provocándonos hasta el rechazo, la *performance* se presenta al desnudo, sin pulimientos, sin despliegues escenográficos, sin ayudas argumentales. Cruda, cruel, sucia. Devela lo invisible La *performance* es una forma de lucha y como tal como asevera Boaventura “una lucha por el reconocimiento de la diferencia”.

Para lograr explicaciones de lo que acontece mediante formulaciones teóricas, no son necesarias teorías de vanguardia sino, como Boaventura afirma de retaguardia. Existe una traducción entre la teoría (la única que conocemos, la occidental) y los contenidos teóricos que forman parte de la invisibilidad de conocimiento e incluso de lo despectivamente mal llamados conocimientos ancestrales, populares, espirituales...

Boaventura habla de la posibilidad de distancia para poder abrirse a espacios analíticos sorprendentes. Nada mejor que la *performance* como búsqueda de la sorpresa, no sólo del espectador, sino del ejecutor mismo de la *performance*. Salir de los lugares cómodos y conocidos. Sorprender y sorprender-se.

Ninguna frase atraviesa tan claramente la ideología *performática* como la que figura a continuación en el capítulo denominado “La distancia con relación a la tradición crítica euro céntrica”: “Tomar distancia significa entonces estar simultáneamente dentro y fuera de lo que se critica, de tal modo que se torna posible lo que llamo sociología transgresiva de las ausencias y de

las emergencias... que consiste en contraponer a las epistemologías...” Por lo tanto, la *performance* podrá plantearse como una posibilidad compensatoria de esta sociología de las ausencias, revirtiendo la lógica de la mono cultura del saber, la de la mono cultura del tiempo lineal, la de la clasificación social, la de la escala dominante y finalmente la productivista. Como consecuencias de esta nómina, aparecen los conceptos de ignorante, residual, inferior, local o particular y lo improductivo. Según Boaventura son formas des- calificadas de existir, como a la *performance* se la suele ver. Como una forma descalificada de arte. Una disciplina indisciplinada.

Cuando Boaventura habla del ‘todavía no’ percibimos una sensación bastante desesperanzadora. Nosotros, los que nos consideramos defensores de las minorías, los disidentes, los *performers*, sabemos que la *performance* aún no es muchas cosas. Pero también consideramos que la posibilidad de habitar ese sitio, la mantiene alejada de situaciones y de relaciones de poder. Lejos de la comercialización, del valor relacionado con una convención material. Nos gusta pensar la *performance* como una ‘conciencia anticipadora’ como opina Bloch y como una Posibilidad rodeada de incertidumbre, hecho que la mayoría de los eventos de *performance* proponen.

Boaventura define la ecología de saberes como un lugar donde los conocimientos interactúan. Donde la ignorancia no necesariamente es un punto de partida sino un punto de llegada. Podría ser el resultado del olvido o del olvidar implícito del proceso de aprendizaje recíproco. En la *performance* la técnica (formalmente hablando) se olvida o trata de olvidar- se, porque la misma es signo de ‘domesticación’. Si bien algunas técnicas más que otras, provocan libertades de movimientos y de posibilidades (refiriéndonos a la danza.) en la *performance* la técnica nunca forma parte ni de la partida, ni de la llegada. Solo la mecanización en función de un logro son aceptados, (quizás en el futuro estas sean denominadas técnicas *performáticas*) pero no lo son hoy. Solo resultan ser medios en función de un cometido, mecanismos en búsqueda de eficiencia o simplemente ideas... Como indica la ecología de saberes, todo conocimiento tiene un límite interno y externo, donde el conocimiento– como intervención– en la realidad de la medida de realismo. No el conocimiento. Como -una– representación– de– la- realidad.

Si en la ecología de saberes el conocimiento ES y no Representa. En la *performance* el *performer* coincidentemente Es, Se Presenta y no RE presenta.

Como conclusión diremos que, tal como lo indica el autor “...ninguna de estas cuestiones tiene respuestas definitivas y está en la ecología de saberes establecerse a sí misma a través de un cuestionamiento constante y de respuestas incompletas.” e incluso sin estar seguros que los errores pasados no sean repetidos. En lo que a nosotros respecta creemos que la performance forma parte de esta experiencia. De esta “...subjetividad que debe suponer experimentar con formas excéntricas o marginales de sociabilidad o subjetividad dentro y fuera de la modernidad occidental.” La performance es, para nosotros, experimentar con esas formas que han rechazado ser definidas según criterios abismales.

Bibliografía

- Ambrosini, N. (2010). *Educación, movimiento y diversidad: Un intento de acercamiento entre la escuela y la sociedad a través de la búsqueda creativa*. Órgano Editor educación Cubana -Dirección de Ciencia y Técnica-3era y 16 Miramar, Playa. C. C. Habana-ISBN 978-959-18-0532-4
- Ambrosini, N. y Stocco, D. (2011). *La posibilidad de lo imposible- abordaje creativo a través de la performance de los graves universales: Inserción Social, Género, Diversidad Sexual e identidad-* Ponencia presentada en el II Encuentro de Arte y Movimientos Políticos y Sociales organizado por GIAT Grupo de Investigación en Artes para la Transformación
- Berlanga, A. (15/5/11). *La poesía y la muerte* (Suplemento Radar del diario Página 12)
- Debord, G. (2008). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca Editora. Recuperado de <http://www.unesco.org/issj/rics153/classenspa.html>
- De Sousa Santos, B. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder. Principios da xperiencia: as aptidoes profanadoras do organismo*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Gómez-Peña, G. (2011). En defensa del arte de performance. En Taylor, D. y Fuentes, M. *Estudios Avanzados de Performance* (pp. 489- 520). México: Fondo de Cultura Económica.
- Grotowski, G. (1987) AA.VV: Máscara Número 11-12, *El performer-* Traducción Sevilla y Fernando Montes, autorizados por el autor. México, Escenología. Recuperado <http://poralgunmotivo.blogspot.com.ar/2008/05/el-performer-jerzy-grotowski.html>

- Katz, H. (2010). O papel do corpo na transformacao da política em biopolítica. Dossier El Renacimiento de la Naturaleza pensamiento/ linguagem. *Trama Interdisciplinar*, 1(2).
- Moura, G. y Pires R. *Por um pensamento sobre curadoria de dança compartilhada, descolonizada e Não-transplantada*
- Moura, G. *Arte e espelhamento numa ecología dos saberes: A experiencia do projeto Gestus Cidadaos*
- Phelan, P. (2011). Ontología del performance: Representación sin reproducción (Extracto del libro “Unmarked. The politics of performance”. Texto traducido del inglés por Alexander Del Re). En Taylor, D. y Fuentes, M. *Estudios Avanzados de Performance* (pp. 92-121). México: Fondo de Cultura Económica.
- Prieto Stambaugh, A. (2005). Los estudios de performance: Una propuesta de simulacro crítico. *Citru.doc. Cuadernos de investigación teatral*, 1, pp. 52-61. La primera versión de este ensayo se presentó durante el Seminario de Los Ángeles, California, noviembre, 2002. Performancelogía- Todo sobre arte de performance y performancistas- Recuperado <http://performancelogia.blogspot.com.ar/2007/07/los-estudios-del-performance-una.html>
- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Taylor, D. (2001). *Entrevista a Richard Shechner: ¿Qué son los estudios de performance?*- Recuperado <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl/hidvl-int-wips/item/1338-wips-rschechner>
- Taylor, D. *Performance*
- Taylor, D. y Fuentes, M. *Estudios avanzados de performance*

Expresión Corporal: Aportes desde un lenguaje del arte y el movimiento a la Educación Ambiental

Andrea Coido¹

Introducción

Los talleres de Expresión Corporal funcionan en el Instituto Privado Argentino Japonés desde el año 2006, abarcando todas las secciones y edades del Nivel Inicial y el Primer Ciclo de la escuela primaria. Si bien la materia es extra programática, se desarrolla dentro de la organización curricular con una frecuencia de 2 veces por semana en forma obligatoria para todos los alumnos.

Como docente de Danza y Expresión Corporal dentro de una institución educativa, el disparador permanente para motorizar y dar sentido a la tarea, ha sido encontrar en las propuestas, la respuesta a una pregunta que se renueva: ¿Cuál es el lugar del cuerpo y el Arte en la educación formal?

Abordamos esta problemática entendiendo al cuerpo desde un enfoque fenomenológico, concibiéndolo como un cuerpo propio, vivido, fenomenal, animado en el que se “encarna la subjetividad” y al mismo tiempo, nuestro anclaje en el mundo. Cuerpo como punto cero en el que confluyen lo propio y lo ajeno, lo interno y lo externo, lo personal y lo social, lo orgánico y lo cultural. Cuerpo entendido como búsqueda de expresión en permanente intercambio con aquello que percibe. Cuerpo entendido como sujeto de espacio y de tiempo, advirtiendo al mismo tiempo la intercorporalidad. Desde esta perspectiva nuestra tarea con los chicos nos implica cuestionar la noción el

¹ Instituto Privado Argentino Japonés andreaoido@hotmail.com

cuerpo como objeto mecánico o instrumento, del que quedan excluidos los aspectos sensibles, emocionales, sociales, culturales, energéticos, psicológicos que se entranan en este “ser corporal en el mundo”. El objetivo elemental al momento de abordar la tarea es propiciar instancias prácticas y reflexivas que permitan a los chicos percibirse a sí mismos y a los otros en esta existencia corporal. Y que de ella emanen situaciones de conflicto y de gozo.

Si bien el campo de “lo corporal” ha venido resignificándose desde mediados del siglo XX, es imprescindible advertir que el concepto moderno de Cuerpo, es el que aún fundamenta y define el lugar que se le asigna dentro de las instituciones educativas. Desde esta perspectiva en la que aún prevalece la dualidad cuerpo-mente se organizan los espacios y tiempos, las propuestas y expectativas que se determinan en las prácticas escolares cotidianas en relación a la vivencia del cuerpo y el movimiento.

Al mismo tiempo y en una interconexión a veces muy compleja, este dispositivo escolar recibe y alberga niños en “cuerpos” que padecen la vorágine de su existencia en los tiempos y espacios de la posmodernidad.

En su libro *Fugas: El fin del cuerpo a comienzos del milenio* el psicomotricista Daniel Calmels (2013), realiza una exhaustiva y profunda descripción de las características de las nuevas construcciones córporeo-existenciales que van teniendo como protagonistas a niños y adolescentes en la actualidad.

En ese marco sintetiza algunos aspectos fundamentales de los cambios en hábitos y costumbres en los que se hayan comprometida la corporalidad y los vínculos en las nuevas generaciones.

Dice Calmels: “Para analizar los cambios ocurridos en la vida corporal voy a utilizar la idea de pasaje de una conducta a otra, de una forma a otra, estos pasajes”. Desde esta perspectiva de pasajes Calmels los enumera para luego describirlos con minuciosidad: 1. Del cuerpo al organismo. 2. De la metáfora alimenticia a la metáfora mecánica. 3. De la escucha o la lectura intensiva al espectador receptor intensivo. 4. De la invención del objeto a la sujeción al objeto. 5. Del pecho a la espalda. 6. Del ojo pequeño al ojo agrandado. 7. De lo viso palmar a lo viso digital. 8. Del cuerpo resistente al cuerpo esparcido. 9. De Frankenstein a Robocop. 10. Del churrasco a la hamburguesa. 11. De la discontinuidad a la continuidad. 12. De la eficacia a la eficiencia. (2013, p. 17)

En cada uno de estos pasajes Calmels describe el entramado de diversos aspectos que hacen a la construcción de la corporalidad en este contexto

socio-histórico. Parte de la premisa de que la respuesta a estas nuevas construcciones derivadas de los avances de la tecnología y del desarrollo hiperdesbordado de la sociedad de consumo, no consiste en la desvalorización de los hallazgos sino en la conservación de una mirada atenta y crítica de las variables y consecuencias que dicho avance implica sobre el crecimiento y desarrollo de los seres humanos.

Coincidiendo con la mirada de Calmels en relación a redimensionar aquellos aspectos del desarrollo humano que se ven deteriorados frente a nuevos modos de concebir el tiempo, el espacio, la alimentación y los vínculos, resignificamos la tarea de danzar con los niños como búsqueda hacia experiencias que ofrezcan modos alternativos de “existencia corporal” incluyendo aspectos vinculados a lo sensible, a lo creativo, al encuentro con los otros con menos mediatizaciones, entendiendo que sólo basta con el cuerpo y el movimiento porque solo basta con estar.

En estos años de tarea hemos propiciado y participado de numerosos proyectos institucionales con diversos ejes temáticos entendiendo que las propuestas transversales con otras áreas del conocimiento propician aprendizajes más enriquecedores para los chicos.

La propuesta de este proyecto pedagógico se enmarca en los lineamientos del Proyecto Educativo Institucional vinculado con la Ecología y la Educación Ambiental, llevado a cabo durante el año 2015.

Definición del Problema

Para la realización de esta propuesta pedagógica, partimos de la premisa de que los actuales modos de organización socioeconómica a nivel global, provocan la devastación de los recursos naturales, el progresivo deterioro de las condiciones de habitabilidad y salud de nuestro planeta, entendiendo a la salud como la optimización de la calidad de vida en todos los aspectos del ser humano: lo biológico, lo psíquico, lo emocional, lo vincular, lo social.

Concebimos al medio ambiente en sus aspectos físicos y biológicos en interacción con cuestiones sociales, económicas y culturales en cada país y a nivel mundial. Frente a esta problemática consideramos que, dentro del proceso educativo, es imprescindible la generación de espacios de sensibilización que promuevan el desarrollo de una mirada crítica y ecológica; una cosmovisión en la que el ser humano no objetivice la naturaleza sino que pueda comprenderse como parte de

ella. Sostenemos la intención de sembrar en cada niño el compromiso del cuidado del ambiente natural y comunitario para contribuir a la permanencia de la especie humana en el planeta, promoviendo las mejores condiciones para su existencia y desarrollo. Todo lo que el hombre necesita para su subsistencia proviene del medio en el que se desarrolla (ya sea a nivel orgánico como psíquico y emocional). La destrucción sistemática de ese medio implica necesariamente el deterioro de la calidad de vida de grandes porcentajes de la población mundial que paradójicamente quedan excluidos de los beneficios económicos, culturales y tecnológicos que fundamentan la destrucción sostenida y sistematizada del medio ambiente.

Fundamentación

Creemos que es necesario que los chicos (futuros adultos en los próximos años) puedan comprender las relaciones existentes entre los sistemas naturales y sociales, y perciban con mayor claridad, la importancia de los factores socioculturales en el origen de los problemas ambientales.

En el marco del Proyecto Institucional del colegio sobre Ecología y Medio Ambiente, advertimos la posibilidad de enriquecer la propuesta con el aporte que los lenguajes artísticos pueden hacer a esta temática y sobre todo desde el lenguaje del movimiento y la Expresión Corporal. Este enfoque del movimiento y la danza fundamenta su metodología en la concepción del cuerpo entendido como el dinámico punto de encuentro de todos los aspectos biológicos, psicológicos, motrices, culturales, emocionales del ser humano. Es a través del cuerpo que conocemos el entorno y es a través del mismo que nuestra subjetividad se construye y manifiesta.

El desarrollo de los aspectos sensibles está estrechamente vinculado a las experiencias artísticas. Concebimos al arte como un modo de conocimiento que involucra el desarrollo de la sensibilidad, la imaginación, la creatividad y evidencia el estrecho vínculo entre el mundo externo y el mundo interno de cada persona.

Destinatarios

Alumnos de 1ro y 2do grado

Objetivos generales

Reconocer la interacción esencial de los seres humanos con el medio ambiente.

Desarrollar valores y actitudes que contribuyan a la comprensión del cuidado del medio ambiente en un sentido amplio, entendiéndolo como instrumento para una vida sana y duradera para las personas y el planeta.

Desnaturalizar el discurso que fundamenta en el progreso tecnológico la devastación de los recursos naturales y sus consecuencias: cambio climático, eliminación de especies y ecosistemas.

Redimensionar el lugar del cuerpo en el proceso de aprendizaje dentro de una institución educativa.

Objetivos específicos

Enriquecer nuestras posibilidades sensorio-perceptivas que permiten un mayor conocimiento del medio en el que estamos inmersos (no sólo en relación a la naturaleza sino también al modo de vincularnos entre las personas).

Explorar y establecer relaciones entre los elementos de la naturaleza y nuestra vida cotidiana.

Reconocer movimientos propios de diferentes elementos naturales para evocarlos y relacionarlos con el lenguaje del movimiento.

Propiciar la creación de movimientos y secuencias coreográficas a partir de la observación del medio y el contexto en el que vivimos.

Enriquecer las posibilidades de comunicación intrapersonal, interpersonal y grupal, desde el movimiento.

Reconocer el vínculo entre nuestra experiencia sensorial y las emociones.

Contenidos

Sentidos. Estructura óseo muscular articular. Registro y exploración.

Elementos de la naturaleza y su vinculación con la existencia humana: agua, aire, fuego, tierra, metal, madera. Registro y evocación de movimientos naturales.

Acciones básicas: acciones básicas, como impulsos, rebotes, vibratorias, torcer, estirar, desperezar, sacudir, golpear, presionar. Giros. Saltos.

Movimientos grandes-pequeños, abiertos-cerrados, hacia afuera-hacia adentro.

Forma: abierto-cerrado; plegado-desplegado, dentro-fuera, simetría- asimetría, paralelo, cruzado, Continente y contenido.

Variantes espacio temporales. Calidades de movimiento: Fuerte-suave, pesado-liviano, cortado-ligado, fluido-conducido.

Comunicación intra e interpersonal.

Comunicación grupal.

Lenguaje del movimiento: creación de secuencias en forma grupal.

Tiempo estimado: Proyecto Anual.

Descripción de actividades y tareas.

Iniciamos el proyecto durante el período de diagnóstico en el mes marzo.

El objetivo inicial fue propiciar una apertura a la sensibilización a partir de lo artístico para reconocer el vínculo estrecho entre el estímulo estético y las sensaciones, imágenes y emociones que se producen. Al mismo tiempo posibilitar la experiencia de transitar desde la escucha y la producción por diferentes expresiones artísticas: la música y la plástica. Para ello propusimos una consigna disparadora: dibujar libremente a partir de la escucha de un tema musical instrumental propuesto desde la docente. De la observación de estos dibujos comenzamos a abordar la cuestión del medio ambiente justamente porque varios de esos dibujos representaban elementos de la naturaleza. Esta respuesta plástica fue espontánea ya que en ningún momento se hizo referencia a la naturaleza.

Luego trabajamos con el mismo tema musical (“El río” de Osvaldo Aguilar) promoviendo la creación libre de movimientos y pequeñas danzas improvisadas, con el objetivo de dimensionar y enriquecer las respuestas emocionales y motrices a partir de la percepción. Jugar y explorar la interrelación dialéctica entre esos elementos: lo que escucho, lo que siento, lo que bailo.

Instancia de exploración e investigación

Organizamos luego la propuesta tomando como disparadores los cuatro elementos centrales: agua, fuego, aire y tierra.

La metodología fue similar en los 4 elementos propuestos. Primero conversamos con los chicos para reconocer la existencia del elemento en la vida cotidiana (en todas las formas en que se presenta). Indagamos sobre la presencia esencial de esos elementos en nuestra vida.

El agua, el aire, la tierra y el fuego se resignificaron siendo nube, lluvia hasta lágrima. El aire que necesitamos para respirar, la relación vital que se establece con el mundo vegetal. Surgieron preguntas e inquietudes: ¿alcanza el aire para todas las respiraciones que tenemos que hacer? El fuego derivó en

el sol, en la fuente básica para la existencia de seres vivos en la tierra, nuestro planeta. Con esta idea surgió el saludo al sol, como “ritual de inicio” de nuestras clases. Primero trabajamos realizando la secuencia de movimientos característica y luego los chicos en grupos fueron creando sus propios saludos al sol. Organizados en dúos o pequeños grupos, poniendo el acento en el encuentro con el otro, el uso de la mirada para propiciar un encuentro desde el movimiento. Este juego fue sumamente positivo en relación al registro sensible del tiempo compartido, poder bailar y movernos al mismo tiempo sin que intermedie la palabra, solo ampliando la percepción y el registro sensible y se mantuvo durante todo el proceso. El desarrollo de estas capacidades fue sustancial al momento de crear las producciones coreográficas finales.

Las palabras elegidas por los chicos asociando los elementos de la naturaleza a objetos o situaciones de la vida cotidiana, se utilizaron luego como imágenes disparadoras de los movimientos; distinguiendo en esas imágenes variantes de tamaños, formas, energías que pudieran evocarse al bailar. Grande-pequeño, abierto-cerrado, suave-fuerte, fluido-cortado. Variantes de niveles (bajo, medio, alto). La exploración de estos elementos del movimiento (tiempo, espacio y energía) valorando los momentos de transición dialécticamente, favoreció la ampliación del repertorio de movimientos en cada chico.

Las improvisaciones de movimiento se realizaron en forma individual y en pequeños grupos. En las actividades grupales exploramos diferentes variables de ubicación en el espacio (improvisaciones en espejo, sombra, en rondas o filas). Con estas propuestas desarrollamos la capacidad de observación, comunicación y empatía.

Al cierre del trabajo con cada elemento, realizamos un afiche grupal en el que cada chico dibujó libremente “la sensación” que tuvo al moverse con la imagen de cada elemento. Retomamos la reflexión sobre las emociones que nos producía el elemento y agregamos esas palabras al afiche grupal.

Instancia de creación de obra

Entendiendo que cualquier lenguaje artístico debe atravesar una instancia compositiva que permita la selección, asociación y combinación de los elementos creados; destinamos una segunda instancia del proceso a la producción de pequeñas obras coreográficas grupales de creación colectiva. En este sentido nuestra intervención estuvo destinada a sumar

elementos que pudieran enriquecer las realizaciones de los chicos. Con ese objetivo propusimos:

En 1° grado A, la exploración de movimiento con telas. Los chicos integraron esta investigación a los movimientos creados desde los elementos y cada grupo eligió con cual trabajar. En 1° grado B incluimos el texto “El mundo” de Eduardo Galeano ya que seleccionaron el fuego como elemento disparador. En 2° grado A, a partir de las creaciones de los chicos incorporamos la canción “Anochecer” de Lisandro Aristimuño, por su poética y la presencia de la naturaleza en el texto de la canción. Los trabajos de los chicos fueron diferentes coreografías sobre la misma canción pasando por los elementos trabajados y otros que aparecieron a partir de la escucha del tema.

En todos los casos las danzas surgieron de la combinación entre la experiencia de lo trabajado con los elementos de la naturaleza y lo creado a partir del material agregado: telas, relato, canción.

Los trabajos creados por los chicos en grupos fueron compartidos con las familias hacia fin del ciclo lectivo.

Evaluación

La evaluación fue acompañando todo el proceso de investigación, creación y elaboración conceptual y artística, desde las actividades vivenciales hasta los momentos de reflexión e intercambio.

Algunos logros a destacar:

El enriquecimiento en el repertorio de movimientos. La investigación y creación de movimientos asociada a las imágenes y las emociones derivó en el hallazgo de nuevos movimientos que en su energía, uso del espacio y del tiempo se diferencian de los movimientos que cada chico desarrolla en la cotidianidad.

El desarrollo de la percepción del propio cuerpo como cuerpo sensible, diferenciándolo del registro utilitario del cuerpo.

La búsqueda de nuevas modalidades de relacionarse entre pares para manifestar deseos y propuestas personales y al mismo tiempo poder acordar para que el aporte individual esté orientado hacia el crecimiento grupal.

Consideramos haber abierto un encuentro para una mayor percepción y sensibilidad en los niños, para enriquecer y desarrollar una mirada empática nos solo con el cuidado del medio en el que se desarrolla la vida humana sino

también propiciando actitudes en que sostengan relaciones más comprensivas y solidarias con los demás.

Bibliografía

- Akoschky, J.; Brandt, E.; Calvo, M.; Chapato, E.; Harf, R.; Kalmar, D. y Terigi, F. (1998). *Artes y escuela: aspectos curriculares y didácticos de la educación artística*. Buenos Aires: Paidós.
- Alcaide Spirito, C. (2008). *Las artes educan. Conocimiento y Afectividad Ambientales. Artes Plásticas*. Recuperado de http://www.mapama.gob.es/ceneam/articulos-de-opinion/2008_8artes_educan_tcm7-141875.pdf
- Barbosa Sánchez, A. (2015). *Educación y Arte para la sustentabilidad*. México: Universidad Autónoma de Morelos.
- Calmels, D. (2013). *Fugas: el fin del cuerpo en el principio del milenio*. Buenos Aires: Biblos.
- Gallo Cadavid, L. (2006). El ser-corporal-en-el-mundo como punto de partida en la fenomenología de la existencia corpórea. *Pensamiento Educativo. Revista de Investigación Educativa Latinoamericana*, 38, 46-61. Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Rigo Vanrell, C. (2005). *Sensibilización medioambiental a través de la educación artística: propuestas* (Tesis Doctoral), Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España. Recuperada de <http://eprints.ucm.es/5396/>
- Stokoe, P. (1978). *Expresión Corporal, Guía didáctica para el docente*. Buenos Aires: Ed. Ricordi.
- Stokoe, P. (1987). *Expresión Corporal: Arte, Salud y Educación*. Buenos Aires: Humanitas ICSA.
- Stokoe, P y Sirkin, A. (1994). *El proceso de la creación en arte*. Buenos Aires: Almagesto.

La danza se esconde a la vista

Sofía Kauer¹

Resumen

La danza no es nunca -ni puede serlo (hecho que consideramos una alegría)- algo para poder contar, sostener y guardar. La danza se ríe del paso del tiempo, de nuestros modos y deseos de inmovilizar para agarrar -y con la garra fijarlas- las cosas, saberes, ideas, materias.

Pensar el lenguaje de la danza en relación al tiempo y su total ausencia de perdurabilidad hace pensar el tiempo de aquel que la observa y de la importancia de esa mirada. Si bien en el recorrido de la gran historia de la danza espectacular (producidos y recepciones) responden al orden de lo visual, se propone pensar no que la danza pasó de lo óptico a lo háptico sino que siempre necesitó de una percepción háptica para percibirse y bailarse, pero es en el quiebre-crítica del predominio visual que se da en el siglo XX desde la teoría, que podemos re-pensar la historia hegemónica de la danza desde esta tensión entre el predominio de los sentidos.

La danza se esconde a la vista

Pensamos la propuesta de este ensayo en torno a la diferencia entre ver y mirar en la que se ha decidido indagar para dar cuenta de la actividad del espectador en el momento de “ver” una obra de danza.

La danza-movimiento consiste en, como su nombre lo indica, el movimiento; esto es en imágenes que están todo el tiempo yendo y viniendo sin posibilidad de fijeza y única perdurabilidad; hay una constante fluidez de las

¹ IUNA-UNDAV Sofi_kauer@hotmail.com

imágenes voluminosas-corporeidades que dislocan esa estabilidad en donde se ubica la vista del espectador que la mira.

La danza como lenguaje tiene una condición particular con el tiempo dado que no deja para el tiempo futuro –cronológico– supuestamente materia observable, archivable. Didi-Huberman dice “desde luego, la experiencia familiar de lo que vemos parece dar lugar lamás de las veces a un tener: viendo algo tenemos en general la impresión de ganar algo. Pero la modalidad de lo visible deviene ineluctable –es decir, condenada a la cuestión de ser- cuando ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera cuando ver es perder” (Didi-Huberman, 2014:17).

Podemos “entender” que no hay materialidad en la danza en el sentido de material perdurable –en el tiempo cronológico–, es decir la danza imposibilita una experiencia del ver con consecuencias del tener, como sí pueden re-tenerse y perdurar las palabras para la literatura/teatro o los colores, líneas, lienzo para la pintura. Consideramos que, a diferencia de otros lenguajes, el material –materialidad– misma de la danza es el movimiento, y es por esto, que el tiempo mismo del movimiento es ineluctable e insostenible, sucediendo allí la superposición de todos los tiempos –pasado, presente, futuro– a la vez, oponiéndose a cualquier idea de suspensión para agarrar, sostener, tener y guardar.

La imagen- volumen –corporeidades de la danza construye lo visible al mismo tiempo que lo invisible. Lo que aparece y lo que desaparece. Ella se nos pierde, se nos escapa y es allí mismo donde consolida su máxima presencia.

Su presencia visible es justamente a partir de la discontinuidad de lo visible; por ejemplo sucede que si estás viendo bailar una mano, inmediatamente esa mano que ocupaba el espacio con cierta dirección, fuerza, calidad está ubicada en otro lugar del espacio con otra direccionalidad, fuerza, rigidez e intención, esto sucede en un continuum infinito, fluido propio de cualquier movimiento que imposibilita a la mirada la retención de ese cuerpo en un momento y tiempo exacto. Sin embargo, se puede sostener que el tiempo de la danza traspasa cualquier idea pre entendida de tiempo y –del espacio–. Si bien, ésta se presenta como la imposibilidad de ver la corporalidad del movimiento en la totalidad de una vez en un tiempo exacto y en un espacio exacto, la danza como lenguaje de movimiento habita el espacio en el mismo momento que lo deshabita, y da lugar al presente al mismo tiempo que ya es vestigio, pasado.

No termina de aparecer que desaparece o no termina de desaparecer nunca en su aparecer. Como dijimos anteriormente, el lenguaje de la danza puede diferenciarse de otros lenguajes de las artes por su relación particular con el tiempo. Para la mirada renacentista el gran arte es la pintura y creemos que es el lenguaje de la danza el que ha quedado desplazado durante siglos, justamente por su falta de perdurabilidad y de consistencia para el ojo. Estamos de acuerdo con Martin Jay (2007) en pensar cierto estatus hegemónico en la tradición de la cultura occidental de la vista sobre los otros sentidos.

En la primacía de lo visible del pensamiento moderno, todos los sentidos han quedado desplazados recién hasta el siglo XX, cuando especialmente en Francia, se pone en crisis el dominio de lo visual.² Y como sucede con cierto orden hegemónico de los sentidos, dentro de los lenguajes de las artes, también hay ciertamente *de ver* de las artes, orden predominante en la conocida historia del arte que ubica a la danza en un lugar más desplazado o marginal que otros lenguajes. Es también a mediados de siglo XX cuando se rompe con el predominio de lo visual de la danza; es a principio del siglo XX cuando empiezan a ocurrir investigaciones y propuestas del orden del movimiento que quiebran la tradición del lenguaje ligada fundamentalmente a la correspondencia mimética o de representación de obras o mitos literarios, o incluso se rompe con la idea de la danza como acompañamiento visual de la música.

La danza, hasta el siglo XX, se centraba fundamentalmente en representar visualmente, miméticamente grandes narrativas o grandes sentimientos. Es recién en las investigaciones y propuestas que hacen algunos coreógrafos y bailarines a principio del siglo pasado, (Fokine en los Ballet Russes, Isadora Duncan y las precursoras norteamericanas o en Alemania, con Dalcroze, Laban y Mery Wigman) cuando la danza comienza lentamente en una búsqueda que rompe la correspondencia con la visualidad óptica de la representación-mimé- sis de narrativas, sentimientos y de formas geométricas ideales y perfectas.

Si bien todas estas investigaciones de principio de siglo rompieron con la representación visual de lo sonoro y de lo narrativo, siguieron focalizando la danza como representación de la emoción, de los sentimientos y lo interno del pensamiento. Todas las investigaciones pasaron de la representación a la expresión entendida aquí como representación visual de un sentimiento.

² Martin Jay en *Ojos abatidos, la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*.

Pero estas investigaciones y propuestas de la danza a principio de siglo evidenciaron un quiebre con el pasado, abriendo las posibilidades de la danza alejada de la técnica del ballet y mostrando el inicio de un proceso de experimentación de los cuerpos, sus posibilidades y volúmenes alejándose del predominio de lo visual.

La danza entendida como lenguaje del arte academizado e institucionalizado, es decir, cuando comenzó a ser observada y se pautaron reglas referidas al movimiento, posturas, actitudes de los cuerpos fue bajo el reinado de Luis XIV. Es en 1661 que se crea la *Academia Real de Música y Danza* consolidando la técnica el ballet y ese modo de tratar y pensar el cuerpo, la forma, la imagen (imágenes o modos de danzar que siempre, en términos de Berger, encarnan un *modo de ver*).

Consideramos que no es casual que la danza configure sus bases (que lleguen al hoy) en este contexto moderno en el que reina la perspectiva, armonía, regularidad, precisión en el orden delo visual y óptico como modo de conocer el mundo. Estos principios ordenadores, propios del pensamiento moderno, se incorporaron en un vocabulario y reglas propias del sistema disciplinario de la danza, como producto de las necesidades de la época y su mentalidad racionalista y controladora.

La danza, atravesada por la mirada moderna, comenzó a pautar reglas y modelos de movimiento que se separaban y alejaban a cualquier investigación corporal de la experiencia para responder -ocultando todo cuerpo real, toda fuerza de gravedad y todo esfuerzo físico de los cuerpos- a un ilusionismo de lo ideal para el deleite único del ojo. El ojo fue y aún sigue siendo, el centro del mundo visible.

Tanto el coreógrafo, como el bailarín y el espectador han estado atravesados por el pensamiento moderno, dualista, mecanicista, ubicado sobre la razón y la búsqueda de lo "claro y distinto" por lo cual las consecuencias son que se compone y programa las posibilidades del lenguaje, modos de acción y percepción, ligado a una lógica de lo visual, delo óptico, de lo que se puede retener y no perder. John Berger, autor de la serie y del libro *Modos de ver* (año) escribe en relación a nuestro planteo, que tanto la producción como la recepción de obras tienen impregnados un modo de ver. Dice, por ejemplo que "el modo de ver del fotógrafo se refleja en su elección del tema. El modo de ver del pintor se reconstituye a partir de las marcas que hace sobre el

lienzo o el papel. Sin embargo aunque toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver" (Berger, 2013, p.16). La danza (productos artísticos y recepciones estéticas) han encarnado el modo de ver moderno ligado a la centralidad del ojo, su ilusionismo y el predominio de lo visible.

Si bien, los productos de la danza han respondido al peso de la tradición y su *modo de ver*, la danza es considerada, en nuestra propuesta, un lenguaje del tacto, es decir, necesita del mirar y no el ver para poder tocarse/percibirse/sentirse/apreciarse/desplegarse.

John Berger dice "solamente vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto voluntario, como resultado del cual, lo que vemos queda a nuestro alcance, aunque no necesariamente al alcance de nuestro brazo. Tocar algo es situarse en relación a ello. [...] Nunca miramos solo una cosa: siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos" (Berger, 2013, p.14). Una vez más, se ubica la obra bajo la construcción de la mirada, y la mirada (no la vista) en cercanía al tacto: mirar es construir, es visibilidad e invisibilidad, resaltar, armar, componer, tocar, mover, danzar.

Desde el siglo XVII al siglo XX la danza respondió más a la hegemonía de lo visual, de la vista, de lo plano, que a investigar el volumen de los cuerpos y al recorrer abierto hacia todas las dimensiones/direcciones que da lugar el tacto, es decir, la percepción háptica y no óptica, de lo que se escapa y no, de lo que se retiene.

Al definir la danza como movimiento, algo que está continuamente avanzando en el tiempo (no hacia adelante únicamente), desapareciendo al mismo momento que apareciendo; se desafía a la industria cultural, al arte como valor mercantil, a la idea moderna, burguesa de comprar-vender, llevarse e intercambiarse materias para poder dar cuenta de lo que se tiene y de lo que no.

La danza no es nunca -ni puede serlo(hecho que consideramos una alegría)- algo para poder contar, sostener y guardar. La danza se ríe del paso del tiempo, de nuestros modos y deseos de inmovilizar para agarrar -y con la garra fijarlas- las cosas, saberes, ideas, materias.

Pensar el lenguaje de la danza en relación al tiempo y su total ausencia de perdurabilidad hace pensar el tiempo de aquel que la observa y de la importancia de esa mirada. Si bien en el recorrido de la gran historia de la danza espectacular (productos y recepciones) responden al orden de lo visual, se

propone pensar no que la danza pasó de lo óptico a lo háptico sino que siempre necesitó de una percepción háptica para percibirse y bailarse, pero es en el quiebre-crítica del predominio visual que se da en el siglo XX desde la teoría, que podemos re-pensar la historia hegemónica de la danza desde esta tensión entre el predominio de los sentidos.

El ojo de un espectador de danza no puede pretender un simple ver, el ocular-centrismo que predomina aun en nuestra manera de conocer el mundo no funciona con mucha eficacia cuando se trata de danza; El ver, dice Didi-Huberman "no se piensa y no se siente, en última instancia, sino en una experiencia del tacto". (Didi-Huberman, 2014, p.15) se necesita un mirar con todo el cuerpo, un tocar con todos los órganos, la garra que exige tener se escapa de la mano para trasplantarse sin objetivo de retención a todos los sentidos.

La danza no es solo para ser vista sino fundamentalmente para ser tocada: entrecruza las formas básicas de percepción, pareciese que desarrolla formas y maneras de trenzar las percepciones que hacen que el ojo, desde la función primera de ver, no pueda llevarse más que una sola parte de lo que se presenta frente-sobre él.

La danza, su fluidez y volumen de las corporeidades producen movimientos *en y sobre* los cuerpos, *en y sobre* la mirada, *en y sobre* el tiempo, *en y sobre* el espacio de la realidad –cronológico y extenso-. La danza produce movimiento *en y sobre* las posibilidades y sobre todo, *en y sobre* las posibilidades de percepción.

El lenguaje del movimiento y las corporeidades donde se hace posible están constantemente en movimiento y hacen que la mirada también sea una danza. El ver como cualidad simple del ojo, es decir, lo óptico como percepción que da información sobre la distancia no cubre ni satisface el volumen, la cercanía y la visibilidad-invisibilidad, presencia-ausencia propia del movimiento y del lenguaje de la danza; "el acto de ver no es el acto de una máquina de percibir lo real en tanto que compuesto por evidencias tautológicas. El acto de dar a ver no es el acto de dar evidencias visibles a unos pares de ojos que se apoderan unilateralmente del "don visual" para satisfacerse unilateralmente con él. Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto" (Didi-Huberman, 2014, p. 47).

El mirar de la danza propone una simultaneidad entre lo cambiante y lo múltiple enredando "el movimiento" de la obra desde lo visible y lo no visible. El espectador que supuestamente debe espectral, ver y no mirar, quieto y a

distancia de las corporeidades quedanza, es vulnerable al legado de la tradición que requiere la comunicabilidad, retención y fijeza de sentidos³. Pero la danza hace saltar a lo que se posiciona o auto posiciona inmóvil. La danza es aquello que escapa a la visión y que justamente implica una acción, un movimiento, no solo por parte de los bailarines o corporeidades en movimiento sino también y fundamentalmente por parte de los que "espectan".

Para la danza siempre la tensión, la abertura, el salto está *entre* lo visible y lo invisible, entre lo que aparece y desaparece. *Entre* lo que no se puede ver ni retener sino solamente mirar, enmarañarse y tocar.

La danza es el lenguaje que trae a presencia lo vivo de la imagen. La danza nos hace mirar, sentir, tocar lo que podría ser una *imagen dialéctica*, entendida como imagen en movimiento. La imagen de las corporeidades de la danza no son algo cerrado, fijo, superficial, plano, sino que en ella está la posibilidad de los diferentes relieves, profundidades, volúmenes, concepciones, modos de ver, giros y enredos de la percepción, posibilidades de recuadros y cuadros, posibilidades de dialogar una y otra vez en diferentes dispositivos y con diferentes *imágenes*, palabras, sonoridades y claro, diferentes corporeidades.

La manera que tenemos de pensar la *imagen-corporeidad-volumen* en movimiento es como aquello que nos sobrepasa, realidad compleja e inesperada, densa, cargada de memoria, de restos, de formas que pueden abrir e inquietar los sentidos. Didi-Huberman (2014) desarrolla la hipótesis que "Las imágenes del arte por más simple, por mínimas que sean –saben presentar la dialéctica visual de ese juego en el que supimos (pero lo olvidamos) inquietar nuestra visión e inventar lugares de esa inquietud." (Didi-Huberman, 2014, p. 63) en torno a la imagen dialéctica también agrega que "hablar de imágenes dialécticas es como mínimo tender un puente entre la doble distancia de los *sentidos* (lo sentidos sensoriales, en este caso el óptico y el táctil) y la de los *sentidos* (los sentidos semióticos, con sus equívocos, sus espaciamientos propios)." (Didi-Huberman, 2014, p. 111).

La propuesta aquí depensar la danza como imagen dialéctica, es recordar ese lugar del arte que modifica/salta/inquieta y disloca el lugar de los sentidos de los que la bailan y de los que la bailan en el acto de mirar.

³ Aquí esta usado el termino sentido no solamente desde los sentidos del cuerpo como son la vista, el oído, el ojo, el tacto sino también la fijeza de los sentidos semióticos de estructuras cerradas que deben ser descifradas, entendidas por el espectador.

Creemos que la danza ha sufrido durante varios siglos una invisibilidad en relación a las otras artes, y es recientemente que grandes museos como el MoMA (Nueva York) el Pompidou(Paris) y la Tate (Inglaterra), han decidido crear un departamento para la danza y mostrarperiódicamente en sus galerías exposiciones y proyectos de danza y/o performance. Nos resulta interesante pensar que hay algo desde la mirada de principio del siglo XXI que habilitaría a pensar el movimiento que propone la danza como un orden o modo especial que antes no se percibía o no inquietaba a las lógicas de las miradas *sobre* y *en* el mundo.

Pensar la danza, su tiempo, su espacio, sus corporeidades es pensar también los cuerpos, los tiempos, los espacios de aquellos que la componen, crean, bailan y miran. ¿Cuáles son los *modos de ver* que están atravesados hoy los bailarines, coreógrafos y espectadores?

Posiblemente la danza al fin ha dejado de verse y se la ha tocado. Quizás hay algo que recién ahora ha tocado o se ha dejado tocar. Incluso las grandes instituciones, museos y espacios de reconocimiento están, fundamentalmente en la última década, dando lugar a lo que "nunca tuvo lugar". Se le está dando presencia a un lenguaje que paradójicamente juega con su aparecer/desaparecer. Hoy, se le está dando espacio y tiempo a las corporeidades de la danza justamente cuando todos los cuerpos que nos rodean se dirigen hacia la virtualidad.

La danza instauro la dialéctica entre los sentidos, entre lo que se nos escapa, entre lo visible y lo invisible, entre los cuerpos que no se pueden retener/poseer/tener y que tampoco pueden dejar de desintegrar y de desintegrarse en los espacios, dialéctica con y entre los cuerpos que no pueden perdurar.

Ahí, hoy, está la danza abriendo, quebrando, tocando y danzando entre las percepciones y sentidos del mundo.

Si la tradición renacentista encontró en la pintura un espacio donde descansar su mirada, quizás hoy la mirada sobre el mundo del siglo XXI está redescubriendo en la danza un lugar para descansar su propia mirada: mirada que se dirige (un poco terrorista, un poco romántica y un poco progresista) hacia la desaparición de todos los cuerpos y a favor de una virtualidad infinita (lejana pero cerca, visible pero invisible, presente pero simultáneamente ausente). Hoy se toca la danza desde todos lados, se tocan los cuerpos, los volúmenes y sus infinitas direcciones/dimensiones, quizás para no solo descansar la mirada sino también recordar y reforzar el volumen del cuerpo que los dispositivos donde nos ubicamos nos hacen olvidar.

La danza hoy grita y se escucha. En el mundo cotidiano la desaparición de los cuerpos se siente, se ve y lentamente hasta se dejan tocar a través de otros cuerpos o de cuerpos-pantallas. Este mundo cotidiano está posicionado en una constante fluidez (líquida, gaseosa pero casi nada solida) del movimiento como característica de todos los cuerpos, espacios y modos de relaciones. El mundo, sus movimientos y corporeidad escamina con los ojos vendados, tanteando (no tocando), hacia la entropía infinita de la virtualidad. Hoy tocamos el aparecer/ desaparecer de la danza y tocamos el desaparecer los cuerpos pero simultáneamente el aparecer en la virtualidad de los cuerpos que la miran.

Bibliografía

Berger, J. (2013). *Modos de ver*. Buenos Aires: GG.

Didi-Huberman, G. (2014). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Jay, M. (2007). *Ojos abatidos la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.

Poéticas en la danza de Rosario

Marcela Masetti¹

Resumen

La investigación está centrada en el análisis de las producciones escénicas entre 1980 y los noventa de dos grupos: el Grupo de Danza Contemporánea de Rosario, dirigido por Cristina Prates y La Troupe dirigido por Mara Subiela. La hipótesis que recorre el trabajo es que en este período, se sientan las bases de las producciones escénicas propiamente contemporáneas, dado que es el momento de un quiebre con formas más tradicionales en las concepciones coreográficas, y de la construcción progresiva de nuevas prácticas creativas y poéticas. El abordaje dialoga con sus protagonistas y con sus obras recorriendo y resignificando desde la actualidad ese largo itinerario.

Poéticas en la danza de Rosario

En una suerte de historia terminable e interminable, el itinerario de reconstrucción, y resignificación de las obras de danza producidas en un momento histórico, va recurriendo a múltiples interlocutores, que dialogan entre sí, con el pasado y el presente; y a su vez, con las obras. Terminable, en tanto la investigación que se plasma en un libro próximo a aparecer, es un cierre provisional, de bocetos y miradas sobre ellas (las obras o la historia). Interminable, en tanto suenan otras voces, pero podrían ser infinitas. La investigación está centrada en el análisis de las producciones escénicas entre 1980 y los noventa de dos grupos: el Grupo de Danza Contemporánea de Rosario, dirigido por Cristina Prates y La Troupe dirigido por Mara Subiela.

¹ Instituto Superior Provincial de Danzas "Isabel Taboga" marcelamasetti@hotmail.com

La hipótesis que recorre el trabajo es que en este período, se sientan las bases de las producciones escénicas propiamente contemporáneas, dado que es el momento de un quiebre con formas más tradicionales en las concepciones coreográficas, y de la construcción progresiva de nuevas prácticas creativas y poéticas. El abordaje dialoga con sus protagonistas y con sus obras recorriendo y resignificando desde la actualidad ese largo itinerario.

Esta investigación forma parte de un proyecto más amplio con el objetivo de producir una mirada reflexiva sobre procesos poéticos en las artes escénicas, más específicamente en la danza, articulando históricamente el pasado. Forman parte de este recorrido, dos publicaciones precedentes *Danza moderna y posmoderna* y *La construcción de un campo artístico y Danza clásica. Tradiciones académicas en Rosario*. Al mismo tiempo, teniendo en cuenta, la crisis del régimen de producción artística de la modernidad, donde asistimos a modificaciones en el reparto de lo sensible, por lo cual se produce un borramiento de los límites entre las distintas artes, creándose obras difícilmente clasificables en dichas categorías.

Reconociendo las dificultades, pero sin renunciar a la práctica de la danza y de su historia, se concibe este proyecto que apunta a consolidar “memorias sobre lo efímero”. Entendiendo que la reconstrucción histórica no solo apunta a una mirada nostálgica sobre hechos artísticos que por su carácter de perecederos y fugaces, difícilmente pueden ser reconstruidos, sino pensando en una relación fecunda entre el pasado y el presente, donde la historia nos permita atisbar futuros posibles, y nuevos modos de relación, articulación y construcción de sentidos, en la complejidad de determinaciones de los hechos artísticos y culturales.

En la medida en que promueve el diálogo entre distintas generaciones, pertenencias y localizaciones de artistas, la visibilización de las producciones artísticas y la consolidación de archivos documentales en distintos tipos y soportes considero que realiza una contribución importante a la reflexión académica del área dancística.

Los ejes de análisis que se ponen en juego en la investigación son:

1. El desarrollo de la discusión modernidad posmodernidad, y la ubicación de la danza en este contexto. Utiliza los conceptos de Dubatti sobre las poéticas y los de Janet Adshead-Lansdale y June Layson, que consideran a la historia de la danza como una disciplina híbrida, en tanto la historia, se

constituye también en una metodología de abordaje y comprensión del propio campo disciplinar. Los conceptos propuestos por las autoras de tiempo, tipos y contextos son utilizados para el análisis de las obras. Atendiendo al objeto de estudio planteado, se realiza una aproximación a la post modern dance y la danza contemporánea (tipo) en los años 1980-96 (tiempo), con la consideración de los contextos locales, nacionales e internacionales.

2. Contexto cartográfico de la danza realiza una reseña de la época en la cual fueron concebidos los espectáculos; las formas de organización, producción y creación, sus relaciones con otras creaciones (plásticas, teatrales y sobre todo musicales, ya que coincide con la aparición y consolidación de la nueva trova rosarina, que compartía sus creaciones con ambos grupos).

3. Poéticas del Grupo de Danza Contemporánea de Rosario y Poéticas de La Troupe aborda las creaciones escénicas de ambos grupos, realizando una cronología de las producciones, una descripción y análisis de cada una de ellas, basada en la recopilación fílmica de casi todos los espectáculos (que fueron digitalizados) y en entrevistas realizadas a algunos de sus protagonistas (Cristina Prates, Alba Borazzo, Gerardo Agudo, María de los Ángeles González y la propia experiencia de la autora como integrante a lo largo de 16 años del primero de los grupos mencionados).

Contexto cartográfico de la danza

La breve democracia que se abre en 1973 pone en evidencia el potencial contestatario de una juventud y un movimiento obrero en búsqueda de un cambio social, que, con el alza de las masas abierto en Mayo del '68, se ubicaba en el horizonte de lo posible.

La seguidilla de dictaduras militares en Argentina y en el continente, fueron perfeccionando las formas de disciplinamiento y control de cualquier insurrección social o cultural. Recordemos que numerosos artistas, incluso en la última parte del gobierno de Isabel Perón fueron amenazados por la triple A, y debieron exiliarse (1975). Especial mención requiere la última dictadura militar en el ejercicio de una profunda represión y un gran control a todas las manifestaciones no sólo políticas, sino culturales. Sin canales para la expresión política, que estaba prohibida, las producciones culturales permitían encriptar y metaforizar críticas sobre la realidad nacional. En este difícil equilibrio entre decir y callar, entre resistir y no inmolarsé, y ejercer

una mirada cuestionadora, el espacio cultural se configura como un lugar más de la resistencia antidictatorial.

Al ritmo que desaparecían ciudadanos, hombres y mujeres con alguna militancia, compromiso social, o simplemente, pensar diferente, también desaparecían producciones culturales: se prohibieron canciones, libros, autores, la matemática moderna, se cerraron durante algunos años ciertas carreras universitarias “molestas” (Psicología, Sociología, Trabajo Social).

El extenso control sobre todo aquello que se difundía, produce la marginación de autores, compositores, músicos, actores, sospechados de no adscribir “a los valores occidentales y cristianos”, que no podían trabajar, ya que integraban las listas negras que manejaban aquellos que monopolizaban los medios de comunicación masivos, muchos de ellos con intervenciones militares.

Como una estrategia de resistencia y preservación, el movimiento cultural *under*, en la ciudad, gozaba de una gran producción y movilidad, de creaciones y eventos autogestionados por los propios artistas. Durante estos años los distintos grupos se unían y compartían funciones, coorganizaban festivales y ciclos, producían y creaban sus propias obras en colaboración, y tenían una presencia en la prensa local. Recordemos que el movimiento de músicos rosarinos, La Nueva Trova, logra una difusión que cobra dimensión nacional a partir de la Guerra de Malvinas, sobre el final de la dictadura. A diferencia de la danza, la música contaba con una industria cultural y aceitados mecanismos de comercialización y difusión, que al prohibirse la transmisión de canciones en inglés, le permite a esta generación de compositores, emerger con gran impulso y, posteriormente, consolidarse (Juan Carlos Baglietto, Rubén Goldín, Jorge Fandermole, Lalo de los Santos, Silvina Garré, Adrián Abonizio, Fito Páez, Fabián Gallardo). La danza, que compartía puestas y ciclos con este grupo de músicos, no corre la misma suerte.

De esta manera, la dictadura produjo una fenomenal fractura en el campo cultural: entre los prohibidos, y los no prohibidos, entre los que se quedaron y los que se fueron. Con este caldo de cultivo, se fue produciendo una masa de artistas que marginados de los lugares donde habitualmente montaban y producían sus obras e imposibilitados de trabajar, comienzan a gestarse espacios propios.

En este sentido, es emblemático el surgimiento de Teatro Abierto. Integrado por autores malditos, con la solidaridad de actores, directores y productores, se monta esta experiencia que constituye un hito en la lucha contra la dictadura.

Danza Abierta sigue los pasos de Teatro Abierto. En Buenos Aires, Danza Abierta se realiza en los años '81, '82 y '83, constituyéndose en uno de los acontecimientos más importantes del período. Siguiendo los pasos de Teatro Abierto, que plantea un espacio de producción cultural independiente, Danza Abierta tuvo la premisa de la apertura y la amplia convocatoria, llevándose a cabo en los teatros Catalinas, Bambalinas y Blanca Podestá. En este amplio espacio, presentan obras coreógrafos que continuarán produciendo y madurarán en la década siguiente. El Grupo de Danza Contemporánea de Rosario participa del ciclo, con una respuesta favorable de la crítica especializada, y Cristina Prates es una de las impulsoras de la organización en Rosario de un ciclo similar.

En forma aunada y autogestionaria se constituye Danza Abierta Rosario, independiente de todo apoyo oficial. Confluyen los principales referentes de la danza en la ciudad y también coreógrafos noveles, que encuentran una forma de potenciar el protagonismo en el campo. Las funciones se realizan durante una semana en el Teatro Fundación Astengo, que hace una importante quita en el alquiler de la sala; participan casi todos los grupos rosarinos de las más diferentes manifestaciones de la danza (folklore, flamenco, clásica, contemporánea, tango) y también grupos provenientes de todo el país. La consigna fue la amplitud en la convocatoria y precios accesibles, una manera de garantizar la afluencia de público. Danza Abierta Rosario, según plantean sus organizadores en los programas, es “un movimiento que nuclea a bailarines, coreógrafos y personas cuya actividad esté directamente relacionada con la danza: actores, mimos, músicos, escenógrafos, vestuaristas, maquilladores, maquinistas, sonidistas, iluminadores.” “

¿Cual fue el mapa de irradiación, la cartografía que constituye el surgimiento de la danza contemporánea en Rosario?

Esta etapa es sumamente rica, ya que se conocen, se difunden y aprenden técnicas norteamericanas y europeas; aunque su creación en los países de origen fue diacrónica, aquí se conocen en forma simultánea y un poco caótica, lo que posibilita el enriquecimiento del bagaje técnico para desarrollar las búsquedas expresivas.

Los integrantes de ambos grupos estudiaron, realizaron puestas con actores y directores teatrales, que aportaron la impronta de la época en el trabajo de creación colectiva y grupal. Las creaciones colectivas se basaban en rupturas con el modo hegemónico de actuación y de puesta en escena, trabajos que

utilizaban la elaboración de las improvisaciones como materiales escénicos, con mínimos recursos técnicos y escenográficos y la horizontalidad entre los miembros del grupo.

Análisis poéticas GDCR

En el itinerario realizado por las distintas puestas y coreografías, asistimos a ese momento liminal e iniciático, en el cual, de una búsqueda desordenada de ruptura con las coreografías, las puestas y el lenguaje de la danza clásica y de la danza moderna, se va perfilando y luego consolidando una micropoética que no tiene una definición formal a priori, con un perfil claramente expresionista.

La metodología de trabajo del grupo comienza con un planteo tradicional del rol del coreógrafo, en este caso, Cristina Prates, la que selecciona las bailarinas, propone ideas y movimientos, y éstas interpretan la coreografía. Dicha metodología se va transformando, y consolidando alrededor de la improvisación para la producción de materiales que luego serán incorporados a las puestas, como el armado de un rompecabezas. Es importante tener en cuenta, el momento histórico ('70, '80) donde la producción colectiva aparece en primer plano tanto en el teatro como en la danza, y que Cristina Prates integraba el Grupo del Litoral que dirigía Norberto Campos, y realizaban puestas teatrales con un planteo innovador y un uso protagónico del cuerpo como soporte de la acción.

Cronología del Grupo de Danza Contemporánea de Rosario

Música para alegrías y tristezas (1980)

Una academia muy estricta (1981)

Con t de Tersícore o que los dioses nos perdonen (1983)

Placeres (1983)

Timoteo (1985)

El beso (1986)

Sumamente (1987)

Fragmentos (1989)

Vi luz y subí (1992)

El Grupo de Danza Contemporánea de Rosario, posteriormente pasa a llamarse Seisenpunto, y con este nombre crean, Manchas de aceite violeta,

Rojo, Cuatro Cuartos, In corpore sano, El jardín que ruge y Dolceferiente, espectáculos que no pertenecen al período en análisis, e implican el desarrollo y el despliegue de lineamientos poéticos y metodológicos consolidados en las últimas puestas analizadas.

Durante el período estudiado, el GDCR participa en obras de teatro: Federico, que conmemora los 50 años del fusilamiento del poeta, puesta en la cual intervienen numerosos actores y músicos en vivo; en Loco dirigida y actuada por Estaban Mellino; con grupos musicales; en la inauguración de eventos, como la Bienal de la Creatividad; en programas de televisión con motivo del reciclado y reinauguración de La Favorita (emblemático comercio ubicado en Sarmiento y Córdoba); en cortometrajes (Rosario me mata); o en coreografías de otros coreógrafos (Isabel Taboga, Edgardo Galetti) y otros.

Desde el punto de vista compositivo, se visualiza la organización de un foco individual o grupal, y el acompañamiento del grupo como coro, la utilización de la heterogeneidad de movimientos propuestos por los intérpretes, y la no homogeneización del conjunto, poniendo en escena las diferencias en los movimientos personales. En general, se observan los rostros que permanecen impassibles y la mirada lejana y abstracta. En las puestas se evidencia una poética con un relato fragmentado, con una experimentación espacial, de movimientos cotidianos y de innovación formal.

Poéticas de La Troupe

La Troupe comienza como un pequeño núcleo de bailarinas que no tenían una dirección externa. Formada en sus comienzos por Alba Borazzo y Gabriela Morales, se suma Ana María Jaime, que había partido del GDCR. En ese entonces, Marta Subiela dictaba un curso de Composición Coreográfica, supervisada por Ana Itelman, abre la inscripción por primera vez para bailarines. Allí participamos bailarines y coreógrafos que veníamos de distintos grupos de pertenencia y formación (danza, teatro, pantomima, etc.). En este espacio, a lo largo de cuatro años compartimos el aprendizaje de la composición coreográfica, integrantes del GDCR y La Troupe. A partir del trabajo común, las integrantes de La Troupe le solicitan a Marta Subiela que supervise la producción que estaban realizando en ese momento, accede a supervisar el trabajo La danza de los camalotes. De esta experiencia, en la cual participan muchos artistas de la ciudad (músicos, artistas plásticos, escenógrafos, etc.)

sale fortalecido el incipiente grupo que luego tendrá numerosos cambios de sus integrantes.

Es importante reseñar que, entre tanto, Marta Subiela comienza a trabajar en la Escuela Nacional de Teatros y Títeres y comparte varios años de labor en la formación de actores y actrices con María de los Ángeles González, proveniente del teatro. Entre ambas, consolidan un equipo que tendrá impacto en las producciones que a partir de entonces realicen, tanto en las producciones de cierre de carrera como en las puestas que presentan en el circuito cultural de la ciudad. Este trabajo conjunto las potencia creativamente, proporcionándoles nuevas formas de abordaje, y enriquece con nuevas figuras a La Troupe. Esta trayectoria, que obtiene altos niveles de reconocimiento, es abruptamente interrumpida por la muerte de Marta Subiela.

Cronología La Troupe

Lilith(1984)

Fazendo Arte (1985)

Danza de los camalotes (1987)

Terra incógnita (1989)

Comedia Humana (1991)

Shopping (1993)

Fausto (1996)

En síntesis, en las obras analizadas se observa un tratamiento muy plástico de los elementos lumínicos y escenográficos; que en algunas escenas resulta fundamental a la hora de crear climas. Se observa un tratamiento coral y colectivo de la coreografía, donde los bailarines hacen uso de la voz en distintas formas.

También hay escenas que plantean la ruptura y la suspensión de la credulidad del público, allí los actores y los bailarines discuten sobre qué es el arte, qué es la danza y cómo organizar una escena. Con ese distanciamiento, el interior de la creación del espectáculo se abre al público, y produce una gran comicidad.

En las obras, es evidente la influencia del contact improvisación y técnicas posmodernas, por el tipo y calidad de movimiento que tienen sus bailarines. Se observa una gran fluidez en el movimiento de los bailarines, las

escenas se arman y se desarman, hay focos superpuestos, alternancia de dinámicas entre el foco y el coro.

Desde el punto de vista compositivo está presente desde el principio una constante, por ejemplo, el conjunto de bailarines caminando en círculo, como articulación entre todas las escenas, el foco en una pareja y el grupo atrás con alguna secuencia, la repetición de escenas por otros protagonistas, la cámara lenta y la cámara rápida, el peso y el contrapeso, el movimiento cotidiano realista, y la caminata cotidiana. Se utiliza bastante la repetición, y la repetición con adicción de otro desenlace, recurso muy utilizado por Pina Bauch. El planteo espacial tiene una gran movilidad en la formación de dúos, tríos, que se van alternando, mientras algunos permanecen como en una constante y repetición de un movimiento (por ejemplo, desde el piso una levantada). Son muy interesantes algunos dúos en la utilización del fraseo del movimiento y la dinámica, ya que alternan bruscamente de momentos casi estáticos, a un gran dinamismo.

Algunos elementos comunes en las obras: manejo de la cámara lenta, y la ruptura con fraseos muy rápidos, los encastres entre los personajes y la utilización del cuerpo del otro para trepar, la utilización de un elemento constante que aparece citado en momentos diferentes de la coreografía (libros, lectura mojar el dedo para pasar las páginas, ponerse o sacarse un vestuario).

A modo de cierre provisional. Habitando lo global en lo local

“La modernidad es, ontológicamente, puro ser que genera movimiento” (Sloterdijk, 2000b, p. 36; citado por Lepecky, 2009, p. 23).

En las décadas del 50 y el 60 del siglo XX se producen importantes cambios en las esferas de la cultura y el arte que llevan a distintos autores a considerar que se estaba ante el comienzo, la continuación, el quiebre o el desarrollo de una nueva etapa. Según la posición argumentada, algunos de ellos hablan de capitalismo tardío, otros de posmodernidad, otros de sociedad postindustrial, otros de modernidad líquida, o período neobarroco. Este período es un momento también de profundo replanteo en relación al arte, lo que lleva a algunos autores a considerar el fin del arte, entendido como el fin del relato moderno acerca del arte, y donde se ponen en crisis los conceptos de obra artística, de autor, de belleza, y de la materialidad propia de las distintas disciplinas del arte, organizadas también en este relato como las bellas

artes, donde a cada cual le correspondía cierta materialidad o “reparto de lo sensible”. En ese sentido “Lo contemporáneo no designa un período, sino lo que pasa después de terminado un relato, legitimador del arte, y menos aún, un estilo artístico que un modo de utilizar estilos” (Danto, 2003, p. 32).

En tanto las obras de arte, no pueden ser distinguidas por sus cualidades sensibles, en tanto se producen objetos artísticos y obras que pueden ser objetos y acciones cotidianos, aparece la interrogación sobre cuál sería la especificidad del arte y cómo es posible distinguir cuando hay arte y cuando no. Por lo tanto, el arte se vuelve hacia la filosofía, para tratar de encontrar sus fundamentos y respuestas a los interrogantes que se han convertido en ontológicos.

Según Arthur Danto, el modernismo, identificado como la era de los manifiestos, surge a fines del siglo XIX, con las figuras de Van Gogh y Gauguin, y finaliza con la última de las vanguardias -el expresionismo abstracto- hacia fines de la década de 1950.

Así, los manifiestos de las distintas vanguardias establecían un desarrollo programático de sus propuestas.

“El modernismo se caracterizaba por tener cánones establecidos para la creación artística- por ejemplo la relación entre arte y belleza poseía la fuerza de una necesidad a priori-, y todo lo que se mantuviera fuera de ellos no era aceptado como arte. Las obras artísticas eran legitimadas a través de grandes relatos modernos, creando manifiestos que los justificaban como verdadero y único”(Isse Moyano, 2012, p. 155).

Este panorama de sucesión de diferentes propuestas programáticas de los distintos ismos, se modifica radicalmente en la década del 60, con la aparición de obras que ponen en entredicho todo lo que hasta entonces era considerado arte: el concepto de belleza, de la obra de arte y la división de las bellas artes. La danza, como expresión artística no permanece ajena a estas inquietudes.

“Hacia 1969 se podía considerar cualquier cosa como arte y a cualquiera como artista. Se podían encontrar ejemplos de esto en danza, especialmente en el JudsonGroup, donde una coreografía podría consistir en alguien sentado en una silla” (Danto, 2005, p. 25, citado por Isse Moyano, 2012, p.175).

“La post-modern dance al borrar las fronteras entre el movimiento cotidiano y el artístico, o bien las fronteras entre espectáculo y público, obligó a redefinir la noción misma de la danza y su condición artística. Esta redefinición es la que dará pie a la llamada Danza Contemporánea”(Isse Moyano, 2012, p.152).

Con un surgimiento muy ligado a las prácticas disciplinarias de la modernidad, “La danza y la modernidad se entrelazan como un modo cinético de ser en el mundo” (Lepecky, 2009, p. 23). Este imperativo del movimiento, de ese cuerpo, que tras ser rigurosamente disciplinado, debe moverse a las órdenes obedientes del coreógrafo y de la escritura, es un cuerpo funcional a las necesidades de subjetividades acordes a los requerimientos del taylorismo fordismo.

En Agotar la danza, André Lepecky desarrolla parte de su argumentación apoyándose en las proposiciones de Peter Sloterdijk,

“...el impulso cinético de la modernidad articulada como movilización lo que muestra el proceso de subjetivación en la contemporaneidad como correspondiente a una militarización idiotizada de la subjetividad vinculada con las actuaciones cinéticas generalizadas de eficacia, eficiencia y efectividad taylorista” (Lepecky, 2009, p. 32).

El programa modernista de conciliación del arte con la vida, los manifiestos, la exploración del propio médium, se produce en la danza varias décadas después que en las artes plásticas. En este sentido, investigadores argentinos como Susana Tambutti y Marcelo Isse Moyano, analizan en la danza local, las manifestaciones de ciertas características que están presentes en lo que Sally Banes describe como la post modern dance norteamericana de los 60, los 70 y los 80.

Este conjunto de obras del GDCR y de La Troupe, que fueron analizadas, desde el punto de vista programático establece un quiebre con la danza moderna histórica, e introducen las problemáticas propias del modernismo estético (nombrada como postmodern dance por Sally Banes), sentando las bases de la danza contemporánea (en el sentido de Danto) y de las estéticas contemporáneas que se desarrollan a posteriori, profundizando y agregando algunos otros rasgos. Corriente de post modern dance, no en cuento estilo, sino para diferenciarse de la danza moderna histórica, con las características presentes de la posmodern dance de los 60, 70 y 80 norteamericana y en el caso de Rosario, con una importante influencia de la corriente europea, donde aparece como referentes insoslayables Pina Baush y SusanneLinke.

La expresión Nueva Danza que nombra a algunos ciclos, evidencia la búsqueda de esos años: de una nueva danza, innovadora de la clásica y la moderna, y la investigación recorre el itinerario que se transita buscando encontrar, construir, consolidar y reformular metodologías de trabajo y de creación poéticas.

En el análisis de las obras producidas por cada grupo, se abordan las decisiones estéticas que articulan y enlazan ese conjunto, que configuran una micropoética. En este sentido la delimitación de estudiar el conjunto de obras producidas entre los 80 y los 90, se amplió hacia algunas obras producidas después de los 90, atendiendo a las lógicas de construcción poética. En este período, desde las primeras producciones a las últimas; asistimos a un largo proceso de experimentación y de ruptura, no sólo con el lenguaje de movimientos de la danza clásica y de la danza moderna histórica, sino que también asistimos a la redefinición de los roles del coreógrafo, el bailarín y el director, de las metodologías de trabajo y de las prácticas creativas, así como también de la problematización de la relación entre la música y la danza.

Los dos grupos se internan en una vía de experimentación y producción francamente expresionista, más que abstracta. A partir de ese conglomerado de producciones, se observa la construcción progresiva de coreografías y puestas que elaboran un lenguaje contemporáneo, que se complejiza en la utilización de recursos compositivos arribando a puestas de una gran riqueza estética y visual.

Es interesante el concepto de nuevos modelos de producción en danza que acuña Marcelo Isse Moyano, para referirse a este conglomerado de producciones en los que se pone en crisis la materialidad misma de la danza, el concepto de obra, de artista y de arte. En este sentido, es necesario tener siempre presente los nuevos contextos de producción del arte contemporáneo ya que “Uno de los criterios de valoración de las nuevas obras de arte parece ser, en primer lugar, la capacidad que tenga de poner en discusión su propia condición como tal” (Vattimo, 1996, p. 51, citado por Isse Moyano, 2012, p. 153).

Algunas de las características de las construcciones poéticas estudiadas son:

Narración fragmentada: en general se observa una temática que se despliega en sucesivas escenas, sin una narración unívoca, sino metafórica, con sentidos más velados.

Movimientos cotidianos: inclusión de movimientos no virtuosos y caminata cotidiana en el desarrollo escénico.

Relación danza música: ruptura con la relación de complementariedad de la danza firmemente apoyada en el ritmo musical. Puede haber acompañamiento musical, oposición o danza en silencio.

Juego y humor: se evidencia la recurrencia a la ironía y el humor, el juego corporal y el ingenio.

Distanciamiento: las preocupaciones de los artistas en el proceso de creación del espectáculo se abren al público.

Inclusión de la palabra: tanto de la palabra articulada o la utilización de las posibilidades de la voz como sonido o música.

Nueva espacialidad: muchas de las obras tienen un planteo espacial que rompe el escenario a la italiana, que presupone una mirada predeterminada sobre el espacio escénico con un frente, dos laterales y un fondo. El público deambula y su mirada será particular y fragmentaria.

Técnica: se observan obras que requieren un despliegue técnico por parte de los bailarines y otras que no, o que reniegan de esto.

Pluralismo estético: producción de obras que son difícilmente clasificables, sino que mezclan estilos y técnicas en forma libre.

Es interesante destacar, el esfuerzo colectivo presente en las producciones escénicas, y cómo en determinados momentos, la confluencia de dos o más artistas potencian las creaciones, produciendo un salto cualitativo y un crecimiento exponencial de lo plasmado. Aparecen en las voces de los protagonistas, expresiones como la puesta “fluye”, que evidencian esa satisfacción y comprensión en el compartir ese encuentro creativo.

También resulta necesario señalar, que este grupo inquieto de creadores realiza una búsqueda importante para seguirse formando y estudiando a través de técnicas diversas o la visión de producciones coreográficas locales, nacionales o extranjeras. La mayoría de ellos, siguen trabajando ligados a la danza en la docencia, la creación y la gestión cultural.

En un mundo interconectado y globalizado, cambiante, las poéticas de la danza no deben ser concebidas como formas puras, posibles de ser abstraídas de los procesos que las originaron y que les otorgan espesura significativa. En todo caso, los procesos culturales dan cuenta de “formas de situarse en medio de la heterogeneidad y de entender cómo se producen las hibridaciones” (García Canclini, 1992, p.18).

En este sentido, podría afirmar que hay una introducción de lo local en lo global, y que algunas de las producciones de este período, hablan de nuestra particular forma de habitar lo global en lo local.

La Danza en la Contemporaneidad: De lo Técnico a lo Dramatúrgica

Daniel Andrés Romero Dávila¹

“En Colombia la Danza es vida, y la vida se Danza”

Resumen

Esta ponencia surge como disertación desde la experiencia que el autor ha vivenciado en la danza, en procesos empíricos de grupos y compañías de danza Folclórica de Proyección y Danza Teatro, así como Academias de Ballet y significativamente en el proceso de profesionalización como maestro en Arte Danzario en el énfasis de Interpretación en Danza Clásica, que lleva cursando desde el año 2014 en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de la Ciudad de Bogotá, Colombia. Desde este lugar sus aproximaciones le motivan a generar diálogos con los saberes academizados teóricos, como prácticos que su cuerpo decodifica, apropia y re significa al interiorizarlos. A lo largo de su inmersión en el arte, los planteamientos que serán expuestos en el presente trabajo nacen de sus inquietudes direccionadas a las funciones sociales que la danza ha cumplido en la historia de la humanidad, así como la construcción de un imaginario de cuerpo por medio de un estudio-entrenamiento permanente, posteriormente decantado en técnicas y particularmente desde el Ballet y el Moderno; finalmente su más reciente interrogante frente a la relación que la danza tiene con el Teatro, en la construcción del Gesto y la Dramaturgia.

¹ Universidad Distrital Francisco José de Caldas dromerodavila@gmail.com

Es importante señalar que su incursión a la danza y profesionalización se dan en un tránsito de adolescencia a adultez, ubicando un lugar en el proceso de aprendizaje en el que predominan cuestionamientos frente a la deconstrucción, la meta cognición, paralelamente a la formación técnica y estética que se percibe desde el arte, y la Danza, pautas que no serán referenciadas en la finalidad del trabajo, pero que se encuentran en el subtexto de los postulados presentados.

Introducción

Desde un contexto Latinoamericano colombiano, y como estudiante de universidad pública en un programa de arte y particularmente en el ámbito de la Danza, surge el deseo de teorizar experiencias dancísticas, desde plasmar inquietudes, hipótesis y críticas que permitan dialogar con las diversas aproximaciones que en la historia se han decantado, técnicas, legados o métodos ejecutados y reseñados, así como experiencias pedagógicas de la enseñanza, atravesadas por lo perceptivo en el marco del aprendizaje de la unidad cuerpo-energía-espíritu. Estas inquietudes se puede afirmar, proceden y se ensamblan desde la relación de los individuos con sí mismos, con los otros y sus contextos, creando y comunicando vivencias desde diversos gestos, una dramaturgia.

En un primer momento reconocer que culturalmente en Colombia cada individuo en el tránsito de sus vivencias, siendo o no cercano al arte, experimenta en su cotidianidad un vínculo con lo artístico desde lo tradicional, la danza por la música es parte y esencia de las vidas de las personas, se respira, se observa, se oye, se siente, se dialoga, se palpa y se celebra la cultura por la música que se danza y canta, estando directamente ligada a las manifestaciones festivas de cada región, los rituales de paso, y otros escenarios de encuentro en lo familiar, lo educativo y lo profesional; su riqueza en matices hacen de la danza en este país un elemento común que se expresa en el cuerpo y vive a través de las memorias vivas de cada individuo y cada generación.

Danza en Historia

Es a partir de este caso de mi Patria, un fenómeno de la cultura que no es una realidad lejana a otros países americanos y de raíces culturales cercanas, habiendo logrado adaptarse, mezclarse, permanecer y finalmente trascender, que emerge la necesidad de indagar las perspectivas que dieron a la danza el estatus de expresiones genuinas de la raza humana, por medio del desarrollo

en colectivo, enmarcadas dentro de la cosmogonía de cada grupo, cultura y país. Es importante considerar que dentro de un mismo territorio, pueden confluir y dialogar diversos tipos de culturas, y dentro de una misma cultura co-existir numerosas presentaciones de una realidad o interpretaciones de la misma, así como una cultura puede abarcar muchas culturas o subculturas, y como se planteará, el gesto como cultura de la humanidad.

De este modo se reconoce que la danza como esencia de la humanidad, ha dado cuenta de ser elemento constitutivo en la formación de paradigmas que soportan la construcción de una cosmogonía en cada cultura, su acción al ser factor relacional natural del hombre con su especie, con el medioambiente a través de los ciclos de producción agrícola, de pago y agradecimiento; medio de transmisión de mitos y narrativas, así como de recurso estimulante de momentos de catarsis colectiva en espacios de lo ritual, concibe la danza en sus inicios como es una memoria viva, desempeñando el papel de cohesionador y reproductor de legados en las tradiciones.²

Desde esta premisa, se evidencia la importancia de socializar las perspectivas que se transmiten desde la práctica dancística empírica y académica, frente a cuál ha sido la función social que la danza originalmente cumple y como este papel se ha ido transformando por medio del desarrollo mundial, sus usos y manejos desde las culturas. Ser factor fundacional le permitió mantener un significado propio dentro de un proceso de consolidación y evolución de identidades en las culturas, y así prolongarse dentro de un colectivo en la historia; estas manifestaciones en la base no se nutren fuera de los contextos que les originaron, permitiendo apropiarse y resignificar lenguajes culturales – estéticos. Al tiempo que construían una cosmogonía desde la danza, sus propias presentaciones legitimaban y reproducían sus imaginarios culturales, considerando esto un fenómeno de doble función social.

Teniendo en cuenta su papel en sociedad de medio relacionar de los seres humanos, es relevante cuestionarse porque en sus primeros momentos no fue visto como un saber que debiese o pudiese sintetizarse en un formato aprehensible ni

² Con cosmogonía se hace alusión a los imaginarios colectivos legítimos frente a referentes y pilares que interpretan el origen, la organización espacial, el esquema jerárquico, económico, los roles sociales, las prácticas de esparcimiento y escenarios rituales religiosos que cada grupo o subgrupo constituye como fundamento de su procedencia y finalidad como individuos en el universo, es decir su justificación del aquí, el cómo y el ahora.

enseñable con un escenario definido para esta transmisión, que en una crítica personal le limitó una sistematización de su quehacer en sociedad, distanciándolo de comprender y elevar su valor estético-artístico.

Esto implica afirmar que no es menos determinante y valioso en sus contextos previo a estar dentro del dispositivo académico, señalando que con el paso del tiempo se perfila dentro del conocimiento, y se vislumbra como la danza trasciende espacios de lo ritual y cotidiano, adquiriendo un sentido estético tras lo espectacular, movilizadora al dispositivo escénico, determinando una ruptura social desde la elitización-estilización, así como proporcionarle categorías frente sus públicos, una dinámica de exclusión/inclusión en su acceso, perspectiva fuertemente arraigada en la evolución del arte en la humanidad.

Son las estructuras jerárquicas piramidales de los imperios-naciones en formación, y la legitimación de los procesos de intervención territorial por medio de la guerra, los que disgregan, invalidan y subordinan desde la violencia las prácticas y manifestaciones culturales de diversos territorios, tras imponer visiones culturales desde de lo político, económico, religioso, traducidas en invasiones, colonialismo, cruzadas entre otras, fuertemente representados por regiones de Europa y Asia; ejemplo de esto es la sujeción del continente Africano, y el Americano, llegando a disociar y erradicar numerosos elementos constituyentes de sus identidades, un fenómeno antropológico preponderante en la definición de lo que se comprende por arte y la cultura.

Esto aunque tendiente a ser un recuento tangencial de la disputa del hombre por el poder, permite introducir el tránsito que la danza vivencia posteriormente en sus propios territorios al sufrir diversos tipos de agresión tras homogenizar las visiones desde los Colonizadores. El exterminio cultural llegó a imponer desde el temor sus creencias a los sobrevivientes, reduciendo sus representación a las aceptables formas de diálogo performático que las sus instituciones religiosas profesaban. Eliminando cualquier posibilidad de incursión y reconocimiento de sus expresiones como saberes estéticos y academizables, que en la profundidad concebían interpretaciones amplias y diversas del universo.

Posteriormente es el proceso de academización el que abstrae de sus contextos y re significa su constitución tras considerarle un bien de alto valor para las clases dominantes, como se verá en la institucionalización y academización de la Danza en Francia por el Rey Sol Louis XIV, pudiendo observar que de entrada le incluye dentro de un sistema hegemónico de validación

universal sobre que es artístico, y particularmente qué es y no danza. Esto como consecuencia de las desigualdades del modelo de contenidos ideológicos que marginalizan directamente a las expresiones culturales fuera de quien ostenta el poder, y la elite, excluyendo las tradiciones aborígenes, privándolas de hacer parte de estos procesos de academización de sus memorias, lenguajes sígnicos y gestuales de la historia que cuentan desde la danza. Cabe añadir que esto no ha impedido que su importancia en las estructuras de culturas emergentes tradicionales y gracias a la migración de esclavos por el mundo en el descubrimiento de América, se logre mantener y resignificar desde esta hibridación de perspectivas culturales dentro de los colectivos invisibles, reconociendo en la actualidad como las danzas afrikáans, rituales y tradicionales tienen un papel importante en la construcción de discursos dancísticos, dentro de lo contemporáneo y como género individual, así como la construcción espectacular y consolidación técnica desde géneros como la Danza Moderna.

Lo Técnico desde la Danza Clásica en el Autor

Es a partir de este breve recetario, de cómo se comprende la danza en su origen fuera de la academia y lo escénico, que se pretende abordar la contraparte desde el decantamiento en una técnica como el Ballet Clásico por medio de la creación de la Academia Real de la Danza, y la Música por el Rey Sol, Louis XIV.³ Abstraer, estilizar y elitizar las expresiones dancísticas de su Nación, de la villa, dotándolas de valor desde calificativos de lo sublime, y proyectándolas bajo preceptos de lo perfecto, lo bello, lo armónico, al tiempo que le proporciona un valor disciplinario riguroso en la atención, cuidado, estudio y mantenimiento del cuerpo, es lo que se considera la institucionalización y formalización dentro de una labor profesional que persigue ideales estéticos, resignificando su función social.

La técnica, vinculó y amplió el espectro de disciplinas que dinamizaron la producción de conocimiento de la danza, partiendo de lo biológico anatómico, llegando a lo arquitectónico espacial reflejándolo en la relación del intérprete con su disposición el espacio escénico, así como la comprensión del propio biotipo nutrió los hallazgos intencionales ligados a lo teatral, desde

³ Con esta afirmación no se busca desconocer que la danza hizo parte de construcciones escénicas, desde en el surgimiento del teatro griego con la Tragedia, y la Comedia ya se integraba en los corifeos preguntas y respuestas que no desvinculaban el movimiento dentro de la representación.

esta construcción dramática respaldada por un control consciente y elevado que puede considerarse un entrenamiento físico especializado e introspectivo.

Es interesante el distanciamiento que la danza clásica relata al desconocer su procedencia, que permite considerar una relación dicotómica que Louis XIV figura al resguardar desde la técnica su historia de manera esquemática, los elementos de su cultura dentro de una noción del cuerpo como totalidad de una memoria viva que habita su reino, directamente conectada con la idea de territorio; una estrategia bajo un sentido de prolongación identitaria y política en cada manifestación. Acción que indirectamente reivindica lo popular, traducido de forma estética y armónica por medio del dispositivo académico. Esta conclusión no podría haberse materializado sin una observación detallada y reflexiva de la herramienta tan completa que es el cuerpo en contexto, y su movilidad a un espacio no convencional como lo es el escenario, profundizando el brecha que la descoloque de su origen, y la limite al aspecto ilustrativo y de entretenimiento.

Es interesante señalar desde la experiencia del autor, que este elemento distanciador - homogenizador de la perspectiva de la danza, fue un obstáculo detonante de conflictos emocionales y contradicciones en el proceso de aprendizaje del ballet como práctica. Sin embargo detallar la particularidad en la aprehensión de un discurso desde un contexto como el Latinoamericano en la contemporaneidad, es lo que permite clarificar que es relativo sentirse colonizado, puesto que en un primer momento es la plasticidad heterogénea del bailarín, y el espectro de capacidades que el cuerpo dispone, los que por encima de ser un discurso estandarizador ajeno, su riqueza y éxito se encuentra en la explotación individual genuina del ejecutante, el lugar de enunciación desde el que se recrea en la entrega de su espíritu a la escena y al público.

Considerar que llega a percibirse la Danza Clásica aun en la contemporaneidad como un referente del buen y único arte en la danza, enmarcado en la ruptura que por generaciones se han mantenido justificadas en la negación de danzas populares, y viceversa por opresoras es una contradicción. Esta perspectiva es una doble negación que limita la comprensión del universo de la danza y el movimiento como parte de una cultura universal. Si bien es determinante reconocer la relevancia y masiva presencia que tiene el ballet en el mundo, es igualmente elemental comprender la importancia semiótica que contiene al haber estandarizado la danza desde un lenguaje referenciador del

cuerpo desde posturas y movimientos, al tiempo de una la búsqueda interpretativa de las intenciones traducidas en gestos, que construyen en el ballet una ruta de lo técnico, a lo dramático.

Y fue esta visión la que le concedió aceptar el valor histórico que cumple el Ballet Clásico en la formalización de la danza como disciplina en el arte, desde un discurso y códigos que estructuran una técnica universalmente aceptada, de la que otras expresiones se han ayudado, así como que ha sido esta herramienta la que ha consolidado metodológica y pedagógicamente los espacios de enseñanza desde posiciones pasando por diálogos en pareja, hasta estructuras coreográficas. Esta tecnificación concedió lugar y tiempo a las reflexiones sobre lo postural, la autoimagen, y el mensaje que trasmite el cuerpo, fomentando innegablemente una aproximación a la dramaturgia que se vive en el teatro, con la salvedad de ser resultado de una construcción introspectiva progresiva y exigente desde el trabajo de acondicionamiento, conocimiento y control del cuerpo como un todo que comunica, y no desde los imaginarios representativos externos de los que el teatro se construye.

En un segundo momento el autor germina un gusto profundo por lo propioceptivo y sensitivo que se experimenta al practicar danza clásica, desde la música que es importante recalcar como Louis XIV al crear la Academia Real de Danza, lo hace al mismo tiempo con la Música, considerándolas una unidad indisoluble. Sin embargo es en este punto siendo parte de esta reflexión permanente del cuerpo, que se profundizan los parámetros fisiológicos que históricamente la danza clásica ha reseñado y reproducido, frente los pies, el peso, la musculatura, la altura, entre otras cosas empiezan a cumplir un papel discriminatorio, llevando a reconocer que son más las superficiales apreciaciones sobre el ballet y sus falsos ideales, las que terminan determinando que hay cuerpos para el ballet y cuerpos para otras danzas. Realmente ¿puede darse por cierto que un postulado en la creación de la técnica clásica determina que biotipos corporales puede o no practicarla?

Es posible, sin embargo cabe esta perspectiva dentro de la contemporaneidad? Cuando en la actualidad no existen pueblos originarios puros? Cuando el arte en las sociedades actuales rompe las brechas de acceso y se diversifica al nutrirse de los diversos discursos corporales que habitan en cada individuo desde sus contextos. Así la interrogante se tradujo del cuerpo colectivo y sus postulados, a la investigación interna y construcción de lo que

por “Ballet y Clásico” se asimila, sin negar desear más de sus principios del movimiento, y no de lo comprendido por estéticamente correcto en sociedad.

Finalmente en las perspectivas del arte en la contemporaneidad y la trayectoria de la danza clásica, dentro de la marcada división de los contextos de la danza en la historia: ¿Existe realmente una división entre las artes populares, y las artes en contexto academizado? Considero que si la hay, la primera con el hecho de su ejecución en un su contexto particular, de los rituales de iniciación, de sus dispositivos estéticos y de los lenguajes utilizados para tal fin, sin embargo al mismo tiempo es esta relación inquebrantable la que se traslada con la práctica que le permite recrear, sistematizar y ampliar el contenido, objetivar e indudablemente expandir su lógica de espectadores e inmortalizar una vivencia desde el dispositivo teórico. Sin embargo, esta división si se enfatiza al evaluar el tipo de espectadores y las afectaciones que se permiten, desde los diálogos que se generan al desplazarse, hasta lo que posteriormente se reproduce desde estos públicos permite considerar que esta división aunque estructura de manera diferente las presentaciones, no logra llegar a modificar en esencia las intenciones de lo que se dramatiza, concluyendo que el legado no se vicia más allá de la pretensión espectacular del dispositivo escénico.

Atravesando estos niveles de interpretación de la danza Clásica se siente la necesidad de decantar teóricamente esas sensaciones y vivencias internas que se experimentan al ejecutarse, así como los procesos metcognitivos que se gestan paralelamente y de manera semiconsciente a la práctica permanente, cuando el cuerpo material y emocional del danzante, reconoce desde una deconstrucción, la posibilidad de identificarse y apropiar su autoimagen a partir de lo perceptivo; acción que genera una diversas ideas desde y sobre qué es el cuerpo y su versatilidad. Esta acción dinamiza la labor re interpretativa permanente de lo individuos, favor de una solidificación identitaria fundada en la relación íntima con el propio movimiento, la energía y su espiritualidad. Es desde esta relación que se evidencian hallazgos desde la emoción, la intención y la acción, materializados en el gesto como formas de poder, que nutre y complejizan con nuevos símbolos y signos en la historia del gesto universal, desde el individuo.

Para concluir esta parte dedicada a lo técnico desde la danza clásica, un sentir es que no se trata de como el ballet estiliza, academiza, limita y

reflexiona el movimiento en la danza, sino como olvida el fundamento de su origen implícito en la intención y desarrollo de su práctica, y desconoce la supervivencia de estas memorias desde el movimiento como legado de un gesto vivo transmitido generacionalmente por la memoria de los cuerpos y el gesto de la cultura en la humanidad.

Del mismo modo añadir que si bien se ha llegado a sugerir que la danza clásica provee de habilidades corporales desprovistas de intenciones, limitándose a la forma, es imposible desconocer sus principios técnicos de ejecución, que prepara del cuerpo como un todo que expresa por un gesto el sentir desde la punta de los pies, hasta el rostro.

La plasticidad, el entrenamiento del intérprete

El arte plástico es el mismo arte corporal, es desde el análisis profundo de la materia que se moldea, se experimenta, se desplaza fuera de su atmósfera de confort, reconociendo lenguajes y capacidades que fomentan un diálogo íntimo con la esencia que compone a cada individuo, así como la simultánea y permanente externalización de lo emotivo que habita en lo profundo del individuo se libera por sus vivencias.

Y es desde la plasticidad, la apreciación y relación de ser-materia con la materia que se puede también pensar en el vacío como elemento que permite la primera forma de construcción del drama, una tensión natural desde la escena; es una substancia del discurso y el lugar de enunciación que también injiere en el desarrollo de una acción, re significa y es re significado a partir del uso con el que armoniza desde el movimiento. Y es este trabajo del cuerpo permanente y amplia perspectiva del entrenamiento con todas las capacidades potenciables, que se vislumbra que es la plasticidad el elemento preponderante en la proximidad de la danza con el teatro, una división que no se comprende, al reconocer que un actor requiere de la danza para crear desde su individualidad, y el bailarín requiere de la intención de la acción para potenciar su interpretación, siempre atravesados y traducidos por el mensaje que comunica el gesto.

Entonces, ¿cómo es representada la plasticidad en la danza? ¿Hasta qué punto el danzante busca y logra construir un carácter de su identidad individual desde lo técnico? En un primer momento la plasticidad en la danza se entiende de manera progresiva, siendo parte y finalidad de un proceso propioceptivo, así

como interpretativo. Este proceso como se mencionó desde lo técnico, logra impregnarse de singularidades e identidad en los discursos corporales reseñados por los saberes aprehendidos, y observables desde el matiz particular que el gesto transmite en cada mensaje. Si bien puede considerarse una búsqueda simultánea a la consciencia plástica, queda la inquietud sobre en qué momento lo plástico se ve integrado desde un concepto personal del escénico.

Finalmente añadir que este proceso individual no es posible fuera de diálogos grupales, la construcción y afianzamiento de códigos interpretativos producto del trabajo, estudio, reflexión y exploración del cuerpo, bajo métodos, guías, técnicas, que al igual que en la danza, como en teatro, se alimentan de numerosas propuestas que explorar la esencia de cada individuo y su propuesta artística corporal, creativa, colectiva y dramática en lo escénico. La plasticidad es resultado al igual que en los inicios de la danza, de relaciones recíprocas con los contextos y prácticas que constituyen al sujeto, con la diferencia de ser en la contemporaneidad resultado de ese entretejimiento de diversas propuestas culturales sobre lo escenificable y lo estético en el arte. Como se menciona en la parte de lo dramático, es dentro de esa búsqueda colectiva, histórica, material, emocional, virtuosa de la representación-interpretación, que se encuentra y potencian los dramas internos individuales que cada sujeto experimenta y construye desde su narrativa y memoria viva.

El Gesto y la Dramaturgia

El gesto como producto de la acción cargada de intención y emoción como medio trasmisor de experiencias y circunstancias que se experimentan en cotidianidad y se movilizan al dispositivo escénico fuertemente explorado por lo teatral. Un gran aporte de dramaturgistas como Patricia Cardona es el valor teatral desde el gesto que naturalmente los seres cargan, desde las acciones performáticas que los animales forjan en sus dinámicas de apareamiento, hasta en sus disputas. El gesto así mismo como una visión completa construida y transmitida en todo el cuerpo del emisor, este se forma y alimenta de sus memorias previas vivas que se redefinen permanentemente desde su reflexión y dinamismo con el que se redefine una cultura, un lenguaje y un discurso.

Es el Gesto resultado de un verbo en movimiento traducido finalmente como acción, en el conjunto de factores que lo conforman dentro del arte escénico es relevante analizarlo desde el aspecto semiótico más allá del signo,

símbolo y sentido del cual está investido, profundizar en la contraparte que conforma el fenómeno interpretante de quien recibe el mensaje. El mensaje que es enviado sufre una decodificación del receptor, a través de insumos interpretativos dentro del mismo sistema de lenguajes que le permite crear un vínculo de recepción. Así mismo es fundamental añadir que son estas convenciones culturales aprehendidas las que permiten que el diálogo entre el emisor y el receptor se construye, dentro de un contexto de signos comunes, sin embargo dentro de esa construcción plástica anteriormente mencionada, es la carga intencional que contiene el gesto y su proyección, los canales que posibilitan la comunicación como gesto vivo y movimientos expresión.

Dentro de este, es llamativo como se plantea que la danza juega un papel representativo de la acción, con intención que no se remonta a la acción, la sugiere. Pero, ¿cómo logra el espectador decodificar una acción no viva? Puede considerarse que la danza llega a generar un discurso desde el subtexto de la trama, dentro del conflicto que se escenifica y transmitir una idea sin la acción concreta. Es posible creer que en lo representativo la danza se hace a los elementos internos del intérprete para comunicar desde sus propias experiencias lo que su carácter dramatiza? Es esta la perspectiva dramática en danza?, Es importante afirmar que la perspectiva de drama más cercana desde la danza es la que se experimenta cotidianamente en las propias vivencias desde la consolidación de una inteligencia corporal que se escucha, se reconoce y se conserva viva en la piel.

Si bien se habla que existe una perspectiva de la danza muy próxima al teatro definida como danza teatro, es necesario clarificar que no existe un método de aproximación a una hibridación de estas dos caras de una misma moneda. Cuando se habla de danza teatro se sugiere la acción estilizada, representada o actuada, y no la decodificación de los elementos comunes que componen lo escénico, lo representativo y lo estilizado. En una experiencia de dirección teatral del autor replicando una obra de Antón Chejov, bajo el método de Stanislavski, se involucró de entrada la premisa sobre las cualidades de movimiento, la densidad en la búsqueda y expresión de la intención y la línea del pensamiento tras la fluidez, y la interrogante de como en la construcción dramática se vinculaba desde los entrenamientos y exploraciones en danza un tono en su visión teatral.

Esto permitió lograr afectar el imaginario teatral de un género tan pausado como es la pieza, y permitió pensar la posibilidad de llegar a plantear

diálogos más horizontales entre lo teatral y lo danzado desde sus propias búsquedas con el elemento determinante del teatro y la dramaturgia: el guión; y es este punto el que se requiere profundizar en la danza como dispositivo de creación, interpretación, así como preguntarse si es definitivamente indispensable que los lenguajes, símbolos, y discursos en la danza sean sistemáticos, academizados, estilizados para su permanencia en el tiempo dentro de una cultura, al tiempo que se reseñen los aciertos dramáticos que se logran en la producción de diversos géneros enmarcados en la contemporaneidad, donde la fragmentación de la danza, lo que termina provocando es el exterminio de las múltiples posibilidades que componen el lenguaje del gesto que compone esa cultura de la humanidad.

De tal modo queda ampliar las búsquedas en el arte escénico tras hallar un común denominador que permita vislumbrar fundamentos del movimiento como manifestaciones fundadas en impulsos-emotivos, intenciones-rationales, decantados en la acción y matizados por ese gesto que contiene elementos particulares de cada individuo, así como integrar los contenidos de análisis y adaptación de obras que dan origen al drama, el mito y la escenificación de los discursos teatrales a la danza, y viceversa.

La democratización del saber en artes, es la posibilidad de desestructurar paradigmas que y diversificar las perspectivas de las realidades sobre qué funciones políticas sociales y artísticas tiene el arte escénico en la contemporaneidad. Esta democratización demanda un compromiso de las instituciones estatales que fomente el apoyo al acceso y calidad en los escenarios que promueven la cultura, sabiendo que no es un concepto disociado del arte.

Finalmente se plantea que los institutos, universidades, centros de formación arte, pueden de construir los imaginarios colectivos de transmisión de saberes en artes escénicas, y no reproducir la segmentación tras la formulación de un lenguaje de la danza acorde a la multiplicidad de saberes en lo representativo, sin perder el reconocimiento de los principios de productos técnicos que permitan la evolución significativa de los aprendices; integrar apuestas teóricas desde el cuerpo y el trabajo de la emoción, la acción y la intención que se materializa en el gesto-corpus, el análisis del teatro y la construcción dramática, la plástica, la música y muchas otras prácticas artística no concretadas en artes y oficios.

CO.CRE.AR. Experiencias innovadoras en un proyecto de educación artística

María José Sesma¹ y Silvia Dahlquist²

Resumen

En la siguiente ponencia analizaremos un proyecto titulado CO.CRE.AR (Colectivo Creativo Artístico), implementado en la Escuela Municipal de Danzas y Arte Escénico Ernesto de Larrechea de la ciudad de Rosario. El mismo aborda diferentes aspectos de la gestión institucional-pedagógica-artística desarrollada desde el año 2013, proporcionando herramientas y experiencias de intervención como acompañamiento de un proceso institucional que parte del concepto de Escuela como Espacio Público y de Arte como transformación social.

En el marco de este contexto, daremos cuenta de lo que sucede en la práctica áulica cotidiana, específicamente en el primer año de formación, denominado “integral”, donde asisten niños de 6 y 7 años de edad, y donde la disciplina Expresión Corporal cobra un fuerte sentido para el sostén de dicho proyecto.

Deviniendo en un cruce entre relatos de experiencia, procesos de investigación de sesgo científico, y desarrollo de políticas culturales, nos arriesgaremos aquí a dar indicios para un análisis que comienza su recorrido.

¹ Escuela Municipal de Danzas y Arte Escénico Ernesto de Larrechea majosesma@gmail.com

² Escuela Municipal de Danzas y Arte Escénico Ernesto de Larrechea dahlquist_silvia@hotmail.com

Introducción

La Escuela Municipal de Danzas y Arte Escénico Infantil “Ernesto de Larrechea”, ubicada en el centro de la ciudad de Rosario y con una trayectoria de 91 años, se erige como una institución de formación artística en Danzas y Teatro para niños a partir de los seis años, sumándose tres organismos: Ballet Estable Municipal, Ballet de Danzas Argentinas, y Ballet de Español.

El proyecto CO.CRE.AR (Colectivo Creativo Artístico), desarrollado desde el año 2013, aborda diferentes aspectos de gestión para la Escuela Municipal de Danzas y Arte Escénico, considerando el trabajo realizado hasta este momento en dicha institución como un pilar fundamental, y a partir de allí se irrumpe desde el concepto de escuela como espacio público y de arte como transformación social. Se entiende que el arte transforma y crea nuevos campos de posibilidades a través del intercambio de experiencias, siendo necesaria la presencia para que suceda esa transformación social y promoviendo un sentido de pertenencia a la escuela como espacio público, construyendo proyectos identitarios individuales y colectivos.

De la misma manera que los proyectos artísticos-sociales intervienen en aspectos y ámbitos de la realidad social aspirando a producir cambios significativos en las oportunidades y en las historia de vida de las personas, utilizando estrategias que garanticen el derecho de igualdad de acceso a los bienes simbólicos, entendemos el arte como un hecho social, como acción de cambio, que modifica y transforma, como movilizador del pensamiento crítico que permite a los sujetos construir su propia identidad. Consideramos al arte como un derecho de participación que construye sentido, y que expresa de una manera lúdica nuevas concepciones del mundo.

A continuación abordaremos con mayor profundidad las pistas para comprender este proyecto de gestión en danza, e intentaremos dar cuenta de algunos ejes posibles para un análisis sobre lo que sucede en el propio campo de trabajo e implementación del mismo.

Entre la teoría de un proyecto

La Escuela Municipal de Danzas y Arte Escénico Infantil Ernesto De Larrechea, presenta características singulares y está afianzada por dos aspectos de la educación: lo formal y lo no formal. Es una Institución cuya enseñanza artística está sistematizada en lo que respecta a programas, horarios, dictado

de clases aunque su anclaje es no formal, dado que no se encuentra dentro de la currícula escolar oficial.

A la escuela concurren alrededor de 1000 personas en su mayoría niños y adolescentes, pero también está transitada y demandada por la franja adulta.

Su organización se presenta de la siguiente manera: Departamento de Danzas Clásicas; Departamento de Arte Escénico; Ballet Estable Municipal; Ballet de Danzas Argentinas y Ballet de Español.

El Departamento de Danzas Clásicas: Este Trayecto tiene una duración de 11 años, las niñas/os tienen su ingreso a los 7 u 8 años, estando organizado de la siguiente manera:

Ciclo Básico: de 1ro a 3er año. Cursado: Introducción a la técnica de la Danza Clásica

Ciclo Medio: 4to, 5to y 6to año. Cursado: Técnica de La danza Clásica, y se agregan asignaturas como: Danza Jazz, Folklore, Español, Historia de la Danza. Ciclo Superior: 7mo, 8vo, 9no.

Podemos decir que hasta ese momento, las prácticas artísticas desarrolladas en la Escuela respondían a un modelo hegemónico compartido por la mayor parte de docentes y estudiantes, y que conformó un marco para la formación de matrices, consolidándose a través del tiempo un concepto de cuerpo unívoco ligado específicamente a los cánones impartidos por la Danza Clásica.

Desde este nuevo proyecto de gestión institucional, se sostiene que la construcción del sujeto del estudiante de Danza y de Teatro se realiza a partir de la experiencia vivida, de la noción de presencia, y en relación a prácticas y saberes sociales en los que está inserto. De esta manera, el cuerpo en movimiento se comprende como un cuerpo vivido, portador de historia, creador de mundos posibles. El cuerpo es movimiento y es el puntapié para la creación de significado, es la manifestación del sujeto que nos pone en relación con el mundo. Es así que las actividades artísticas cobran sentido generando oportunidades de creación en contextos diversos, colocando al arte como organizador de la vida social.

Por otra parte podemos decir que los procesos de aprendizaje, tanto de la danza como del teatro, en esta escuela, tienen como destinataria la niñez y la adolescencia, desarrollando propuestas de producción y de apreciación estética. La relación que existe entre el juego y el movimiento, el juego y la dramatización, juego y danza, está directamente relacionado con un proceso

cognoscitivo que surge de una realidad vivida o imaginada, proponiendo una mirada sobre el mundo y participando de criterios valorativos y de desarrollo de las posibilidades de expresión. El trabajo con niños y adolescentes incentiva la práctica de dichas disciplinas contribuyendo a su formación como “productores” de hechos culturales y no como “consumidores pasivos”. La idea es que los integrantes de esta franja etaria tengan la oportunidad de apropiarse de códigos y modos de operar de las Artes Escénicas que no depende solo de la maduración según etapas, sino también de la experiencia vivida a partir del dominio y experimentación con y desde su propio cuerpo, el espacio, el tiempo y los objetos.

La producción escénica consiste en articular diferentes signos, variedades de procedimientos y acciones organizadas con función simbólica, siendo el aprendizaje de estos conceptos los que aportarán flexibilidad en el pensamiento y en la acción, la aceptación de riesgos, el entrenamiento de la observación y selección y el sentido de pertenencia, por lo que resultará significativo en la medida que se vincula el aprendizaje con la propia producción.

En otro orden de cosas, pensar la escuela como espacio público es pensar una institución de todos, en la que se experimenta, en la que se transmiten saberes. Es la apropiación activa y transformadora del espacio. Es el lugar donde convergen los distintos sectores sociales que integran la igualdad social, instando a lo inclusivo, a lo general, a proyectarse, a pensar en amplitud. Siendo el primer paso la contemplación de un proyecto asociativo, configurando una estrategia acorde a la política cultural local organizando plataformas culturales con capacidad de autogestión, considerando la asociación y el tendido de redes culturales que se solidaricen entre sí en cuanto al capital cultural, intelectual y de financiamiento, permitiendo un diálogo fluido entre los distintos actores y generando un desarrollo donde la participación y la solidaridad sean valores colectivos formando sujetos comprometidos que breguen por una sociedad más justa y solidaria.

Puesta en marcha

A partir del año 2013 se propuso en la Escuela, mediante el proyecto CO. CRE.AR, en primer lugar, sustentar un entramado entre la Danza y el Teatro sin perder la especificidad de cada uno de los campos disciplinares y que sea lo suficientemente acorde a las nuevas tendencias escénicas considerando

que el niños/as y adolescentes que transitan estas instancias de aprendizaje se encuentra en un momento de investigación, descubrimiento, sorpresa e internalización de sensaciones y emociones que construyen su propia subjetividad y que crean su propia historia.

En segundo lugar, dicho entrecruzamiento, como Colectivo Creativo se conformó mediante el establecimiento de los siguientes espacios:

Espacio: El camino del creador

Espacio: La escuela Rodante

Espacio: Andamiajes en vuelo

Espacio: Todos por más

Debemos hacer referencia que estos espacios presentan las siguientes características:

Se relacionan entre sí,

Cada uno presenta sus propios objetivos y fundamentos,

Uno implica al otro y se auto-sustentan,

Todos presentan el mismo orden jerárquico.

El camino del creador

Este es un espacio pensado para explorar, desarrollar posibilidades creativas a través del conocimiento del propio cuerpo, el espacio y el tiempo, la investigación del movimiento, de su origen, partiendo de lo lúdico; incorporando los distintos contenidos de la danza y el teatro en un proceso de descubrimiento placentero, desde las sensaciones, las emociones, la investigación con los diferentes elementos didácticos.

El Camino del creador está sustentado sobre tres ejes:

A) Cazador de imágenes: este abordaje tiene como punto de partida el *proceso creador*. Se trabaja sobre las imágenes, la creatividad, las sensaciones y utilizando diferentes recursos: sonoros, plásticos, kinestésicos, literarios etc.

B) El cuerpo en movimiento: hace referencia específicamente, a la educación del movimiento teniendo en cuenta determinados contenidos como –el espacio, el tiempo y la energía. El registro y la investigación del esquema corporal (tono, volumen apoyos, peso, eje, etc.) e imagen corporal y su movilización a partir de movimientos de locomoción, acciones básicas, calidades de movimiento.

C) Enlace Multiplicador: Es el momento integrador de los ejes antes mencionados, dinámico, constante, es el momento en el que se resuelve la generación de nuevas instancias creativas. Es el eje relacional, de comunicación y de construcción de saberes.

Estos ejes están amalgamados. En la práctica no se diferencia entre sí. Estos ejes están formulados para la interpretación didáctica del Camino del creador.

El Camino del Creador se implementa de la siguiente manera:

Una primera etapa, dura dos años y tiene como destinatarios todos los niños y niñas ingresantes a partir de los seis años y hasta los ocho años inclusive. En este sentido abarca los grupos que funcionan hasta este momento como primero y segundo de Arte escénico y primer año de danzas. Serán dos años en común a los dos trayectos.

A partir de cumplimentar estos dos años, los niños/as deciden si les interesa continuar su trayecto de danzas, o bien de teatro. De todas maneras uno u otro trayecto tendrán el soporte del espacio “El camino del creador” que será el momento de investigación, integración y creatividad, y donde la interdisciplinariedad cobra un sentido importante para sostener y desarrollar este eje.

Escuela Rodante

Consideramos la apropiación de la escuela como espacio público poniendo en común la estética, y por ende la ética, a través de los diferentes lenguajes artísticos, sin exclusiones ni restricciones, con la finalidad de construir una realidad transformadora que, mediante acciones de integración e intercambio y mediante prácticas artístico-sociales, tenga la finalidad de estimular la iniciativa y la participación de las comunidades en el proceso de su propio desarrollo.

Este espacio, La Escuela Rodante, a largo plazo, consiste en conseguir la implementación de pequeños “semilleros” creativos de enseñanza de arte en los CMD con un anclaje en la Escuela Municipal, con capacidad de establecer un intercambio continuo y permanente entre docentes y alumnos de los distritos, tratando de lograr un mayor aprovechamiento de su infraestructura, con el extendido de redes artísticas de transformación social.

Actualmente se encuentra funcionando en el Centro de Distrito Noroeste, la Escuela Municipal de Danzas y Arte Escénico.

Andamiajes en vuelo

Este espacio se establece como instancia para la investigación, la capacitación y el perfeccionamiento, considerándolo como sustento para la producción de conocimiento, teniendo como sostén la práctica cotidiana y fomentando redes de conexión e intercambio. Por otra parte, y a largo plazo se coordinarán acciones estratégicas para que los jóvenes egresados de la Institución y de los centros educativos artísticos CMD (semilleros antes mencionados) tengan un oficio en relación a las necesidades de la ciudad y la región de acuerdo a los procesos socio-culturales actuales, siendo protagonistas y ejecutores de verdaderos emprendimientos artísticos independientes, además de dar la posibilidad de insertarse a diferentes industrias culturales o de espectáculos, teniendo como respaldo la formación institucional oficial.

Todos por más

Durante la implementación del proyecto, se establecieron nuevas estrategias de gestión artística que confluyeron en el armado de nuevas plataformas de trabajo e integración con otras instituciones y artistas de la ciudad y del exterior, que participan desde la investigación, la producción escénica y el intercambio, generando nuevas propuestas y proyectos que marcan una nueva apertura institucional.

Entre la práctica de un proyecto

Una vez puesto en marcha este proyecto, también es importante conocer cuáles son los alcances y variables de su implementación en materia de lo que sucede en el propio campo: el trabajo en el aula con los niños que asisten regularmente a la escuela. No es una tarea sencilla medir los posibles logros alcanzados de este proyecto en apenas unos tres años de gestión en curso. También la tarea se dificulta al no contar con un equipo específico destinado a observar y analizar semejante puesta en marcha.

Sin embargo, es posible comenzar a pensar variables que emergen en el trabajo diario, y que deviene específicamente de la labor docente y de sus propios relatos de experiencia. De esta manera, se hará hincapié en lo que sucede actualmente durante el primer año denominado “integral”, que se corresponde con el eje “El camino del creador”, y donde asisten niños/as de entre 6 y 7 años de edad.

Funcionan en este momento un 1° año integral en el Distrito Municipal Noroeste, y tres 1° integrales (1 turno mañana, 2 turno tarde) en la Escuela Municipal de Danzas y Arte Escénico, y también funcionan del mismo modo los segundos años. Asisten entre unos 20 a 25 niños promedio por grupo, y se desarrolla en dos encuentros semanales de una hora y media por encuentro. De estos grupos se encuentran a cargo profesores en pareja pedagógica, articulando una interdisciplinarietà entre la Expresión Corporal, el Teatro, la Danza Clásica y la Danza Contemporánea.

¿Pero qué sucede en el salón de clase? ¿Cómo trabaja el docente y cómo se desenvuelven los niños ante estas propuestas? Se observa una brecha entre las expectativas y supuestos subyacentes de los receptores de este proyecto, con las expectativas y supuestos subyacentes de los emisores de este proyecto. Es interesante despejar algunos criterios para entender por qué existe esta brecha:

- Los niños de esta temprana edad que asisten a la escuela lo hacen orientados por sus padres. La decisión de asistir a esta escuela y a este tipo de actividades artísticas es en primer lugar una decisión que toman los padres, y en segundo lugar los niños. Cabe mencionar aquí que muchas de esas decisiones se encuentran teñidas de indecisiones, de idas y venidas, dentro de las diversas conformaciones de los grupos familiares y dentro de la organización de sus tiempos y actividades.

- La herencia histórica y de reconocimiento social de esta institución como “La Escuela de Danzas”, junto al reconocimiento de sus tres ballets estables, ha marcado profundamente a la comunidad educativa de esta ciudad, casi desconociendo por completo la existencia del Teatro y otras disciplinas del movimiento en la escuela.

- Otra cuestión es que, en correlato con lo que venimos planteando, en muchas ocasiones los niños y padres se acercan a la escuela con el supuesto de que “La Danza” es exclusivamente la Danza Clásica, y aparece intrínseca la expectativa (en ambos) de que se aprenderá desde el primer momento a trabajar con la barra y la técnica de ballet clásico.

- Asimismo, todo ello se refuerza con la industria de la televisión, el cine, el mercado orientado a la infancia en general, donde aparece la idea de la “bailarina” (de danza clásica) ligada a la “princesa” o la protagonista principal, con un ideal estético (de belleza, de valores, gestos, posturas, morfología corporal,

entre otros) canónicamente hegemónico, y donde se imponen modos de mover el cuerpo y de vestirlo (rodete, zapatillas de puntas, malla), entre otras tantas cosas.

De esta manera, la puesta en marcha de “El camino del creador” no resulta tan simple como parece, sino que se encuentra comprometida en la tarea de repensar la educación pública del arte, especialmente del arte escénico, y de comprender los contextos en los que se intenta gestionar un proyecto, además de darle el tiempo y el espacio necesario para que abra surco en la arena y despliegue su potencial.

Por otra parte, esta brecha mencionada suele verse más acentuada durante los primeros meses de dictado de clases (marzo, abril) que es cuando comienza el vínculo institución-comunidad. Posteriormente, y tras varias charlas con la comunidad, pueden observarse algunos intercambios y situaciones interesantes de analizar. Desde la gestión institucional se crean nuevos dispositivos de intervención para disminuir esa brecha, ligados fundamentalmente a “desmitificar” en la comunidad educativa la idea de que la Escuela sólo opera bajo la fórmula de la Danza Clásica. De esta manera, se han implementado:

- Charlas informativas de los docentes con los padres desde el primer momento en que se realiza la inscripción y el ingreso de los niños a la institución. Se actualiza también en las posteriores reuniones de padres las características, objetivos y fundamentos de este proyecto CO.CRE.AR, para una mejor interpretación de la pedagogía con la que se trabaja en el aula y las expectativas de logros a aspirar.

- Se realiza un trabajo docente de recepción de los niños en la escuela en dos instancias: uno posterior a su inscripción, generalmente en el mes de diciembre, donde se realiza una instancia lúdica con los niños para un primer acercamiento diagnóstico; y uno comenzando el ciclo lectivo en marzo, realizando un recorrido por el establecimiento con los niños y el reconocimiento de los profesores de las distintas disciplinas, enmarcando juegos dentro de las especificidades artísticas.

- Por otra parte, se pide desde el comienzo que los niños asistan a clase con ropa “cómoda” (específicamente, remera y calza), sin demandar rodete (molesta para realizar actividades acostados en el suelo), ni zapatillas ni malla alguna en esta etapa de su aprendizaje y exploración del cuerpo.

- Se potencia en el aula el trabajo personalizado con los chicos, tanto por las parejas pedagógicas de docentes que transitan el cotidiano de los encuentros,

como por una asesora profesional, que rastrea y nuclea desde la Psicología algunas problemáticas que afectan el desenvolvimiento de algún niño en la clase, y que excede el trabajo docente.

- Se continúa el formato, ya operando en la Escuela, de “clase abierta”, donde se invita a los padres a observar una clase regular de los chicos para comprender las secuencias didácticas que funciona en este espacio. Y también se propone un nuevo formato llamado “Muestra Itinerante e Interactiva”, donde los padres son invitados a recorrer la escuela en un determinado horario y, en los distintos salones del edificio, suceden en simultaneo muestras o clases abiertas de los niños, pero donde lo fundamental es compartir lo trabajado y registrar mediante fotos o videos los momentos para compartirlos de modo virtual y de manera simultánea (utilización de hashtag en el Facebook de la Escuela).

También es posible ir observando además el desenvolvimiento de los niños en el aula y la apropiación del arte y de la escuela desde un lugar novedoso para esta institución. Respecto a los contenidos que se imparten en los años integrales, se observa en general una buena predisposición de los chicos, evolucionando en su reconocimiento y control del cuerpo durante las distintas actividades realizadas y las posibilidades de muestra que suceden en el año. Sostenemos que este tema específico, ligado a los contenidos, abarca una profundidad socioeducativa que nos demanda otro tipo de análisis y que no desarrollaremos en esta ponencia.

A modo de conclusión

En esta ponencia intentamos dar a conocer un proyecto artístico-educativo de gestión institucional, en primer lugar, desde la mirada teórica y específicamente conceptual de la propuesta, sus objetivos y propósitos. En segundo lugar, intentamos dar a conocerlo en el contexto de la institución, rastreando su historia, sus supuestos, y su organización. En tercer lugar, dar a conocerlo en su práctica en el aula, delineando problemáticas y dispositivos de acción para su desarrollo.

Para finalizar podemos decir que también este trabajo presenta las nuevas tendencias que se suceden en una institución de arte en la ciudad de Rosario, implicadas en el conocimiento de lo corporal, interactuando con la investigación teórica y nuestra propia experiencia de corporalidad. Se intenta

comprender, como decían Gilles Deleuze y Michel Foucault en los “Los intelectuales y el poder”, cómo los conceptos se entrecruzan de un campo a otro poniéndose en movimiento en la producción artística.

Sin duda, esta presentación no propone cerrar conclusiones, sino antes abrir interrogantes, construir posibles problemáticas, dialogar con lo que sucede entre la teoría y la práctica, mostrar los conocimientos y logros alcanzados, y también los huecos que aún no sabemos qué filtran y hacia dónde. De este modo, damos a conocer algunas pistas de lo que se teje entre la teoría y la práctica de un proyecto.

Bibliografía

- Baudrillard, J. y Guillaumé, M. (2000). *Figuras de la Alteridad*. México: Taurus.
- Barba, E. y Savarese, N. (1988). *Diccionario de Antropología Teatral*. México: Gaceta.
- Dahlquist, S. (2016). *Entre Cuerpos. Una investigación antropológica acerca de la Expresión Corporal en Rosario* (Tesis de Licenciatura), Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina.
- Deleuze, G. y Foucault, M. (1992). Los intelectuales y el poder. En *Microfísica del poder* (pp. del capítulo). Madrid: La Piqueta.
- Sesma, M. J. (2014). *El desafío de los nuevos rumbos. Incorporación, reflexión y experiencia de un proyecto*. Ponencia presentada en el III Congreso Latinoamericano: La Corporeidad en la escena contemporánea. Ciudad/País
- Escuela Municipal de Danzas y Arte Escénico Larrechea (2013). *Proyecto de Gestión*. Rosario, Argentina.

¡Yo bailo cumbia, solo cuando voy a escucharla al boliche!

Guillermo Sebastián Tarasewicz Benítez¹

Etimología

¿Qué es cumbia? Para responder este cuestionamiento, citaremos a varios musicólogos y estudiosos que han estudiado cuál es la posible raíz etimológica del término en cuestión. En primer lugar citaremos a Narciso Garay quien sostiene lo siguiente: “cumbia tiene la misma raíz que cumbé, baile de origen africano registrado por el diccionario de la lengua como “baile de negros”” (Garay, 1999, p. 294). Agrega Delia Zapata a lo dicho anteriormente “Y cumbes (sin tilde), se llaman los negros que habitan en Bata, en la Guinea continental española” (Zapata, 1962, p. 189).

De esta forma podríamos ver como la palabra cumbia, estaría asociada estrictamente a una raíz africana y esto podría ser uno de los motivos de porque, la nación colombiana denomina a la cumbia; como un baile de raíz afro-colombiana. Narciso Garay por su parte expresa estar de acuerdo con que pueda ser un ritmo de raíz afro, justificándolo desde la musicalidad: “Y en verdad, la cumbia por su ritmo cuadrado, exento de toda veleidad ternaria, nodenota tener raíces rítmicas indo-europeas, como si la tienen la mejorana y el punto” (Garay, 1999, p. 294).

Aunque es importante hacer la salvedad de que el vocablo podría llegar asociarse a la raíz indígena del término “Cumbague” como lo expresa Díaz Granados Villareal. Este vocablo se refiere a como denominaban los indígenas

¹ lucas62825@hotmail.com

Pocabuyanos, ubicados en la depresión Momposina, a su cacique quien tenía como características ser belicoso, audaz y gran tomador de maco (Chicha).

Es claro que más allá de esta acepción, las versiones más aceptadas se inclinan a que el término cumbiatendría una herencia de raíz africana más que indígena o europea.

Origen

No pretendemos detenernos mucho en este punto pero si dar una aproximación de donde sería el nacimiento del género cumbia. Si bien pudimos ver que la raíz del término sería muy probablemente de origen africano o en su defecto indígena, la mayoría de los expertos en el tema hablan de que la cumbia sería un producto triétnico, que empezó a evolucionar quizás antes del siglo veinte. Que tendría matriz africana y que se nutrió de elementos indígenas y europeos.

“En este marco, pese a reconocerse de manera superficial el aporte de la comunidad indígena o las atribuciones de índole europea, lo que prima es la tradición africana, que se remonta al legado de los tiempos de la esclavitud” (L’Hoeste en Seman, 2013, p.145-146).

Por último queremos ayudar a dar una referencia geográfica de donde habría nacido la cumbia, luego de leer varios artículos me cuesta afirmar fehacientemente que la cumbia sea de origen colombiano; si bien la gran mayoría de especialistas aseguran que la cumbia nació en dicho país, como se expresa en la siguiente cita: “Colombia, donde la cumbia tuvo su origen” (L’hoeste en Seman, 2013, p. 167). Incluso algunos artistas lo destacan en sus obras:

(...) bajad a bailar la cumbias las frondas entoldadas del Atrato, en los jardines que bordan a Barranquilla, bajo los emparrados de Cartagena, y en éljamas como se lo merecería alabado vergel indescriptible que ciñe entre sus ramas y sus frutos, pámapanos y flores, perfumes y armonía de Mompos, la Valerosa... (Restrepo, A. 1911, Cancionero de Antioquia, Teatro Colon de Bogotá)

Pese a tan fuertes afirmaciones y sin sacar crédito a los autores, damos cuenta de que la cumbia como tal habría nacido en el viejo territorio colombiano pero no estamos tan seguros, si fue en Cartagena, Santa Marta o en el territorio actual de Panamá que recién se independizaría los primeros años

del siglo veintey nuestra protagonista en cuestión habría nacido antes del siglo xx según cuentan los entendidos en el tema.

Del Caribe al Río de la Plata, del S.XVIII al 2016

Como hemos mencionado anteriormente nos cuesta aseverar sobre el lugar geográfico exacto del nacimiento de nuestra vedette la cumbia.

Si podemos asegurar que es un ritmo que nace en la costa caribeña, entre el territorio panameño y el colombiano. Los primeros vestigios de este género musical se remontan al siglo diecinueve, de carácter instrumental, estas composiciones conjugaban elementos africanos e indígenas. Luego más adelante se incorporaría el canto como aporte europeo junto con los trajes de las mujeres.

La cumbia como baile de cortejo de carácter heterosexual, claramente fue poco a poco conquistando las distintas clases sociales colombianas, haciendo un camino ascendente desde las clases más empobrecidas hasta las más enriquecidas. Narciso Garay lo expresa de la siguiente forma, “La cumbia, como el tango argentino, ha dejado, de ser baile del hampa, exclusivamente para penetrar en los salones aristocráticos” (Garay, 1999, p. 294). De forma análoga lo hace Darío Blanco Arboleda en un artículo publicado en Colombia-Bogotá:

“La música costeña comienza, poco a poco, a ampliar su masa receptora hasta llegar a convertirse en la de las clases populares en su región de origen. Posteriormente, liderado por músicos blancos y orquestas bajo la influencia estadounidense de grandband, tiene su primera transformación radical, que le permite romper la resistencia de las clases sociales dominantes en su región...” (Citar, año, p.)

Ahora nos centraremos, en como fue el proceso que realizó nuestra vedette la cumbia, de bailar y cantar a orillas del mar Caribe; hasta conquistar la totalidad de Colombia en todo tipo de lugares sin discriminar clases sociales. Para hablar de este proceso es importante citar a Lucho Bermúdez uno de los exponentes de la música colombiana costeña de las primeras décadas que definió lo que sería el sonido de la música en Colombia y el exterior. Influida por las bigbands norteamericanas Bermúdez, no perdió la esencia de la música costeña y a la vez penetra en las clases medias y altas. Para ello siempre mantuvo líricas que hablasen de las raíces:

“En mis canciones siempre hablo de la magia de los brujos, de los negros, de todas las leyendas de Santa Marta, Cartagena y en general de toda la

Costa Atlántica. Pienso que uno siempre debe estar cerca del pueblo, por eso ‘Carmen de Bolívar’ y todas esas otras canciones nacieron para llevarle un mensaje a Colombia”²(Citar año, p.)

Bermúdez fue invitado dado su gran éxito, a compartir lo hecho hasta el momento en Argentina, Cuba, México, Estados Unidos entre otros países. En donde tendría un terrible éxito e incluso tanto Argentina como México han desarrollado varias versiones del género cumbia a lo largo de los años.

Antes de su gira por Buenos Aires en el año 44, Lucho ya dirigía su propio club nocturno en Bogotá, en donde hacía su música junto a músicos costeños pero poco a poco esto fue cambiando y los músicos empezaban a verse con apariencia más blanca. Es que en su mayoría empezaban a ser locales, lo que le ayudo mucho en la crítica a Bermúdez.

Incluso Bermúdez llego a cavar tan hondo, que en la década del 90 tras su fallecimiento, el presidente de turno colombiano decide nombrar su legado cultural como patrimonio folclórico de la nación. Lo que le dio más cabida aún en las clases altas.

Es claro que Bermúdez no fue el único promotor de este género dentro de las músicas tropicales, grandes artistas como Pacho Galan quien incluso incursionaría en la hibridación del género y crearía el merecumbé; otras orquestas de la región también ayudaron al éxito de dicho genero entre los que se pueden destacar Billo’s Caraca Boys y Los Melódicos en alguno casos reversionando temas de los anteriormente mencionados y consiguiendo un mayor éxito aún.

Estas orquestas fueron acompañadas por dos fenómenos muy importantes para que alcanzaran el éxito el primero de ellos fue la creciente migración de la costa a las capitales por parte de jóvenes en busca de formación y nuevas oportunidades, quienes consigo se traerían entre manos aquellas costumbres y prácticas culturales que realizaban en sus ciudades natales. Esto dio claramente lugar a que los grupos de música costeña tuvieran sus públicos en las capitales y poco a poco los locales se pudieran emparar del sabor caribeño.

Pero el otro gran fenómeno que sirvió de vidriera para nuestra dama en cuestión, fueron los propios medios de comunicación. En los años 30

² Santa Marta y Cartagena son ciudades de la costa Caribe; “Carmen de Bolivar” es una canción de dicada a su pueblo.

se inauguraban las primeras radioemisoras en las capitales más importantes. Estas emisoras claramente tenían espacios donde se reproducía música del estilo caribeño. Incluso algunas políticas públicas como la que se dio a fines de los 40, de la no importación de discos; ayudo a la promoción de música y la industria fonográfica local.

Todos estos factores han sido una combinación exquisita, para ver a nuestra dama en todas las vitrinas de la escena nacional colombiana y la internacional.

Evolución de la cumbia de Colombia a Uruguay 2010

Luego de un acercamiento etimológico, geográfico e histórico, es que nos vamos acercando al problema en cuestión y es el de poder a empezar a discutir ¿Cuál o cuáles son los factores por los que se estigmatiza el género tropical?

En primer lugar y antes de seguir en este camino quisiera hacer una aclaración en cuanto al uso del término cumbia en nuestro país. Uruguay como país comenzó a producir música tropical a mediados del siglo XX “Gracias a Pedro Ferreira, existe la Música Tropical en Uruguay. Armó una orquesta allá por el año 1956 que arrasó con todo lo anterior” (Goberna, 2008, p. 52) e incluso antes, Ferreira ya había fundado Trio Tropical junto a Benito Ramos y Santiago Rodríguez Andrade en su vuelta a Uruguay tras vivir unos años en Buenos Aires y haber tocado con Isaac Tantalora (músico cubano) y con quien ya había formado Trío Tropical.

Pero como dice Goberna, lo que empezó a producirse fue música tropical y no cumbia. El género en cuestión fue empezado a tocarse entre los años 60 y 70 en nuestro país. Lo que sucedió es que al igual que en Colombia, a una gran cantidad de géneros musicales, se los llamo cumbia.

“De esta manera, a partir del éxito de las orquestas de música costeña, con arreglos y acompañamientos fuertemente influenciados por las grandes orquestas de jazz del medio estadounidense, se hizo frecuente hablar de cumbia al referirse a casi la totalidad de los géneros musicales provenientes del litoral caribe” (L´Hoeste en Seman, 2013, p. 154).

Es por esto que a partir de este nuevo título cuando hablemos de cumbia, lo estaremos diciendo pero englobando en este caso a los géneros tropicales que forman parte de nuestro acervo musical tropical (plenas, bombas, sones, salsas, cumbias, guarachas, etc.) pero si hacer una salvedad todas ellas hechas a la uruguaya.

La cumbia atravesó por varias etapas, entre los años 50 hasta hoy día. El furor de las orquestas tropicales comenzó entre los años 60 y 70 en nuestro país, esto se debió a la gran influencia que tuvo la llegada de música tropical; sobre todo por los medios de comunicación y la explotación en Centroamérica de la industria discográfica. A esto se le suma la coyuntura política que se empezaba a vivir en América Latina. Hay una frase del músico argentino Pappo muy conocida que dice: “Cuando un país cae en desgracia escucha cumbia” (citar fuente). Sin ponernos a ver la intención exacta del por qué lo dijo Pappo, nos ayuda a ver una realidad histórica, al menos en nuestro país, en los momentos de crisis política-económica los bienes de consumo popular se ven muy favorecidos. Este fenómeno será analizado luego bajo la teoría de Adorno. Sería tanto el furor que en el año 1976 la música tropical se vestía de su mejor color, y llegaba al Teatro Solís. Esta etapa de la música tropical se empezaba a nutrir del diálogo entre el músico y el bailarín, los músicos empezaban hacer la música tropical agregándole la impronta de cada uno, algunos conjuntos como el Combo Camagüey que agrego en su música elementos del charleston así lo expresa Rodolfo Martínez en una entrevista para TNU 2009 (Documental Historia de la música popular uruguaya).

Ya en los años 80 la música tropical uruguaya se dejaría influenciar mucho a partir de otras artes y/o disciplinas como el diseño de moda y las tendencias musicales de otros géneros en 1981 Julio Barboza (Ex integrante de Andrómeda grupo de Rock nacional) se incorpora a las filas del grupo El Cubano de América y empieza agregar sonidos más electrónicos a la música. Esto ayudo a que los grupos tuvieran mejor sonido en potencia y calidad a la hora de tocar en vivo, se eliminó el toque con instrumento que proveían los recintos bailables.

Luego, antes de los años 90 aparecerían dos de las bandas que revolucionarían la escena de la música tropical: Sonora Palacios y Sonora Karibe que luego se transformaría en la legendaria Karibe con k. Palacios con una propuesta transgresora sobre todo desde el punto de vista de su imagen, así lo expresa Eduardo Ribero en el documental historia popular uruguaya, influenciados por imágenes típicas del Uruguay como el carnaval. Fernando Viña responsable de la agrupación pasaría a buscar esa fantasía que generaba el carnaval en un conjunto de música tropical. Ribero luego lideraría Karibe con k influenciado por el medio exterior incorporó los pelos largos sumado al

vestuario que ya había incorporado Sonora Palacios. Pero esto siguió porque Eduardo decidió poner en escena un conjunto que cantara y bailara, parecería el primer coreógrafo de música tropical; Fernando Couto. Este fenómeno fue tomado por algunos grupos viejos como Conjunto Casino que empezaron a mover la orquesta en el escenario, incluso en su video clip de Azuquita pal café incorporan elementos de danza clásica.

A partir de ahora los productores de las orquestas tomaban un papel preponderante, ya que debían leer muy bien de cómo era el mercado en el momento que largaran una orquesta. Esto le trajo muchas dificultades a la música tropical, porque estos nuevos actores serían quienes se llevaran el mayor beneficio económico a costas de un arduo trabajo de la orquesta, “El almacén se había transformado en supermercado y nosotros seguíamos cobrando como si laburáramos en un almacén” (Sosa en Bianchi 2016).

La cumbia en los primeros años de los 90 se vio muy influenciada por grupos argentinos de cumbia romántica que guardaban cierta similitud en su apariencia con Karibe con K; como Sombras, Comanche, entre otros. Pero en la música tropical Argentina ya había grandes figuras que influenciarían el medio nacional como Ricky Maravilla, Alcides, Gladys la bomba Tucumana y por supuesto Gilda quien sería un boom en el medio nacional. Pasaron unos años donde la cumbia atravesaría un estancamiento, y ganaría mucho terreno la música extranjera como Ilegales, Proyecto Uno, Reyes del Swing, Sandy Papo. El hip hop con una gran expansión sobre Latinoamérica empezó a influenciar los ritmos latinos como el merengue, reggae e incluso la cumbia.

Esto cambiaría a mediados de los años 90 donde se conformaría el grupo Los Fatales liderado por el Fata Delgado uno de los ex integrantes de Karibe con K. En este caso Delgado propondría una orquesta que fusionó la música tropical uruguaya un poco con el candombe nacional aunque en sus primeros discos, pero con Revolución Fatal vendría este cambio que lograría un éxito rotundo y sería la apertura de lo que se conoció como “pop latino”³. Esta apertura daría cabida a grupos como Nietos del Futuro, Chocolate, Monterojo entre otros que influenciados mucho por el género pop a nivel internacional generaron varios cambios; profundizaron en los niveles coreográficos, sus letras

³ “la música tropical reconvertida en “pop latino”(…) aparecen la repetición de frases pegadizas no asociadas a ningún sector social en particular en las letras, o la fusión con ritmos brasileños y candombe, también se adaptó el vestuario del grupo, más próximo al estilo pop...” (Radakovich, R 2011, p. 245)

sencillas y pegadizas en un momento de mucho movimiento social por la crisis que empezaba avecinarse en los años 2000. Este fenómeno para muchas bandas más antiguas fue el a debacle, porque ellos en su mayoría tocaban en Playback⁴ esto abarato costos para los dueños de los centros bailables y aparte estando en pleno furor era muy barato contratarlos.

Junto a este furor del pop latino en nuestro país surge en Argentina lo que se llamó la cumbia villera. Género musical tropical que hablaba de la realidad que atravesaban los habitantes de las villas miserias del conurbano bonaerense en plena crisis de principio de siglo. Esta propuesta fue bien diferente en varios aspectos contemplaba un estilo cotidiano de cómo estaban en el día a día vestidos. La música tenía varios instrumentos electrónicos y que muchas veces o la gran mayoría tampoco eran tocados en vivo. Las líricas eran de un lenguaje bien cotidiano y en la gran mayoría de las veces, ordinario. Este género fue censurado en los medios de comunicación, por el presidente De la Rúa por su lenguaje burdo. La danza en la cumbia villera se transformó un poco al agite o pogo⁵ que se puede ver en un estadio de futbol o un concierto de Rock.

Luego la cumbia villera se vería muy influenciada por una corriente musical caribeña que impactaría mucho en América, el reggaetón ritmo nacido en Panamá y muy popularizado en Puerto Rico y el caribe hacia los años 90 y que influyera mucho en la producción musical tropical rioplatense. Junto con la cumbia romántica santafesina que también tendría mucha influencia en la producción musical rioplatense.

A partir de aquí surgirían fusiones entre la cumbia villera y estos nuevos ritmos y saldrían grupos como Nestor en Bloque, Champion Liga, Los Turros. Sería con el grupo que se llamó Wachiturros con quienes volvería a cambiar la movida tropical, con una música muy golpeada por sonidos electrónicos y muy pegadizos. Con una propuesta escénica muy clara y que fue marca registrada “Tírate ¿un qué?, Tirate un paso”: Siempre invitaban a bailar y con gran connotación provocativa en sus pasos de danza y no olvidarse que empezaron a introducir vestuario de marcas que referían a la alta sociedad

⁴ Llamamos playback hacer música encima de una pista grabada.

⁵ “En cuanto a esto, el pogo es desde hace un tiempo la modalidad de baile que identifica a los bares rockeros. (...)pogo, como el ir saltando de un lado a otro, ensimismado y con los ojos cerrados y chocar los hombros unos contra otros...”(Serrano, J. 1996)

como la marca Lacoste. Una cosa fundamental de este grupo es que hacen los meneos (movimiento que consiste en mover la cintura y bajar hasta el piso) movimiento que siempre estuvo asociado al género femenino.

De forma simultánea Uruguay recibía una nueva forma de hacer la vieja plena puerto riqueña bien a la uruguaya con cantantes como Denis Elias, Damián Lescano, Fabricio Mosquera entre otros con bases más electrónicas y con menos percusión tradicional a nivel folclórico.

Estigmatización de la Cumbia en Uruguay ¿Algunas hipótesis para pensar?

Primera Hipótesis

Uno de los primeros motivos que se nos viene y resulta muy evidente en cuanto al estigma que carga la cumbia es que está, en sus orígenes estaría asociadas a los negros y en algunos casos a los indígenas ergo a la pobreza “Todos veníamos de muy abajo. Todos, todos. Era un sacrificio. Para comprar esto, para juntar lo otro. (...) Siempre, en la música tropical, hubo gente de la raza, y eso tira más, tira pila...” (Negrin en Costigliolo, 2014). Pero esto se ha heredado, al menos acá en Uruguay. Varias de las primeras bandas de música tropical estaban lideradas por personas de poco recursos, incluso como ya hemos mencionado, una de las primeras bandas fue liderada por Pedro Ferreira (un negro).

Por lo tanto la clase de más poder adquisitivo, debían generar una diferenciación con quien no posea el poder adquisitivo... “la academia no se ha percatado que aquello que la gente escucha o baila, es tanto o más importante para su entendimiento sobre “quienes son”, que lo que ven en la televisión o leen” (Frith en Seman, 2013, p. 7). Los patrones de música y danza, avizoran de buena forma como es la vida social de una manera más exacta que las practicas televisivas o de lectura.

No son las clases bajas quienes buscan diferenciarse de las altas, sino al revés, entonces son los más potentados que se alejan de las prácticas culturales de los menos enriquecidos generando juicios de valores negativos. ...”Federico García Vigil dijo que la cumbia villera es una “basura” que se consume como la “pasta base”. (Vigil en 180.com.uy. 2009).”Para que la clase media y media alta pudieran terminar de adoptar la cumbia, la tenían que hacer a su manera o sentir como propia” (Apicella, M en BBC mundo, 2016)

Pero el fenómeno de la música tropical 15 años después de la cumbia villera pasaría a estar en manos de la “cumbia cheta”⁶ algunos prefieren llamarla cumbia canchera, ya que este subgénero no está hecho para un público en especial sino que es para divertirse, así lo expresa uno de los integrantes de Agapornis⁷ en una nota realizada al grupo por BBC mundo.

La cumbia pasó a ser dominio de la clase media y media alta en un ascenso vertiginoso de 15 años, pero siempre existen reparos. Ahora sería la clase intelectual los que estigmatizarían el género, hablando de que este ritmo tendría poca riqueza a nivel compositivo, e incluso a nivel de sus vocalistas, también la crítica estaría en sus líricas por la simpleza de sus letras, más allá de carecer del lenguaje misógino que tenía la cumbia villera. “Hay gente que asalta estaciones, otros tienen una banda de cumbia cheta” (Lagos en Observador tv. 2015).

Segunda Hipótesis

La segunda hipótesis sería lo que deviene de ser la cumbia y en general la música tropical que se escucha en Uruguay herencia de personas negras y en algunos casos como en la cumbia de indígenas. Incluso de cierta forma eso llegó a tomar una dimensión como: “Quienes estaban en los bailes eran unos negros, según me alertaron innumerables veces mis interlocutores, desde los bailarines hasta los colegas universitarios pasando por taxistas y agentes policiales”(Blazquez, G. 2014, p. 45).

Tercera hipótesis me parece que también resulta muy claro es el problema que nos genera la inhibición de bailar. En otras palabras poner en juego el cuerpo de uno, su manera, su forma, su historia. Para cualquier persona “Cualquier pérdida de control sobre nuestros cuerpos es socialmente embarazosa, implicando una pérdida de control sobre nosotros mismos”⁸ escribe Turner al respecto. La cumbia en especial está relacionada desde su raíz etimológica e histórica a la fiesta, el jolgorio incluso el alcohol y más aún, a la relación heterosexual, no solo por su danza sino muchas veces e incluso por sus

⁶ Cumbia producida por jóvenes de clase media y media alta, que nace en Argentina.

⁷ Grupo argentino de Cumbia “Cheta”

⁸ Turner, B. (2000). “The body in western society: Social theory and its perspectives en Sarah Coakley(ed) Religion and the body, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p.19.

líricas. La cumbia se ha sexualizado mucho, así lo expresa alguna de sus líricas:

Lo que empezó jugando
Termino gustando
Las caricias entre la noche
De copas provoco

Que arriesgáramos los dos
Terminar estando juntos
Totalmente obsesionados
En un vicio con tu olor (Noche Loca- Marama y Rombai)

Laura se te ve la tanga.
Tú bailas de minifalda
Que risa que te da
Y no puedes esperar
Que te lleven de la mano
Que te inviten a un hotel
No lo haces por dinero
Solo lo haces por placer
Por qué se te ve la tanga (Laura- Damas Gratis)

...”a medida que la gente se volvió más civilizada torno gradualmente más vulnerables al sentimiento de vergüenza y repugnancia especialmente con relación a la actividad sexual...” (Elias en Porcekanski, T. 2011, p. 52).

A modo de cierre podríamos seguir nombrando hipótesis de por qué puede ser estigmatizada la cumbia. Por ejemplo, la corriente que sostiene Adorno en pensar a la música popular es una válvula de escape de cierta forma, un lugar meramente de divertimento del hombre y no cobra valor en sí mismo como arte. La corriente más feminista que hablaría de la música tropical en especial la cumbia villera pondría a la mujer en un lugar de objeto sexual, degradándola, e incluso promoviendo prácticas para degradar a la mujer.

Conclusión

No considero que el arte sea bueno o malo creo que cuando hayan personas que digan eso, empezarán los dictadores del arte. Creo que la cumbia hablando de toda la música tropical por lo pronto de producción nacional ha reflejado la sociedad en la que está inmerso sin ánimos de minimizar esto creo que aún está ganando terrenos e incursionando en el cambio de la misma desde la música sobre todo pero ha dado sus pasos en la danza. Para eso no pensemos más con la cabeza de Mozart para escuchar su música o con la cabeza de Sabina para leer sus líricas o con la cabeza de la Iglesia para ver su danza.

Bailemos y que el cuerpo piense al momento de que cada sonido, letra o movimiento aparezca que es lo que siente hacer de forma natural, sin juzgarnos ni juzgar.

Pienso una danza cumbia que ayude al cambio en que hombres con hombres puedan menear y bailar juntos, en que no necesitemos desinhibidores para perder la vergüenza, que podamos bailar una cumbia no solo de forma de ritual sino con las personas que no conozco como si fuese una gran masa, donde sea necesario un conocimiento previo para el tocar al otro. Pienso una cumbia, pa bailar.

Bibliografía

- Arango Z.C., (1985). Lucho Bermúdez: su vida y su obra. Bogotá: Centro Editorial Bochica.
- Bianchi, C. (2016) “Bate que bate records” Uruguay: Montevideo Portal. Recuperado de <http://www.montevideo.com.uy>.
- Blázquez, G. (2014). ¡Báilalo! Género, raza y erotismo en el cuarteto Cordobés. Buenos Aires: Gorla.
- Blanco, D. (2005) La música de la costa atlántica colombiana transculturalidad e identidades en México y Latinoamérica en *Revista Colombiana de antropología*. N°41, Ene/ Dic. 2005. Bogotá. Disponible <http://www.scielo.org.co>.
- Costigliolo, J. (2014) “Inspirado el creador”. Uruguay: Montevideo Portal. Recuperado de <http://www.montevideo.com.uy>.
- De los Reyes, I.(2016) “Cumbia cheta: el ritmo tropical que ahora baila la clase alta en Argentina”. Buenos Aires Recuperado de <http://www.bbc.com>.
- DiazGranados, J. (1977) “La cumbia, el jolgorio y sobre todo el placer”. Suplemento Week-End. Barranquilla: Diario del Caribe.

- Garay, N. (1999) *Tradiciones y Cantares de Panamá*. Panamá: Autoridad del Canal de Panamá.
- Goberna, C. (2008) *Siga el baile*. Montevideo: Rumbo.
- Porcecanski, T. (2011) *Somos cuerpo itinerarios y límites*. Montevideo: Trilce.
- Radakovich, R. (2011) *Retrato cultural Montevideo entre cumbias, tambores y óperas* Montevideo: Licom-Udelar.
- “García Vigil: la cumbia villera es una basura” (2009) Portal 180.com.uy. Montevideo, S/N, Ago/2009. Recuperado de <http://www.180.com.uy>.
- Serrano, J. (1996) *Abismarse en el suelo del propio cuarto. Observaciones sobre el consumo de rock entre jóvenes urbanos*. Colombia: Universidad Central
- Seman, P. y Vila, P. (2013) *Cumbia, Nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: Gorla.
- Turner, B. (2000) *The body in western society: Social theory and its perspectives* en Sarah Coakley(ed) *Religion and the body*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zapata, D. (1962). La cumbia, síntesis musical de la Nación colombiana. Reseña histórica y coreográfica. *Revista Colombiana de Folclore* N° 3.

Entrevistas

- Leo Lagos entrevistado por Lucia Brocal para el Observador Tv. Oct. 2015 Recuperada de en: <http://www.elobservador.com.uy/hay-gente-que-asalta-estaciones-otros-tienen-una-banda-cumbia-cheta-n687086>

La vida en Ciudad Bolívar vista desde la Cultura Urbana del Hip Hop

Fernando Infante Arias¹

Resumen

La ponencia está enmarcada en los procesos de investigación que se están llevando a cabo en la Universidad Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB, Bogotá Colombia. Desde la maestría en investigación de estudios artísticos y culturales, proceso el cual se plantea exponer temáticas referentes a manifestaciones urbanas culturales, para este caso la del Hip Hop dentro de contexto local, Zona 19, Ciudad Bolívar Bogotá Colombia.

Se pretende realizar un proceso de investigación involucrando Epistemologías que posibiliten tener diferentes concepciones acerca de la mediación que hay en las prácticas artísticas populares urbanas el Hip Hop, en relación con las experiencias de vida de las personas que habitan estos lugares Ciudad Bolívar, y están inmersas en estas prácticas culturales. Posibilitando así un análisis reflexivo, crítico, constructivo de conceptos, experiencias, sentires, percepciones, complejidades y pedagogías. Teniendo como punto de partida, una experiencia personal para este caso la del investigador que será contrastada con otras experiencias individuales y colectivas, para ser analizadas y lograr avanzar en la comprensión y entendimiento de este fenómeno cultural presente actualmente a nivel global.

Dentro de estas temáticas surgen varios cuestionamientos centrados en la siguiente pregunta como parte de la investigación: **¿Cómo se viven las**

¹ Universidad Francisco José de Caldas Facultad de Artes ASAB Saltinfer@hotmail.com

narrativas del Hip Hop, como experiencia vital en Ciudad Bolívar? La cual será el centro de indagación para develar información que permita generar respuestas, o talvez muchos más cuestionamientos y análisis de conceptos relacionados con los temas mencionados.

Este proyecto de investigación además abordara temáticas en relación con loscuerposexpresivos, por medio del Hip Hop, con una mirada reflexiva, crítica sobre esta cultura de masas, desde las categorías colonial y de colonial, en diálogo con autores que aporten al entendimiento, análisis, comprensión y relación que se puedan suscitar durante un estudio tras disciplinar que aborden lo estilos de vidas que las personas que han asumido esta cultura en medio de su contexto sociocultural.

Actualmente el proyecto de investigación se está encaminando en construir rutas metodológicas de trabajo que permitan recopilar información de los procesos que se vienen desarrollando a nivel local, referentes a los temas de investigación la vida, el Hip Hop, (cultura urbana) El Bboying, (cultura de bailarines de break dance)El Mc (cantante de Rap) Dj (encargado de la música en el Hip Hop), Grafiti, (expresión gráfica del Hip Hop).Partiendo desde el contexto de Ciudad Bolívar, reconociendo estas mismas dinámicas en otros contextos, dondelas temáticas mencionadas se organizaran de forma sistemática en articulación con un estudio de las diferentes condiciones humanas, que caracterizan este tipo de expresiones y poblaciones, que tienen relación con el proceso de investigación.

El proceso de investigación trabajará una metodología de acción participativa, donde la experiencia del investigador permita involucrarse en los procesos que se pretenden investigar junto con experiencias similares a este contexto, para responder los cuestionamientos planteados mediante este estudio compartido de experiencias de manera escrita, performática y didáctica, experiencia que se pretende sea también la forma de comunicar y compartir por medio de la ponencia a realizar dentro del I E n c u e n t r o C u e r p o, Educación y Sociedad “Debates en torno al cuerpo”, en la Mesa de Trabajo “Cuerpo y artes escénicas/performáticas”. Donde expondrán las siguientes temáticas.

Temáticas

- Localidad 19, Ciudad Bolívar en la ciudad de Bogotá Colombia.
- Narrativas construcción de sujetos los Raperos/as, B Boy/Bgirl, Grafitteso/as y DJ’S.

- El HIP HOP como práctica de culturas urbanas: prácticas de resistencia/cultura de masas.
- Culturas emergentes en relación con la Colonialidad/Decoloniedad.
- Las intersensibles desde las experiencias de vida que acunan las prácticas del Hip Hop en Ciudad Bolívar.
- Las narrativas desde la danza urbana.
- Cuerpos Expresivos por medio de la Cultura Hip Hop.

Introducción

Para el inicio de la ponencia se realizará una narrativarapeando, acerca de la vida del expositor donde el relato estará acompañado de un ritmo, el cual será el inicio de la exposición para amenizar los temas que se pretende dar a conocer y darán una perspectiva acerca de la intención del proceso de investigación, la que será una articulación entre un diálogo académico junto con una performance extraída del ámbito urbano, a través de una expresión cultural llamada Hip Hop.

Takaataka y contraataka

La música como vía de expresión y de articulación, junto con la literatura en un proceso de resiliencia.

En Las comunidades que habitan Ciudad Bolívar, donde la cultura del Hip Hop resuena en sus calles. Surgen personajes como Taka quienes se van sumergiendo en esta cultura y van aprendiendo a leer su realidad y preguntándose qué es lo que pasa a su alrededor. El cómo habitante de este sector al sur de la Ciudad de Bogotá fue entendiendo como funcionaba su contexto característico por situaciones de exclusión segregación, estigmatización, violencia y problemáticas sociales un reflejo de lo que es el país, polarizados por hegemónicas de poder, manipulación y control del poder, donde se conviven en medio de complejidad sociales, culturales y humanas, es el epicentro de la indagación, donde también se construye comunidad, expresada en este caso para Taka mediante un tema musical de Rap, género afín con este tipo de narrativas y denuncias que se caracteriza por abordar este tipo de temáticas. Taka Toma un proceso reflexivo, pasando a la reelaboración de la memoria, la lírica de la canción como elemento de expresión y de sanación.

Desde esa historia monumental que nos brindan los libros de historia y desde los esfuerzos de las comunidades por ser reconocidos como iguales ante

un sistema injusto, me situó en la localidad de Ciudad Bolívar en Bogotá, como un acto reflexivo de situaciones de violencia vividas para re significar el valor de la vida. Más en este tiempo que vivimos el proceso de paz en nuestro país Colombia de una guerra que ha permeado nuestras vidas y contextos.

El Hip Hop se convirtió en una herramienta cultural de transformación permanente mediante, una mirada de la realidad desde la resiliencia y agencia miento como elementos transformadores y re-edificadores de la realidad. más en la guerra en Colombia fenómeno complejo donde se encuentran diversas perspectivas, distintos lugares y subjetividades, resultado de un sistema económico político y social, que de una u otra forma nos alcanza en los contextos locales una memoria histórica en la cual surgen nuevas manifestaciones de asumir situaciones de las cuales no se quiere hacer parte por el contrario resignificar la historia, la vida en nuestras propias realidades.

En medio de estas circunstancias, realidades, acciones, sentires, expresiones están nuestros cuerpos que adquieren hegemonías y cánones sociales culturales e históricos, que los hacen adquirir sus formas, posturas tendencias y movimientos sumados a la sicología contextual en la que se desarrolla en este caso donde exploramos con cuerpos participativos en lo urbano, por medio del HIP HOP, en medio de lo complejo que es vivir y crecer en una ciudad como Bogotá más en sectores populares.

Somos cuerpos en movimiento, en constante transformación que asumen ser artistas populares trabajadores, que se construyen con sus contextos con sus realidades permeadas de dolores modernos o enfermedades psicológicas modernas la más evidente el control que ejercen sobre nosotros, por medio del poder del sistema que instaura un arte totalitario de la cual hacemos parte, del cual indagamos por medio del conocimiento consiente y análisis de esas mismas realidades en las que estamos inmersos. De allí se propone la experiencia de Taka baila y cantada. Para expresar su vida se enuncia, como sujeto por medio del HIP HOP en Ciudad Bolivar.

Soy Taka

(Coro)

TakaAtaka y Contraka con liricas de fuego Esencia de mi pueblo.

Guerrero urbano soy de las calles andariego, del guetto vengo undergroud bolívar city represento..... (2)

I

Sangre campesina corre por mis venas esencia de mi corazón, legado indígena **amor**, por la tierra que me vio **nacer**, identidad que se niega a desaparecer, por más que las leyes del mercado la modernidad, me vendan me impongan una identidad de extranjero, no olvido que soy del pueblo, en latino américa, Colombia, Bogotá, Ciudad Bolívar, yo nací crecí, **y vivo aquí** Bailando break, desde niño la inspiración HIP HOP, Fluyeron en mí, desde entonces soy un artista, undergroud. del getto, guerrero, certero hábil con la mente y el lapicero, recilente a la vida, Fuerte asumiendo cada día, reflexionando analizando, meditando en la verdad, para no llegar a convertirme en un egoísta más, que destruye, que contamina, **que asesina** cual sistema capitalista **racista, fascista, imperialista**, que domina esta nación, cual babilonia en decadencia en plena destrucción.

por eso medicentaka a el que ataka y contrataka con taka con lyricas de fuego esencia de mi pueblo.....(Coro) (1)

II

Liberta, dignidad, son la esencia de mi ser, no celebro independencia no tendría por qué hacerlo, pues acá donde yo vivo al igual que en el pasado, se sigue sometiendo abusando del **poder**, en medio de la miseria se reprime la diferencia, promoviendo un sistema, que es supuesto desarrollo, que es sinónimo de violencia, muerte y destrucción, para la población más humilde de esta mi nación **,donde se vive domesticado, condicionado, manipulado, preso, dominado de un sistema incoherente demente, que controla prensa radio, televisión y cualquier farsa llamada medios de comunicación**, que solo muestra lo conveniente a tiranos, dementes llamados presidentes, que a su vez los controla la banca mundial.

Por eso mi mensaje es revolucionario directamente desde el getto a favor del pueblo y su emancipación construyendo comunidad, arte, libertad, expresión, exaltación, acción inspiración de mi universo de poesía creación denominado HIP HOPundergroud, **4 elementos dando fe, esperanza y alegría**,

para mi gente oprimida rap del getto, rap, caletto, rap consciente, rap antifascista, originario de las calles del bolívar, de la zona uno punto nueve 1.9 represento you abran pista la suprema somos los **medios, no nos podrán callar, aqui la esquina es la que habla, kirius 19, centro de arte integral, CAI UPJ unión popular juvenil, saltimbreaking mi familia represento you los sueños del pueblo nunca los podrán parar, por eso soy taka.**

2 Coro taka a taka ...

Este es el tema principal de la puesta en escena

Taka es un reflejo de estas experiencias por medio de una práctica urbana popular la cual le permite transitar por distintos espacios de la ciudad, permitiéndole leer la realidad transitada produciendo narrativas del sentir, realizando actividades de ese sentir por medio de la danza la música y la expresión que surgen en un contexto como la localidad 19 ciudad bolívar estigmatizada, violentada, sometida al poder y a las condiciones que le imponen pero que es hogar de muchas personas humildes, rebeldes al mismo sistema en búsqueda permanente de resignificar la vida en este caso por medio del HIP HOP en el contexto de Ciudad Bolívar.

Breve declaración del lugar de enunciación en construcción como punto de partida del investigador-creador

Mi lugar de enunciación tiene como epicentro mi experiencia como bailarín de Break Dance en la localidad 19, Ciudad Bolívar en la ciudad de Bogotá Colombia, contexto a investigar, reflexionar, describir, indagar y analizar introspectivamente. Siendo habitante de la localidad desde niño, mi búsqueda investigativa está enmarcada en develar temáticas acerca de la vida vista desde las prácticas Culturales del HIP HOP en Ciudad Bolívar: *“Taka-taka y contrataka con liricas de fuego esencia de mi pueblo, guerrero urbano soy de las calles andariego del gueto vengo undergruond bolívar city represento”* es el coro de un tema que vengo elaborando. Recoge las narrativas con que oriento mi caminar por Ciudad Bolívar, rapeando, haciendo HIP HOP y resignificado la vida en medio de esos transitares.

La pregunta sobre el papel que cumplen esas narrativas en mi experiencia, fue surgiendo al articular mi práctica cultural en el HIP HOP y mis estudios académicos. Ya en mi tesis de pregrado me cuestionaba acerca de la

historia del HIP HOP en Ciudad Bolívar lo que me permitió abrir un camino conceptual y metodológico acerca del tema. Otros compañeros, también han vivido el HIP HOP como experiencia de vida. ¿Cómo son las narrativas de los Raperos/as, B Boy/Bgirl, Graffiti/as y DJ'S? todos ellos habitantes como yo de la localidad.

El HIP HOP es una manifestación cultural de gran impacto en las vidas de muchas personas de barrios populares similares a Ciudad Bolívar. Tiene sus orígenes en zonas marginales y se expandió como fenómeno de masas por todo el mundo. ¿Resistencia o cultura de masas? ¿colonialidad o decolonialidad? Se trata de entender estas expresiones culturales partiendo del ámbito local, pero tendiendo una mirada crítica y decolonial.

Campos problemáticos indagados en el proyecto

El HIP HOP como práctica de culturas urbanas: prácticas de resistencia/cultura de masas.

Culturas emergentes en relación con la coloneidad/decoloniedad.

Las intersensibles desde las experiencias de vida que acunan las practicas del HIP HOP en Ciudad Bolívar.

Las narrativas como construcción de sujeto desde la danza urbana.

Pregunta de la investigación creación

¿Cómo se viven las narrativas del HIP HOP como experiencia vital en Ciudad Bolívar?

Objetivo general

Contrastar mi propia práctica y el sentido que le he dado a esa experiencia, con los sentidos que le otorgan a dicha experiencia otros practicantes del HIP HOP en ciudad bolívar.

Objetivos específicos

-Contextualizar la práctica del Break Dance como cultura de masas desde los años 90 hasta el presente.

-Levantar por medio de rap, graffiti o músicas manipuladas por dj, las narrativas vitales mías y de algunos compañeros con quienes hemos coincidido en la práctica de la cultura HIP HOP en Ciudad Bolívar desde años 90 hasta el presente.

- Cartografiar las trayectorias vitales que subyacen a dichas narrativas.
- Develar cómo se viven esas narrativas desde el sentido y la forma que toman los movimientos al bailar o batallar en el cypher².

Campo reflexivo de autores, experiencias, teorías y saberes que sustentan el proyecto

La teoría de la colonialidad y decoloniedad (Miñolo, Nelson Maldonado, Quijano, Stuart Hall, Katherin Walsh, Mario Armando Cardona Valencia Cardona 2013), la construcción de sujeto (Michel Foucault), las narrativas como indagación de la experiencia (Jimeno, Varela, 2016), intersensibilidades (2006) (Castillo, notas de clase 2do sem 2015), la antropología de la danza (García María Teresa, 2016) y fenomenología de la danza (Sheet Johnstone), los estudios de la prosaica (Mandoki, 2007) y la retórica (Carruthers, 2013), mi experiencia vital y las de mis compañeros en el HIP HOP, los saberes del “crew” (comunidad de la práctica en el HIP HOP) sobre las maneras transmitir las prácticas del HIP HOP, y otros.

Ruta metodológica

La ruta metodológica para elaborar este proyecto es la investigación acción para dar respuesta a las preguntas planteadas en el proceso. Este conocimiento será construido en comunidad mediante observaciones etnográfica y autoetnográfica, entre otros. Las etapas previstas en el proceso son las siguientes:

1. Me propongo recoger los videos emblemáticos que nutrieron mis prácticas y las de mis compañeros en los años 90 y contextualizarlos a partir de la indagación teórica que se viene haciendo del HIP HOP como cultura de masas y los autores, temas y reflexiones que vengo elaborando en mi tránsito en la maestría.
2. Buscaré recoger mis narrativas y las de compañeros que tomaron rumbos diversos y con quienes compartimos en algún momento el crew con notas de campo, entrevistas, narrativas, registro audiovisual y fotográfico, entre otros.
3. Buscaré recoger en los dispositivos en los que se materializa la experiencia del HIP HOP (rap, graffiti o músicas manipuladas por dj) las narrativas vitales mías y de unos compañeros con quienes hemos coincidido en la práctica de la cultura HIP HOP en Ciudad Bolívar desde años 90 hasta el presente.

² Cypher es el círculo de personas donde se baila y donde la energía fluye.

4. Esas narrativas serán cartografiadas ubicando tiempo, espacios, sentidos para develar las trayectorias vitales que a ellas subyacen.

5. **¿Cómo se viven esas narrativas en la danza?** ¿Qué sentido y forma toman en los movimientos al bailar o batallar en el cypher³? Me valdré de recursos metodológicos de las intersensibilidades (Castillo y Mandoki) y de la retórica, más exactamente el ductus (García, Carruthers) para analizar la experiencia danzada.

Este trabajo investigativo se realizará durante el segundo semestre del año 2016 y todo el año 2017 en mi localidad, entre mi círculo de compañeros y con recursos a gestionar en el CIDC de la UD. Todo ello en el marco de mi tránsito por la Maestría de Estudios Artísticos y Culturales de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Resultados esperados del orden reflexivo teórico, artístico, social u otros

Se espera aportar con la investigación a la comprensión crítica de los procesos culturales de la localidad 19 de Ciudad Bolívar. Los resultados del proceso investigativo se materializarán en un escrito-puesta en escena que dé cuenta de manera crítica y de colonial de la experiencia. Se socializará en diversas comunidades: locales, nacionales e internacionales.

Además, se pretende generar trabajo en red investigativo articulando la investigación con trabajos relacionados en el ámbito nacional e internacional (Trabajo de investigación en la Plata Argentina con el grupo de investigación de la Dra. Ana Sabrina Mora sobre el HIP HOP en espacios públicos).

Conclusión

La ponencia dará su cierre con una puesta en escena de la danza urbana Break Dance para por medio del cuerpo, reflejar todas las narrativas expuestas, reflejando las experiencias de vida, los sentires, la energía y el dinamismo por medio del ritmo y la practica dancística del Break Dance elemento del HIP HOP el cual es más descriptivo al observarlo en su propia acción. Enunciaría la posibilidad que tenemos las personas de darle forma al pasado, de construirlo a posteriori, no quedarse en la evidencia de enfoque positivista sino de darle otra visión recoger unos aspectos y descartar otros.

³ Cypher es el círculo de personas donde se baila y donde la energía fluye.

Interpretar y reconstruir nuestras prácticas expresivas de forma maleable o plástica relacionado con el arte y la construcción de nuestros propios conceptos y concepciones de mundo.

La participación mediante la ponencia en la Mesa de Trabajo “Cuerpo y artes escénicas/performativas”, será expresada desde la experiencia académica, pedagógica, de vidae investigativa que vengo desarrollando, haciendo de este un trabajo permanente de campo, en procesos de autoformación, educación, estudio del cuerpo, desde mis propias practicas contextuales, para ser articuladas con un taller a realizar dentro del evento el cual enmarca la ponencia.

El interés de participar nace tras fortalecer los lazos interinstitucionales en el gremio de las artes, así como generar aproximaciones a la sistematización de diversas experiencias dancísticas-escénicas-performativas, plásticas y prácticas culturales fuera y dentro del país. La generación de nuevos interrogantes en la legitimación y deconstrucción de paradigmas y la integración de las artes en productos multidisciplinares e trasdisciplinares aterrizados a las problemáticas y discursos de nuestros contextos.

Diálogo sesión de preguntas

Se realizará un diálogo con el público participante de la ponencia donde se socializarán preguntas o comentarios que surjan acerca de las temáticas expuestas.

Bailando donde se enseña a bailar: una experiencia de trabajo de campo

Diana Milstein¹ y Rolando Schnaidler²

Resumen

Como parte del trabajo de investigación “Estudio de las prácticas corporales, artísticas/recreativas, realizadas en formaciones y lugares de las ciudades de Neuquén/Cipolletti y Bariloche”, hemos realizado trabajo de campo con grupos de danza, teatro, circo y murga organizados en asociaciones, peñas, escuelas, talleres barriales y grupos de acción callejera. El trabajo de campo incluyó la participación de los investigadorxs bailando donde se enseña a bailar, tocando tambores donde se enseña a tocar tambores, así como la práctica de murga, circo callejero o parcou. El propósito era conocer y analizar los modos de organización, las concepciones sobre la práctica corporal, los “formatos identitarios” y las estrategias para la enseñanza y el aprendizaje de las habilidades y técnicas corporales, formas de movimiento, coreografías y maneras de hablar del cuerpo en movimiento. En esta ponencia, a través del relato del trabajo de campo realizado por uno de los autores en un taller de “danza para varones” en el año 2015 en la Escuela experimental de danza contemporánea (EEDC) de la ciudad de Neuquén, presentamos un primer análisis sobre modos de organización y estrategias vinculadas a la enseñanza y el aprendizaje de la danza contemporánea.

¹ FACE/UNCo y CIS/IDES-CONICET

² FACE/UNCo y UFLO Comahue

Introducción

En el marco de los talleres para adultos que organiza la Escuela experimental de Danza Contemporánea de la ciudad de Neuquén (EEDC), dirigida hasta el año 2015 por la bailarina y profesora Mariana Sirote, se inaugura en los comienzos del año 2014 un espacio de bailarines varones que llamó nuestra atención como investigadores. Si bien algunos integrantes de nuestro equipo de investigación participaban desde hacía varios años de los talleres que ofrece la escuela para adultos, este taller se presentaba como una ocasión especial. El propósito del taller era buscar nuevos bailarines varones para integrar el elenco de la EEDC; y para nuestro proyecto presentaba particular interés porque era novedoso y podía ingresar como una experiencia alternativa a las habituales de esa escuela. El taller nos interesó sobre todo porque podía ofrecer un espacio más para entender cómo se constituyen los procesos de transmisión y adquisición de las identidades corporales que propone la danza. Por eso decidimos acompañar las sesiones de taller participando en todas las actividades, observando, dialogando y realizando entrevistas.

La EEDC de Neuquén fue impulsada y fundada por Mariana Sirote quien dirigió desde los años 90 el grupo de danzas “Locas Margaritas” y este grupo fue el iniciador de la danza contemporánea alternativa en Neuquén. En palabras de Sirote:

“Y... llego a Neuquén sabiendo que se trataba de un lugar árido en el tema de la danza contemporánea, a pesar de esto consigo un lugar de trabajo en el I.N.S.A. de Gral. Roca, que contaba con una materia relacionada con la danza, pero con muchas diferencias con mi formación. En un lugar que no conoce de la danza contemporánea, se torna muy difícil encontrar una estrategia para explicar de qué se trata. Yo decía, no se trata ni de danza jazz, ni de clásico, etc.” (Entrevista a M Sirote, 08/2006).

Una de las características de las presentaciones del grupo “Locas Margaritas” consistía en presentar las coreografías en las calles de la ciudad, en lugar de usar escenarios y teatros, y ensayar en espacios prestados o particulares que no tenían la infraestructura más conocida para ensayar danza. Sirote y sus colegas buscaban así organizar en Neuquén una nueva “versión” de lo que ya se hacía en la ciudad de Buenos Aires o de La Plata y mostraron una gran capacidad y tesón en la búsqueda de una articulación de la experiencia

de movimiento que expresó la idea de innovación de sectores de la población de la ciudad de Neuquén dedicados y ocupados en las artes.³

En la propuesta del taller de danza para varones existía una relación con la historia reciente de la conformación de la EEDC y con el grupo “Locas Margaritas”, ya que en la búsqueda por diferenciarse de otros modelos de danza Contemporánea conocidos en el Alto Valle de Rio Negro y Neuquén – tal como sostenía Sirote-, este taller proponía incorporar bailarines que luego podrían integrar el elenco de la Escuela, sin contar con una formación “académica”. Esta apertura se puede entender en parte porque la EEDC tenía otros talleres para niños, jóvenes y adultos sin necesidad de preparación académica previa. Sin embargo, este era un caso especial porque el objetivo explícito era que estos participantes sin formación académica en danza contemporánea integraran el elenco. Y de hecho, la profesora del taller, en algunas oportunidades vislumbró buenas condiciones en talleristas a quienes invitó a integrar el elenco sin ningún otro requisito. Vale la pena destacar que la mayoría de las bailarinas y bailarines del elenco contaban con formación académica, eran egresados de esta escuela y/o de otras. Y esta nueva modalidad modificaba en parte la organización de la institución, cuestión que abrió discusiones en su momento y hasta hoy en día produce debates entre los profesores, las profesoras y los propios integrantes del elenco.

El taller de danzas para varones funcionó desde el mes de marzo hasta los primeros días del mes de agosto de 2014, con un grupo que oscilaba entre 10 y 15 asistentes. Sesionaba dos días hábiles por semana en horario nocturno, dos horas cada encuentro y se utilizaba el salón de las instalaciones de la EEDC donde ensayaba el elenco.

El taller de danza para varones

La coordinadora del taller de danza para varones fue una bailarina, integrante del elenco y docente de la EEDC. Estaba especialmente interesada en la propuesta de este taller porque pensaba que una experiencia como esta le permitía “salirse del libreto”, es decir, modificar con cierta libertad

³ Destacamos que en Neuquén los sectores dedicados a las artes plásticas, musicales, teatrales, arquitectónicas han mostrado en la historia reciente una fuerte tendencia a lo innovador que se evidencia en: la presencia del teatro independiente, los salones de plástica alternativos, los recitales de Rock, la pujanza del MNBA, entre otras.

las secuencias de enseñanza y aprendizaje ya estructuradas y programadas de acuerdo al modelo didáctico-pedagógico de la Escuela. Ella además incluyó profesores varones en el taller, uno en música y el otro para estimular actividades circenses.

Tone sostenía que el taller era una “oferta atractiva”, porque cuando “el entrenamiento es sólo con hombres aparecen diferentes actividades y experiencias en la danza contemporánea” y “se piensa en algo más energético”. Para ella, se presentaba como un lugar que permitiría experimentar formas de movimiento más ligadas al despliegue de energía, de saltos, de velocidades, siempre en conexión con las maneras sutiles y sensibles de la danza contemporánea. Los varones tenían oportunidad de experimentar el especial modo de exploración espacial (el uso del suelo, las diagonales, los niveles), la cadencia particular de la música que se propone usualmente en la Danza contemporánea, y los nuevos permisos en el uso del cuerpo. Además podían compartir dificultades con el movimiento –algo que no hacen habitualmente al modo de las mujeres- porque “la danza te expone... en la danza sos vos y tu cuerpo”.

En una oportunidad, cuando ya estaba avanzado el taller, uno de los coautores conversó con Tone y ella profundizó más su propuesta para el taller porque entendía que con este grupo había podido experimentar. “En mi clase debe haber investigación”, dijo y como ejemplo comentó que “durante la clase donde estuvo Julián [el profesor de música] se improvisaba y él mismo improvisaba. Siempre hay un momento para la improvisación, eso es placentero...En clases más conducidas por mí, no se hubiera llegado. Estas clases siempre fueron muy lúdicas”. Respecto a la diferencia en las clases de varones y de mujeres Tone insistía en que ellos estaban más dispuestos a la improvisación y a la liberación del cuerpo, pero siempre que fueran solamente varones ya que, la experiencia posterior con la incorporación de mujeres, no fue la misma “las mujeres juzgan, los varones, aceptan”.

Aunque en la propuesta de la EEDC no estaba previsto que el taller fuera numeroso e integrado por varones con experiencias muy diversas, lo que sucedió fue que se inscribieron 25 hombres –aunque luego se mantuvieron estables alrededor de 12- con formación e intereses muy diversos. Había quienes tenían formación específica en danza pero no Clásica, ni Moderna ni Contemporánea, sino en Tango, en Capoeira, en Hip Hop y en Folclore. Además participó hasta el final un varón que se presentó como jugador de Rugby y

docente de Filosofía de la EEDC; otro que se presentó como mecánico de motos con alguna experiencia en talleres de Expresión Corporal y Yoga, otro cuya única experiencia próxima a la propuesta del taller era ser músico de Rock, otro que era estudiante de Ciencias Exactas que no tenía formación en danza y el propio investigador participante que se presentó como Prof. de Educación Física, docente de la Facultad de Educación de la Universidad del Comahue que participaba de manera habitual en talleres de danza, comedia musical, entre otros. Pablo, el mecánico de motos, comentó en una oportunidad, conversando con Rolando el investigador, que él participaba en el taller porque:

“Todo el mundo hace algo, se relaja, yo hago esto, algunos ven una peli, yo vengo aquí y llegas a tu casa mejor de cómo te fuiste. Empezás por otras cosas y después vos lo elegís, bailé tango, folclore. Pero aquí aprendés a reflexionar, venis por algo y vas por más. Nadie hace algo sólo por gusto (...) A mí me intriga eso... aquí cada uno descubre sus potencialidades, este es un lugar para desarrollar la Expresión corporal. Pero pensé que abrir para varones solos era prejuicio, y cuando vi a los demás me animé. Lo recreativo, como esto, tiene mucho valor”. Además desde el punto de vista práctico, Pablo entendía que favorecía “la práctica de su cuerpo en el suelo, porque le permitía sentarse y levantarse con mayor facilidad en su trabajo”.

En otra oportunidad, conversando en el vestuario, Héctor, el jugador de Rugby, a quien Tone ya había invitado a formar parte del elenco, él contó que la práctica en el taller le ayudaba a coordinar mejor los movimientos, y que además era profesor de filosofía en la EEDC y le interesaba bailar y participar del elenco, aunque no pensaba hacer la carrera de la EEDC.

Así, las motivaciones e intereses de quienes participaban en el taller eran muy variadas y en muchos casos alejadas de los propósitos explícitos de quienes lo habían convocado y de quien lo coordinaba. Esta variedad fue uno de los rasgos que dio lugar a que la modalidad de enseñanza y aprendizaje fuera más flexible y menos reglada que en las clases habituales de danza en la EEDC.

Improvisar: una invitación a fluir con el movimiento

Las clases del taller comienzan con una rutina de movimientos como entrada en calor, que integra ejercicios de flexibilidad, giros, entradas y salidas del suelo, desplazamientos en diagonal, entre otros, que se integran luego a diferentes secuencias organizadas por Tone.

Después del calentamiento, siempre se pasa al conocimiento y/o ensayo de una serie de movimientos, y esa serie está tematizada. Estos temas pueden ser giros, modos de entradas y salidas del suelo, pliegues del cuerpo, coordinación, cambios de frente, lateralidades, etc. En todos los casos estos temas son la base sobre la cual se estructura la Danza Contemporánea. Luego se combinan series, y sobre el final, se organizan coreografías combinando intervenciones, protagonismos, como por ejemplo, alternancias entre distintas formas coreográficas. A veces, en lugar de estas coreografías propuestas por la coordinadora se estimula el trabajo creativo a través de improvisaciones en base al uso de las técnicas aprendidas. La inclusión de momentos de improvisación no es habitual en los talleres de Danza Contemporánea para adultos en esa escuela. De ahí que resulta particularmente interesante detenernos en una de estas instancias.

En uno de los encuentros del taller, Rolando (uno de los coautores de este trabajo) estaba dolorido y solicitó no participar bailando sino como observador, Tone decidió que toda la clase iba a ser una experiencia de improvisación y para ello invitó a Julián, el músico, a acompañar dicha experiencia. Para esto Julián utilizó piano eléctrico, cajón peruano y guitarra acústica que iba tocando en diferentes momentos para estimular cadencias, acciones y climas sonoros diversos.

Para comenzar esta clase, Tone invitó a los participantes -en este caso 7, bailando y Rolando como observador- a dispersarse en el salón “moviendo el cuerpo de forma circular acompañando con movimientos de brazos también circulares”. Las personas hacen contorneos y búsquedas en diferentes niveles espaciales –saltando o en puntas de pie, con las piernas estiradas y aproximándose más al piso ya sea sentados, arrodillados o acostados. Así, el suelo se vuelve un estímulo para las formas circulares que adoptan los bailarines.

La segunda consigna fue: “Busquemos formas amorosas –haciendo el gesto de un auto-abrazo- de entrar y salir del suelo. El “Folclorista” transmite un modo que oscila entre criollo e indígena, no pierde nunca la postura, no importa el nivel que le toque explorar, en una ejecución posterior, ya dentro de la serie, es posible ver esa misma postura, una fuerte identidad corporal, una gran cantidad de energía puesta en la ejecución, no ingresa de modo “amoroso” al suelo, más bien, es un modo “combatiente”.

La clase continúa, dura siempre 1,30 hs., ya transitando la mitad, el músico alterna el uso de la caja peruana con la guitarra o el piano, Julián (el músico) acompaña y otras veces ejecuta, y los bailarines se ajustan. Hacia el final,

Tone propone una especial manera de improvisar: en base a las secuencias aprendidas, la idea será que cada uno ejecute y se detenga cuando quiera, el resto sigue y cuando la secuencia general pasa por el momento donde se frenó el bailarín, este se incorpora, es decir, la secuencia se “secuencia” a partir de la decisión de cada uno de los participantes y dentro de un tiempo musical que tiene organizado Julián (músico). Cada bailarín está muy concentrado en su secuencia, se adquiere una dinámica especial en donde ahora, dentro de la estructura rítmica elegida por Julián, empiezan a surgir nuevos movimientos. Aquí es donde el “Folclorista” vuelve a ingresar, abarca mucho espacio, gira, zapatea, el grupo adquiere una dinámica particular y el músico acompaña, la presencia del “folclorista”, aporta intensidades, energías, desplazamientos, las diagonales se hacen presentes, y el suelo brinda dinámicas de cuerpos que bajan y suben siempre en giros y sin interrupciones. El músico entona un sonido gutural que acompaña la secuencia.

Diez minutos dura esta experiencia y los cuerpos parecen entregados y dispuestos, de la secuencia participaron además, Hector, Prof. de filosofía y Rugbier, un bailarín de clásico, un bailarín de tango, un bailarín de hip hop, el “folclorista”, Tone y el músico.

Al final, todos se sientan en ronda y se conversan las sensaciones, las palabras usadas son, “espectacular”, “buenísimo!!” y algunas reflexiones. El bailarín de clásico dice: “me cuesta dejarme fluir si no tengo estructura”, a su vez, el bailarín de tango dice: “Al principio me cuesta salir de la estructura”. El “folclorista” responde: “Cuando estás nervioso y pensás en los de afuera, no podés”. Tone cambia el rumbo de la reflexión: “eso está bueno, la idea es hacer con el otro”. El Bailarín de Tango aporta: “encontrarse”, y Tone responde: “es un momento de imán, estás pensando como en otro lugar, estás construyendo”. “Qué loco” dice Julián (el músico): “mi desafío era no estructurar”. Y Tone agrega: “Un cuerpo atento y una mente libre”. El bailarín de tango, apoyado en la barra y con un mate en la mano dice: “eso que decís es re complicado!!”. Tone cierra: “Si no, voy a contrapelo de mis deseos de moverme!!”. Se cierra y todos aplauden.

Caminando hacia el exterior del salón y en dirección al vestuario, el folclorista refiere que le cuesta mucho en las improvisaciones mantener una “identidad pura dedicada libremente al movimiento” -con esta expresión aludía a que percibía que no alcanzaba la espontaneidad sugerida en las consignas

de la coordinadora del taller. Él sentía que le faltaban “recursos”, como si no los tuviera a pesar de ser bailarín; sin embargo había podido hacer la exploración recurriendo a sus movimientos seguros, con un estilo propio, con cadencias aprendidas y en las que confiaba, seguramente. Esta manera de provocar el flujo de movimientos era una improvisación y respondía a las consignas desde el punto de vista del observador y de Tone.

“Salirse de libreto” para atrapar “el sentido de bailar”

La planificación en los talleres para niños, jóvenes y adultos que propone la EEDC tiene como característica la organización minuciosa de cada una de las clases. Esta modalidad ha podido ser comprobada en la participación activa de por lo menos tres de nuestros investigadores en estos talleres desde hace más de cuatro años. El modo que adquieren y se organizan estas clases es la siguiente: se establece un cuaderno de notas con diagramas de cada serie que se va a enseñar y las diferentes gradaciones que se irán incorporando a medida que los bailarines avanzan en el desarrollo de las coreografías. En algunas ocasiones hasta hemos comprobado cierto llamado de atención de alumnas “observadoras”, en situación de práctica pedagógica, que alertaban a la profesora a cargo de la clase, sobre algún “error” en el seguimiento de la serie según estaba pautada. En otra ocasión, fue posible advertir la presencia de la directora de la EEDC en aquel momento, la prof. Sirote, que tomaba su cuaderno de notas y verificaba si la serie que estaba en ejecución correspondía a la escrita en el cuaderno de la profesora en ese momento. Había en esta modalidad una manera de concebir la enseñanza y el aprendizaje del baile y el bailar.

Al mismo tiempo, era común escuchar en la voz de alguna de las compañeras participantes de los talleres: “Esto no es bailar, esto es hacer ejercicios”, igualmente la clase se desarrollaba sin interrupciones y la preocupación por el detalle y la adquisición fluida de los movimientos de la serie era una cuestión compartida, entre la docente y sus alumnas. El taller de danza para varones que conducía Tone no seguía completamente estas reglas. En sus clases las series se desarrollaban más en función de las posibilidades de los cuerpos de los varones que participaban de la propuesta, y permanentemente había cambios en las entradas y salidas al suelo, por ejemplo, o en las secuencias y su desarrollo. A modo de ilustración, en una oportunidad en que la coordinadora propuso una secuencia con desplazamientos en diagonal, un giro y

cambio de dirección en el desplazamiento, que la mayoría no logró alcanzar, Tone luego de varias pruebas y ensayos del grupo en su totalidad, cambió esa figura o diseño por otro que resultó posible de hacer. Esa nueva figura que propuso no se correspondía con el diseño original de esa secuencia basada en las técnicas originales de la Danza Contemporánea que se enseñaba en esa escuela. Sin embargo, de una manera flexible no se apartaba de las convenciones de la Danza Contemporánea y la implementación de cambios como el anteriormente descrito, ponía de manifiesto una diferencia entre enseñar a varones y enseñar a mujeres que Tone fue descubriendo y nosotros al lado de ella, durante el curso de este taller. Momentos como estos fueron los que nos permitieron entender con más claridad la expresión “salirse del libreto” que a Tone le permitía explicar el sentido de su manera de enseñar a bailar.

Esta diferencia entre grupos integrados exclusivamente por varones fue reafirmada cuando en el mes de agosto de 2014 se incorporaron mujeres a ese taller. Luego de algunas clases con participantes varones y mujeres, Tone apuntó: “Las mujeres son detallistas, sutiles, exigentes!! Siempre me parece difícil trabajar con ellas, los varones son más respetuosos, no critican no se quejan...” (Entrevista 30/07/14). Mas allá de la pertinencia de esta afirmación por parte de Tone, tomando sobre todo en consideración que ella, como mujer bailarina, no se incluía ni en el grupo de mujeres ni en el de varones, participar bailando y observando en ese taller nos dio la posibilidad de experimentar diferencias atravesadas por el género y en las que, seguramente, pesaba también que la profesora era una mujer frente a un grupo de varones, además de otras diferencias relativas a las motivaciones e intereses, oficios y profesiones, entre otras sobre las que habría que continuar interrogándose.

La participación como asistente en los talleres permitió otras apreciaciones. En primer lugar, dio lugar a ponderar modos de comportarse en las clases que provisoriamente podríamos denominar como más o menos obedientes, en función de una propuesta didáctica más o menos estructurada. En segundo lugar, posibilitó advertir detalles en la manera de implementar modos, metodologías, técnicas de movimiento y desplazamientos espaciales, tales como, los giros en los diferentes niveles espaciales, las entradas y salidas del suelo, las percepciones con relación al peso y la energía en ritmos y secuencias diversas, entre otros. En tercer término, bailar donde “se enseña a bailar” permitió descubrir sensaciones en el propio cuerpo de satisfacción, esfuerzo,

limitaciones y posibilidades en las capacidades de acción motriz y en la construcción del movimiento fluido y aprehender así el proceso de aprendizaje en el cuerpo. A diferencia de la experiencia en otros talleres de danza de la misma escuela, en éste, dado que en todos los casos los participantes pudimos alcanzar a completar satisfactoriamente las secuencias enseñadas, fue posible aprehender en el cuerpo la experiencia completa y vivir la sensación de satisfacción y placer estético del logro. Esto tal vez es lo que estamos denominando aquí como “el sentido de bailar”.

Nuestro cuerpo pudo experimentar otra modalidad en el taller de danza para varones, más preocupado en atrapar “el sentido de bailar”, y esa preocupación trascendía los pasos metodológicos tal como estaban estipulados para la enseñanza. Este aprehender el “sentido de bailar” algunas veces se experimentaba en improvisaciones y otras veces en la forma de proponer las secuencias de movimientos. La serie de incomodidades y satisfacciones en el proceso de aprender a bailar, la prolongación de la experiencia en el tiempo y el involucramiento, dio la posibilidad de atravesar la vivencia del esfuerzo por entender y ejercitar secuencias más simples y más complejas, evitando la necesidad de manejar de manera fragmentada y minuciosa técnicas depuradas e incorporando la sensación estética de *completar la experiencia* de bailar⁴.

Notas para finalizar

Este proceso de trabajo de campo nos permitió entender dos formas de enseñar y aprender a bailar danza contemporánea que afectan el propio proceso de enseñar y aprender y se vinculan a las construcciones de sentido del bailar y a modos de organización de los espacios dedicados a la enseñanza. Asimismo, en el proceso de participación pudimos experimentar y comprender de manera diferente el bailar danza contemporánea como participante observador y como participante bailarín. Ambas perspectivas informaron la práctica de bailar y esto produjo la posibilidad de enriquecer el trabajo de campo y este primer desarrollo analítico. Sobre todo, porque también pudimos profundizar el punto de vista de la bailarina y profesora que coordinaba el taller cuando se refería a “salirse del libreto”. Tal vez, la mejor enseñanza

⁴ Nos referimos a lo que John Dewey en su libro “El arte como experiencia” plantea respecto a la dimensión estética de la experiencia que nos permite incorporar y expresar los modos de actividad inherentes e inmediatamente gozables y plenos de sentido.

para el equipo de investigación fue, en este caso experimentar y comprender los alcances de “salirse del libreto” para comenzar a discurrir en los modos de enseñar y aprender danza contemporánea.

La historia de la EEDC, su conformación desde los años 90 con las características propias del surgimiento y proyección de la Danza Contemporánea, su continua revisión en nuevas escuelas y métodos, imprime a los grupos que allí se conforman una tendencia particular en el marco de las actividades de baile y danza en la ciudad de Neuquén. Como hemos intentado mostrar de manera incipiente, la formación de bailarines en la EEDC sobrepasa la participación en el “elenco de danzas”. Los ejemplos se materializan en el taller de danzas para varones y también en experiencias como “El circo social” que combina danza contemporánea y acrobacia, coordinado por un egresado de la EEDC; la experiencia del grupo de “Balsa Las Perlas” que experimentan en una suerte de fusión de ritos mapuches y danza contemporánea; la propuesta de “Danza memoria”, que se presenta en marchas políticas por los Derechos humanos; el grupo “Tea dance” que combina danza y teatro. Así, en la búsqueda de nuevos espacios de experimentación y propuestas frente al público toma forma y existencia lo que algunas bailarinas de la EEDC han denominado “verdaderamente bailar”, en contraposición con las formas exigentes y estructuradas en la formación disciplinar de la danza y que es posible comprender analizando estas novedosas formas de organización para enseñar, aprender y difundir la Danza Contemporánea.

Bibliografía

- Dewey, J. (1938). *El Arte como Experiencia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eisner, E. (1995). *Educación y visión artística*. Barcelona: Paidós.
- Guber, R. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Norma.
- Hanna, J. (1992). Tradición, Desafío y la reacción adversa: Educación de género a través de la danza. En Senelick, L. (Ed.), *Gender in Performance. The Presentation of Difference in the Performing Arts* (faltan pp. del capítulo). England: Tufts University Press of New England.
- Milstein, D. y Mendes, H. (1999). *La Escuela en el cuerpo. Estudios sobre el orden escolar y la construcción social de los alumnos en escuelas primarias*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

Musicalidad comunicativa y prácticas musicales: resignificando el papel del cuerpo

Isabel C. Martínez y Mónica Valles¹

Resumen

Desde el nacimiento, los humanos poseemos una competencia comunicativa que nos permite una comprensión activa de los pensamientos y emociones de los otros; da lugar a fenómenos dinámicos y aparentemente intencionales de comunicación no verbal en los que es posible compartir con otros, el deseo y la emoción a través de los movimientos del cuerpo y de la voz. Estas ideas son recogidas por el concepto de musicalidad comunicativa, que es entendida como una habilidad innata, vital para una comunicación satisfactoria entre la gente. Una parte central de la musicalidad comunicativa, tal como se manifiesta en el desempeño adulto, se vincula con un conjunto de movimientos corporales ya presentes en los intercambios entre adulto y bebé que revelan información acerca de la intención, y que serían un elemento central de la expresión musical. En este sentido, podemos asumir que la práctica de significado musical es un fenómeno multimodal que abarca no sólo la producción sonora -instrumental y/o vocal- sino también otros tipos de producción, como el habla y el movimiento que involucran al complejo sonoro-kinético en interacción. En este trabajo, nos centramos en el análisis de la musicalidad comunicativa emergente en contextos de producción musical de sentido propios del arte musical. En particular describimos aspectos de la musicalidad comunicativa emergente en el ensayo de música de cámara y la master class de canto.

¹ Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata isabelmartinez@fba.unlp.edu.ar

Introducción

Desde el nacimiento, los humanos poseemos una competencia comunicativa (Bullowa, 1979) que nos permite una comprensión activa de los pensamientos y emociones de los otros. Esta competencia da lugar a fenómenos dinámicos y aparentemente intencionales de comunicación no verbal en los que es posible compartir con otros, el deseo y la emoción a través de los movimientos del cuerpo y de la voz. Estas ideas son recogidas por el concepto de musicalidad comunicativa, que es entendida como una habilidad innata, vital para una comunicación satisfactoria entre la gente. Se trata de una habilidad esencial para congeniar temporalmente con el ritmo y el contorno del gesto motor y sonoro del otro y comprender activamente sus pensamientos y emociones (Malloch, 1999; Español, 2010).

Aunque originalmente la musicalidad comunicativa ha sido abordada en relación a la temprana infancia (Malloch y Trevarthen, 2009; Trevarthen, 1999-2000), actualmente existe un cuerpo de investigaciones que tienen como propósito avanzar en la caracterización del concepto, mediante la observación del modo en que la musicalidad humana forma parte del continuum comunicativo expresivo y regulatorio que vincula a la infancia temprana con manifestaciones intersubjetivas en las artes temporales (Martínez, 2014).

Una parte central de la musicalidad comunicativa, tal como se manifiesta en el desempeño adulto, se vincula con un conjunto de movimientos corporales ya presentes en los intercambios entre adulto y bebé (mecerse, balancearse, rotar) que revelan información acerca de la intención, y que serían un elemento central de la expresión musical. Son movimientos expresivos interpersonales que, en una performance musical, aparecen integrados con movimientos técnicos para la ejecución de la música en un instrumento en particular (Davidson y Malloch, 2008). Estos movimientos pueden observarse con frecuencia en las prácticas musicales compartidas, coexistiendo con la producción sonora, instrumental y/o vocal. En este sentido, podemos asumir que la práctica de significado musical es un fenómeno multimodal que abarca no sólo la producción sonora -instrumental y/o vocal- sino también otros tipos de producción, como el habla y el movimiento que involucran al complejo sonoro-kinético en interacción, esto es, al complejo mente-cuerpo-entorno.

En tanto arte temporal que se manifiesta a través de las formas sonoras que se desarrollan en la cultura, la música es ante todo un modo expresivo de

conocimiento que se configura en ambientes sociales de práctica. La experiencia musical es multimodal, dado que involucra la puesta en acto de nuestros cuerpos en movimiento, y la participación de nuestros diversos sentidos (auditivo, visual, táctil, kinético) en la producción vocal e instrumental de motivos, frases y unidades de sonido y movimiento que conforman las piezas musicales. Por lo tanto, la música es ante todo oralidad sonoro-kinética en comunión intersubjetiva. Es una hipótesis de la ontología de la musicalidad comunicativa que las formas tempranas que se manifiestan en las interacciones adulto-bebé toman luego forma sofisticada en el desarrollo de las artes temporales como la danza, la música, el teatro y la comunicación entre las personas en diferentes contextos de actuación, por ejemplo, en las situaciones de enseñanza musical.

Para Malloch (1999) nuestra comunicación vocal es un proceso paralelo al desarrollo y producción de la expresión musical. De aquí que la interpretación musical pueda entenderse como el modo en que un intérprete se comunica con otros intérpretes o con la audiencia a través de la musicalidad intrínseca del movimiento corporal y los sonidos producidos por ese movimiento -determinado por la práctica cultural y modelado por la técnica de ejecución- con el fin de crear significado en una narrativa gestual. La musicalidad comunicativa inherente al ejecutante y expresada a través del cuerpo constituye el núcleo de una buena interpretación musical, que requiere de una integración cuerpo-mente y un proceso de acción para alcanzar un resultado significativo tanto para el ejecutante como para el receptor (Davidson y Malloch, 2008).

En la práctica musical, entonces, es frecuente que los músicos, en sus distintos roles, hagan uso de una serie de producciones vocales (habla-canto) y de manifestaciones corporales de diversa índole.

Algunos estudios muestran cómo el grado y el modo de participación corporal en la práctica, inciden en la comunicación expresiva de la música. Un experimento llevado a cabo por Davidson y Dawson (1995), en el que se restringió el movimiento del torso de pianistas durante la lectura, el aprendizaje y la performance de un fragmento musical, mostró que sus actuaciones finales fueron menos expresivas y ‘significativas’ musicalmente que las de aquellos a los que sí se les permitió el movimiento (Davidson y Malloch, 2008). Por su parte, Salgado Correia (2008) se propuso elaborar una modalidad de enseñanza orientada a que sus estudiantes desarrollasen sus propias

ideas acerca de la interpretación, en lugar de depender de los modelos proporcionados por el profesor. Luego de realizar algunas aproximaciones encontró que los estudiantes lograron una mayor expresividad musical si antes de la performance habían dado lugar a una ‘negociación’ entre el material musical (en su aspecto cognoscitivo, histórico, analítico e incluso sonoro) y su cuerpo, esto es, luego de corporeizar el significado musical. Con esta modalidad, los tres participantes del estudio progresaron en su capacidad para ejecutar expresivamente y con mayor seguridad a pesar de sus limitantes técnicas.

Entendemos los sonidos por comparación con los que hacemos nosotros mismos; y debido a la naturaleza mimética de nuestra experiencia de estar con los otros también entendemos las formas sonoras al verlas y escucharlas producidas por otros (Cox 2001, 2011). Los gestos corporales que acompañan a la producción sonora y vocal, entre las que se cuentan las denominadas articulaciones vocales expresivas (Aún, Valles y Martínez, 2014; Valles, 2016), así como las imágenes evocadas de los gestos productores de sonido, son una parte integral en la percepción, rememoración e imaginación del sonido musical.

Objetivo

En este trabajo, nos centramos en el análisis de la musicalidad comunicativa emergente en contextos de producción musical de sentido propios del arte musical. En particular describimos aspectos de la musicalidad comunicativa emergente en el ensayo de música de cámara y la master class de canto.

El contexto del ensayo como ambiente social para la emergencia de la musicalidad comunicativa

Uno de los fragmentos analizados pertenece al video *Playing by heart*, un documental sobre el violinista Maxim Vengerov editado por Warner Classics TV. El fragmento (de 0’ 55’’) muestra parte de un ensayo de M. Vengerov con Daniel Barenboim, en el que se combinan escenas del ensayo con comentarios de ambos músicos acerca de la experiencia de tocar juntos. La interacción de estos músicos profesionales en un contexto de ensayo ofrece un escenario de interés para abordar aspectos de la musicalidad comunicativa a través del análisis del complejo sonoro-kinético que se pone en funcionamiento para la resolución de una cuestión interpretativa. El movimiento corporal funciona

en conjunción con una articulación vocal expresiva (Aún, Valles y Martínez, 2014), que refiere a un tipo de manifestación vocal similar a un ‘canturreo’ en el que, si bien se hace uso de elementos del código lingüístico, la acción no está centrada en la comunicación del contenido semántico sino en expresar, mediante rasgos sonoros fonoestilísticos (Troubetzkoy, 1939, citado por Garcés Perez, 2000) y fonoestésicos (Rodríguez Bravo, 1989), aspectos vinculados a la intencionalidad de los músicos (Valles, 2016).

La observación de las acciones del pianista permitió hipotetizar acerca de la intencionalidad implícita en sus acciones corporales y vocales. La intención aparente de la articulación vocal expresiva es comunicar una información que no se relaciona con componentes musicales contenidos en la partitura -información accesible y común para ambos músicos- sino a una elección interpretativa, esto es, no estaría haciendo referencia ‘a lo que se está tocando’ sino a ‘cómo se lo está tocando’, al modo en que se lo expresa. Una de las claves para entender la intencionalidad de la articulación vocal expresiva fue su movimiento corporal, a través del cual enfatiza el punto al que quiere referirse.

Si bien esta indicación podría haber tenido lugar a través de un enunciado lingüístico, el pianista elige hacerla poniendo en juego el complejo sonoro-kinético que lo caracteriza en cuanto subjetividad personal, lo que podría indicar la necesidad de expresar un significado que va más allá del significado contenido en la notación y en la performance sonoro-instrumental. El pianista intenta comunicar algo para lo que solamente tocar en el piano no le alcanza y así apela al movimiento corporal y a la articulación vocal expresiva. Es un intercambio en el que el pianista se expresa fono-estilísticamente a través de la articulación vocal expresiva, amplificando la gestualidad del fraseo y comunicándosela corporal y vocalmente al violinista, quien, de acuerdo a las teorías actuales de la corporalidad, entra en resonancia conductual con los marcadores manifestados por el primero. Es éste un contexto de co-construcción de la interpretación en el que la interacción involucra una multiplicidad de modalidades: los significados lingüístico y no lingüístico, la corporeidad, la dimensión fono-estilística de la articulación vocal expresiva y la dimensión fonoestésica de la recepción.

Así, músicos altamente calificados parecen construir su experiencia no solamente a partir de la partitura y el sonido instrumental sino también a través

de la corporeidad y las articulaciones vocales expresivas como parte de la experiencia de tocar juntos.

El contexto de la master class como ambiente social para la emergencia de la musicalidad comunicativa

La master class también brinda un contexto de práctica musical muy rico para analizar la comunicación entre el profesor y los estudiantes; y también para identificar los rasgos de musicalidad comunicativa que allí tienen lugar. En el caso analizado se trata de una master class de canto. Esta clase provee un ejemplo complejo y rico de cognición musical social. La situación de aprendizaje donde se pone en juego la interpretación de una canción (en este caso el lied alemán del período romántico “Die Liebende schreibt” Op. 86 no. 3, de F. Mendelssohn) constituye sin duda una experiencia intersubjetiva multimodal de producción de sentido en la música. Las interacciones entre maestro y alumnos incluyen la alocución verbal -realizada para describir e interpretar tanto el significado contextual del texto poético como el significado emocional concomitante a su comunicación- la cual se halla acompañada de una intensa actividad corporal tanto del lado del maestro de canto como del lado de la cantante y del pianista acompañante. La comunicación verbal es acompañada por la producción gestual corporal para transmitir características del fraseo musical, tales como el uso de gestos ascendentes para reforzar el análisis de la interpretación del contorno melódico ascendente y la dirección tonal del fraseo del canto. Por ende, las articulaciones vocales-corporales del profesor, entonadas temporalmente con la performance vocal e instrumental de la cantante y el pianista, cumplen una función facilitadora de la realización performativa de la obra, al proveer entonamientos sonoro-kinéticos relativos a la temporalidad (esto es, la regulación del tempo y del timing expresivo entre la melodía cantada y el acompañamiento en el piano), la calidad (la elaboración de la dinámica y articulación del sonido vocal-instrumental en las diferentes frases) y la narrativa (la construcción del gesto musical del fraseo, que incluye la comunicación vocal e instrumental sentida de la tensión discursiva y dramática a lo largo de las diferentes frases que forman la canción) compartidas entre maestro y discípulos. La base de las formas expresivas que se encuentran presentes en la práctica musical de nuestra cultura emerge temprano en el desarrollo humano. La musicalidad comunicativa de las

interacciones entre madre y bebé, junto a otros rasgos dinámicos tempranos como las formas de la vitalidad (Stern, 2010) dan lugar en la vida adulta a la comunicación que ocurre en los ambientes de práctica social de la música.

Reflexiones finales

Recuperar los aspectos de la musicalidad comunicativa en las prácticas musicales podría constituirse en un camino para mejorar la calidad de los intercambios entre profesores y alumnos en las etapas de la formación de los músicos. La experiencia musical que se gesta en la infancia temprana en contextos de musicalidad comunicativa durante los intercambios entre las madres y los bebés atestigua un hecho que indubitablemente nos caracteriza como humanos: la condición musical que compartimos. Esta disposición para congeniar con otros las acciones en el tiempo, para construir vocalizaciones y para movernos expresivamente en diálogos gestuales intersubjetivos. Si bien la habilidad musical profesional, adquirida en contextos exigentes de práctica durante muchos años puede dar la impresión -para quienes la reciben en las salas de conciertos- que constituye una destreza que solo algunos poseen, en realidad solo constituye una sofisticación cuya base se encuentra en esta condición que compartimos todos. Por otro lado, la destreza musical sofisticada está distribuida en todo el ámbito socio-cultural y es seña distintiva de los diferentes productos musicales de diferentes géneros y estilos, sean estos pertenecientes al ambiente de la música escrita, como así también de los productos musicales que resultan de las diversas formas de oralidad socio-cultural. La comunicación musical se gesta durante la realización alternada o simultánea de complejos sonoro-kinéticos en movimiento que integran las performances multimodales y sofisticadas del arte musical; estos intercambios son de naturaleza dinámica, esto es, que implican aceleraciones y desaceleraciones en la velocidad, aumentos y disminuciones en la cantidad de sonido, cambios tímbricos y articulatorios en la calidad del sonido y del movimiento, siempre en comunión intersubjetiva.

Consideramos que la realización de actividades expresivas que pongan en juego rasgos de musicalidad comunicativa en contextos de práctica musical tiene gran relevancia puesto que, por un lado, cumplen una función vertebradora de actuaciones expresivas que son frecuentemente limitadas, censuradas u opacadas debido a prejuicios socio-culturales muy instalados, vinculados

a las concepciones del talento en el arte y a la sumisión de los cuerpos a los diseños de las técnicas vocales e instrumentales. Y por otro lado, dado que en estas experiencias se construyen narrativas que conjugan de manera multimodal el entonamiento temporal sonoro y kinético, su inclusión en los dispositivos pedagógico-didácticos brindaría a la situación de aprendizaje mayor fluidez. Entendemos que esto no va en detrimento de la adquisición de la habilidad musical experta, sea esta la audición, la composición o la performance vocal e instrumental. En este sentido, las experiencias de musicalidad comunicativa se inscriben en el marco de la descolonización cultural (Mignolo, 2009) por su capacidad para contribuir a configurar entornos propicios para desarrollar modos socio-comunicativos de validez ecológica en el medio comunitario.

Bibliografía

- Aún, A.; Valles, M. y Martínez, I. C. (2014) Articulaciones vocales expresivas como parte de la práctica de lectura musical. En F. Shifres (Ed.) *V Jornada de Desarrollo Auditivo en la Formación Musical Profesional. Documento para la discusión*. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45623>
- Bullock, M. (Ed.) (1979). *Before speech: The beginning of human communication*. London: Cambridge University Press.
- Cox, A. (2001). The Mimetic Hypothesis and Embodied Musical Meaning. *Musicae Scientiae*, 5 (2), 195-212.
- Cox, A. (2011). Embodying Music: Principles of the Mimetic Hypothesis. *MTO A Journal of the Society for Music Theory*, 17 (2). Recuperado de <http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.2/mto.11.17.2.cox.pdf>
- Davidson, J.W. & Dawson, J. C. (1995). The development of expression in body movement during learning in piano performance. *Conference proceedings of Music Perception and Cognition* (pp. 31). Berkeley: University of California.
- Davidson, J. & Malloch, S. (2008). Musical communication: The body movements of performance. En S. Malloch & C. Trevarthen (Comps) *Communicative Musicality* (pp. 565-584). Oxford: Oxford University Press
- Español, S. (2010). Performances en la infancia: cuando el habla parece música, danza, poesía. *Epistemus* 1(1), 57 – 95. Doi: <https://doi.org/10.21932/epistemus.1.0>

- Garcés Pérez, M. (2000). Consideraciones teóricas sobre el análisis fonostilístico como eficaz método de pragmática textual. *ISLAS*, 42 (125), 77-89.
- Malloch, S. (1999). Mothers and infants and communicative musicality en *Musicae Scientiae*, Special Issue 1999 – 2000, 29-57.
- Malloch, S. y Trevarthen, C. (2009). *Communicative Musicality*. Oxford: Oxford University Press.
- Martínez, I. C. (2014). La base corporeizada del significado musical. En S. Español (Comp.) *Psicología de la música y psicología del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana* (pp. 71-110). Buenos Aires: Paidós.
- Mignolo, W. (2009). Epistemic Disobedience, Independent Thought and De-Colonial Freedom. *Theory, Culture and Society*, 26 (7-8), 1-23.
- Rodríguez Bravo, A. (1989). *La construcción de una voz radiofónica* (Tesis doctoral inédita). Departament de Comunicació Audiovisual i de Publicitat. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rodrigues, H. M.; Rodrigues, P. M. & Salgado Correia, J. (2008). Communicative musicality as creative participation: From early childhood to advanced performance. En S. Malloch & C. Trevarthen (Comps.). *Communicative Musicality* (pp. 585-610). Oxford: Oxford University Press.
- Stern, D. N. (2010). *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology and the Arts*. New York: Oxford University Press.
- Trevarthen, C. (1999). Musicality and the intrinsic motive pulse: Evidence from human psychobiology and infant communication. *Musicae Scientiae* (Special Issue 1999–2000), 155–215.
- Valles, M. (2016). El valor comunicacional de las articulaciones vocales expresivas en contextos de práctica musical compartida. *Epistemus*, 4 (1), 69-82. doi: <https://doi.org/10.21932/epistemus.4.1>

Referencias audiovisuales

- Playing by heart (1998) Warner Classics TV. En <https://www.youtube.com/user/classicalmusicTV> (redireccionado hacia https://www.youtube.com/watch?v=w_F15yU4AYM).

El baile social del tango en escena: reflexiones sobre las performances en los campeonatos de la ciudad de Buenos Aires

Hernán Morel¹

Resumen

Es muy común el punto de vista que establece un criterio de distinción entre lo que se denominan bailes sociales, por un lado, y danzas escénicas, por otro; por lo general clasificándose como fenómenos dancísticos distintos en donde la etiqueta de “artísticas” recae mayormente sobre las segundas. Como intentaremos mostrar, esta matriz cultural que clasifica como diferentes y ajenas entre sí a estas prácticas dancísticas, en el caso del tango adquiere más bien el carácter de un *continuum*, en la medida en que se observan instancias de acercamiento o de distanciamiento entre ambas que implican tanto tensiones como complementariedades. Además, debemos considerar que estos fenómenos no están escindidos de contextos materiales y simbólicos específicos a partir de los cuales el despliegue de las performances adquiere un sentido más pleno y situado. En esta ponencia intentaremos dar cuenta de cómo y en qué tipo de situaciones se fueron activando determinadas formas de actuación del baile social del tango, a través del análisis de situaciones de exhibición que se escenifican en los campeonatos de baile que organiza el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Introducción

Estamos acostumbrados, en sociedades occidentales como la nuestra, a establecer un punto de vista que distingue a los bailes sociales, por un lado,

¹ (CONICET/ICA-UBA) hermorel@hotmail.com

y las danzas de presentación o escénicas, por otro, por lo general clasificando a estas prácticas performativas como muy diferentes entre sí, y en donde la etiqueta de “artísticas” recae mucho más frecuentemente sobre las artes escénicas. Si bien los límites entre estos distintos modos de actuación suelen percibirse como claramente delimitados, desde un punto de vista analítico difícilmente pueden considerarse como instancias escindidas entre sí. Tal como señaló Becker (2008) en relación a los *mundos del arte*, los criterios estéticos de apreciación y de clasificación de las prácticas artísticas son el producto de procesos sociales complejos, procesos que suponen redes cooperativas y coordinadas de agentes que, no sin conflictos, producen algo que ellos valoran y distinguen como arte. Como intentaremos mostrar en esta ponencia, esta matriz cultural que clasifica como diferentes y ajenas entre sí a las prácticas dancísticas escénicas y sociales, en el caso del tango adquiere más bien el carácter de un *continuum*, en la medida en que se observan acercamientos y distanciamientos entre ambas que implican tanto tensiones como complementariedades. A su vez, cabe agregar que estos fenómenos dancísticos no están escindidos de contextos materiales y simbólicos específicos a partir de los cuales el despliegue de las performances adquiere un sentido más pleno y situado, contextos que nos permiten comprender mejor los procesos de cambio que acompañan las formas de apreciación de las danzas.

De manera específica, en esta exposición intentaré abordar cómo y en qué tipo de contextos se fueron activando determinadas formas de actuación y de evaluación del baile social del tango, a través del análisis de situaciones de exhibición que se escenifican en los campeonatos de baile que organiza el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires desde comienzos de los años 2000, más específicamente enfocándome en la categoría “tango salón” o de “pista”. Sin embargo, antes de introducirnos en el caso de los campeonatos, vale la pena encuadrarnos en un contexto más general.

Volver... que veinte años nos es nada: dos escenas milongueras

Si miramos desde el presente la valoración positiva que tiene el baile social del tango, difícilmente podamos concebir que hasta hace algunos años atrás éste estaba bastante poco reconocido.² Recordemos que a comienzos

² Señalemos que a partir de los sucesivos gobiernos de facto, y decisivamente luego de la última dictadura militar (1976-83), la escena y la expresión popular del baile social de tango se vio profunda-

de la década del '80 continuaban funcionando escasas milongas en Buenos Aires y tan solo algunos pocos y ocultos grupos de milongueros aficionados, en su mayoría gente de edad mayor, lo seguían bailando y transmitiendo en la ciudad. Por su parte, existía una opinión bastante generalizada entre estos milongueros de que el baile de “pista” o social se estaba “perdiendo”. De cualquier manera, tal como han observado distintos autores (Pujol, 1999; Carozzi, 2015; Morel, 2012) a partir de la década del '80, y más notoriamente luego en la década de los '90 (Liska, 2013) se fue evidenciando un cambio de valoración del baile social, proceso que por distintas razones se fue dando muy paulatinamente. Para tener una noción más clara de este cambio de apreciación detengámonos, a modo de ejemplo, en dos escenas separadas en el tiempo por más de veinte años.

La primera escena transcurre dentro del film documental “Tango: bayle nuestro” realizado por Jorge Zanada (1987) a mediados de la década del '80 entre cuyos principales protagonistas se incluyen a milongueros y milongueras reales de aquella época.³ En particular, hay una secuencia en el documental en la que se muestra una filmación que se está realizando para un programa televisivo norteamericano. La escena exhibe algunas parejas de jóvenes bailarines realizando una coreografía de tango. Mientras ello ocurre, un grupo de milongueros y milongueras mayores observan desde un costado esta producción televisiva. Uno de estos milongueros comenta “no es el verdadero tango que nosotros conocemos, practicamos y sentimos, es un tango frío, practicado, que se hace en laboratorio, no se hace con lo que uno siente y quiere transmitirle a los demás... es una distorsión total de lo que es nuestro tango” (Finito); a lo que agrega otro “El tango es el que de chico nuestros padres lo bailaron, lo hicieron verdadero tango y no pirueta como las que se están haciendo” (Balmaceda). También opina la “Rusa” diciendo “El tango

mente afectada y disminuida. Por un lado, distintas circunstancias socio-políticas y cambios culturales ya desde la década del '60 llevaron a que los “grandes bailes” y milongas que funcionaban en los clubes sociales, confiterías y los salones de Buenos Aires se fueran retrayendo, dejando el baile de ser practicado de manera multitudinaria para refugiarse en circuitos mucho más cerrados y con escasa renovación generacional. El tango social, aquel que se baila en las “pistas”, o bien dejó de ser practicado o bien experimentó un profundo repliegue por parte de sus protagonistas, los autodenominados milongueros y milongueras, desplazándose hacia ámbitos mucho más invisibilizados y de la vida privada.

³ El documental está disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=n5OL1wnhHjE> (consultado el 09/03/2015).

hay que sentirlo muy bien desde el corazón (...) esto es un fraude completo; a lo que suma el “Gitano” Víctor “no es el tango nuestro que bailamos en los bailes, es algo preparado, es como un estudio que ellos hacen, para mí no es tango”. Según la mirada de estos experimentados milonguerxs porteñxs, el baile que se estaba mostrando allí para la televisión no era algo “auténtico” y “propio”, en la medida en que la puesta en escena que llevaban a cabo estos bailarines profesionales expresaba muy poco del baile de tango que ellos ejecutaban. De algún modo, se revelaban contra una representación que no los identificaba y que incluso la reconocían como una “distorsión total”.

De cualquier manera, estas demandas de reconocimiento sostenidas en la opinión de estos milonguerxs, con el paso del tiempo se fueron modificando, como veremos en el relato de la siguiente escena, transcurrida en junio del año 2008. En aquel momento me encontraba participando como público de la instancia final de la categoría tango salón del Campeonato Metropolitano de Tango, evento que todos los años realiza el gobierno de la ciudad y que en aquella oportunidad se hizo en un espacio ubicado en el barrio de Pompeya. Me encontraba realizando mi investigación de campo cuando de repente lo veo a Luis y nos ponemos a conversar. Luis es el nombre ficticio de un milonguero que en los últimos años adquirió un importante reconocimiento y afecto entre los jóvenes competidores que se presentan en los campeonatos oficiales de la ciudad. Él es una persona de unos 70 años de edad y junto a su esposa, son conocidos en el ambiente milonguero por dar clases y llevar adelante una práctica asistida en un club de barrio ubicado en la zona del noroeste de la ciudad, lugar al que suelen asistir muchas de las jóvenes parejas que participan del campeonato. Hacía pocos días que Luis había vuelto de un viaje a París (Francia), ciudad a la que había sido invitado a bailar. Mientras me cuenta de su viaje, comenta con bastante asombro todo lo que le está pasando a esta altura de su vida: “Me cuesta creerlo. Sabés lo que pasa, yo ahora cuando viajé, bailé sobre el escenario de un teatro tal cual lo hago en la pista de una milonga, sin hacer nada especial, te lo juro, y el tema es que todos se enloquecen”. Un poco desconcertado, le sorprende que el público lo quiera ver bailar en el escenario aunque no haciendo un tango coreografiado o escénico, sino bailando de la manera en que él suele hacerlo en la pista de la milonga. Luis dice “no lo puedo creer”, a lo que agrega “y encima me pagan para bailar”. Menciona que esto no solo le ocurrió recientemente en Francia sino que también le pasó en México y en Brasil.

A partir del contraste que se evidencia entre la primera y la segunda escena, me interesa mostrar de qué manera estos milongueros mayores dejaron de someterse a una economía en la que ellos miraban desde un costado -como en el documental de Zanada- y pasan ahora a ocupar un papel mucho más protagónico y central. Cabe entonces preguntarse ¿Qué fue lo que ocurrió en este proceso que separa la escena de la película filmada por Zanada y el relato de Luis que me contó durante el campeonato?

Entre la milonga y el escenario de los campeonatos

Al menos desde la década de los `90, en las milongas tradicionales de Buenos Aires suele decirse que el “mejor nivel de baile” lo tienen aquellos que, de manera coloquial, son llamados “viejos milongueros”.⁴ Distintos autores que han analizado a estas milongas, han destacado este carácter sobresaliente así como el valor simbólico concedido a estos milongueros antiguos en virtud del singular prestigio con el que son reconocidos (Savigliano, 1995; Pujol, 1999). Estos milongueros son apreciados como poseedores de un baile inigualable que supone complejas habilidades y saberes que ni los varones más jóvenes ni los hombres de distintas edades que han ingresado al circuito de baile más recientemente poseen en igual medida que los más antiguos (Carozzi, 2015). Ahora bien, algo interesante es que este reconocimiento del “buen nivel de baile” conferido a los milongueros más antiguos, no solo se reproduce y legitima dentro de los espacios de baile de las milongas, sino que también tuvo una incidencia muy significativa dentro del contexto de los campeonatos oficiales que se realizan en la ciudad de Buenos Aires desde comienzos del nuevo milenio.⁵

En general, los milongueros mayores legitiman verbalmente el dominio superior de sus modos de baile, en especial frente a los jóvenes, argumentado que ellos bailan un “sentimiento” propio que “no se adquiere de golpe” sino que sólo viene “con el paso del tiempo”. En otras palabras, esgrimen que el “buen baile”, el que ellos entienden como más genuino y el que evidencia su

⁴ En relación a estos relatos, cabe señalar que se reconocen con mayor frecuencia a las figuras masculinas por sobre las femeninas, imperando un punto de vista que podríamos denominar “masculinocéntrico”.

⁵ Para este análisis me enfocaré en el período que abarca los campeonatos que se realizaron desde el 2003 al 2010. Para una descripción de los aspectos organizativos y reglamentarios de los campeonatos puede verse Morel (2015).

más acabado ajuste con lo que transmite la música, así como con los distintos estilos de orquestas de tango, se adquiere sólo a través de la experiencia de los años. Al hacer esto, en muchos casos, desestiman la agilidad en los movimientos, el dominio de “precisión técnica”, el “estudio” más de tipo académico o a través de “clases” que suele caracterizar a las nuevas generaciones de bailarines milongueros.

De manera que las diversas formas de baile social que se presentaban en el campeonato, en sus comienzos, tendieron a evaluarse de un modo bastante semejante a cómo se concebía el “buen nivel de baile” dentro de las milongas porteñas. A su vez, tengamos en cuenta que desde el punto de vista de los jurados del campeonato, existía una intención de “recuperar”, homenajear y reconocer el arte popular del baile que caracterizaba a los milongueros mayores.⁶ En efecto, en el marco de esta coyuntura, durante los primeros años de realización de los campeonatos los bailarines más jóvenes debieron lidiar con ciertas restricciones en la obtención de los primeros puestos.

Dicho esto, no es de extrañar que a partir de estos certámenes de baile se creen arenas y espacios de conflicto en torno a quiénes se consideran generacionalmente como idóneos y competentes al momento de transmitir una “buena” performance de baile. Sin embargo, y pese a estos condicionamientos de orden generacional, con el paso del tiempo algunos cambios se fueron introduciendo a partir de las nuevas posibilidades de exhibición que fueron generando los campeonatos, consolidándose como un lugar de oportunidades para el lucimiento de las nuevas y jóvenes camadas de bailarines. Así, si por un lado hallamos un conjunto de relatos que fundamentan criterios de autenticidad en el baile social del tango, sobre la base de modos de construcción de autoridad que se legitiman en ciertos aspectos y elementos tradicionales del tango, por otro, también advertimos que “las nuevas camadas” de jóvenes milongueros con el paso de los años fueron adquiriendo un rol y un protagonismo importante en la reconfiguración de las formas de baile que se exhiben dentro de los campeonatos.

⁶ Entre otros, este fue el caso de una pareja muy admirada tanto por milongueros como por bailarines profesionales, pareja que en el 2004 fue elegida como campeona mundial de tango salón, conocidos dentro del ambiente como Osvaldo y Coca (Osvaldo Cartery y Luisa Inés Anaclerio). Lamentablemente él recientemente ha fallecido a sus 77 años. Osvaldo había nacido en el sur del Conurbano bonaerense y tenía un estilo de baile sumamente personal, único e inimitable, solía ser apodado como “pies de miel” por el modo suave en que realizaba su pisada.

Tengamos en cuenta que, para los jóvenes concursantes que participan de estos certámenes, adecuar lo que “se hace” en las milongas a un contexto de competencia fuertemente escenificado, exigió no solo la creación de nuevas formas de expresión sino también un grado de mayor experiencia y entrenamiento en ciertas “técnicas” asociadas a una estética de virtuosismo escénico. En ciertos casos, y en la medida de lograr una mayor eficacia expresiva, los bailarines requirieron no solo de un vínculo de aprendizaje con ciertas formas tradicionales de baile ligadas a los milongueros mayores, sino que también buscaron formarse y entrenarse con bailarines profesionales. Es decir, al mismo tiempo que algunos “viejos milongueros” se convirtieron en figuras centrales para el entrenamiento de los jóvenes performers que participan de los campeonatos (como es el caso de Luis que mencioné al comienzo del trabajo), también empezaron a cumplir un rol destacado bailarines profesionales y coreógrafos de tango. Uno de estos bailarines profesionales, el cual se ha popularizado en los últimos años por preparar a concursantes tanto en la categoría tango salón (o de “pista”) como escenario, afirma en una entrevista:

E: ¿Qué les aportás a los bailarines para que te elijan?

MM: Tienen que creer más en lo que mis ojos ven que en mí, porque en este proceso yo entendí cómo trabaja el ojo humano y cómo determina que algo es lindo o feo. Creo que mis ojos ven lo que la mayoría les gustaría ver. Yo no invento al bailarín. Le saco lo que no le sirve para mostrar lo mejor.

E: Hay bastante lucha entre el tango escenario y el tango salón ¿A vos te interesa una reconciliación?

MM: Sí, estoy luchando por eso desde que estoy en el tango, vivo peleándome con los milongueros que dicen que el escenario no es tango y con los de escenario que alegan que hacer tango salón es una pavada y los dos están errados. El tango en realidad es uno solo. Cuando un bailarín de salón empieza haciendo exhibiciones ya está haciendo tango escenario porque está trabajando para que lo vean y por un aplauso (Morales, 2010).

Si tenemos en cuenta que muchos de los bailarines que participan del campeonato cuentan con el apoyo y la orientación de coreógrafos y bailarines profesionales, no es de extrañar que las parejas que participan del mismo

vayan promoviendo un tipo de baile con movimientos más amplios y virtuosos, con miras a generar un impacto visual que capture la atención no solo del jurado sino también de un auditorio masivo. Lo interesante es que en la mayoría de los casos, estos bailarines jóvenes que participan de los campeonatos, suelen enfatizar discursivamente más el hecho de haber sido formados e influenciados por ciertos “maestros milongueros” de edad avanzada, en especial aquellos más proclives a determinados criterios visuales para la evaluación del baile. Así, a pesar que en los últimos años se observe efectivamente en los campeonatos oficiales un mayor predominio “técnico”, asociado a una estética visual en la que se valora la “precisión”, la “prolijidad” o el “virtuosismo” en los movimientos, estos bailarines jóvenes destacarán que sus conocimientos y habilidades corporales provienen más que todo de haber sido “entrenados” por algunos milongueros antiguos. Estos milongueros serán aquellos que bailaron en las llamadas “décadas de oro del tango” y que, al momento que realizaba trabajo de campo, promediaban los setenta o más años de edad, a lo que se suman también algunas personas de generación intermedia que han tenido una relación de aprendizaje directa con estos milongueros añosos. En síntesis, si bien muchos jóvenes destacan que el baile que ellos ejecutan es representativo de una forma tradicional practicada por los “viejos milongueros”, advertimos cómo al mismo tiempo su puesta en acto conlleva instancias creativas y emergentes que no necesariamente los delimita a ser una mimesis de los milongueros antiguos. En este sentido, distintos estudios de performance suelen señalar el carácter paradójico de toda actuación, dado que raramente la repetición de una performance termina siendo una mimesis o una copia de las actuaciones anteriores. Afirma Schechner,

todo género de performance y toda instancia particular de un género es concreta, específica y diferente de todas las demás. Es la paradoja fundamental de la performance que cada instancia sea diferente de las otras, mientras que teóricamente la idea misma de performance se basa en la repetición y la restauración. Pero ninguna repetición es exactamente lo que copia; los sistemas están en flujo constante (2000, p. 13).

Podríamos decir que en el caso de los campeonatos, la recontextualización de la práctica social del baile en nuevas situaciones de exhibición,

que involucran espacios de mayor envergadura y de escala más espectacular –como podría ser, por ejemplo, el Estadio Luna Park–, implicó que los jóvenes performers desplieguen nuevas estrategias de baile que les permitan conmover y atraer la aguda mirada de los jurados, del mismo modo que influyan en la atención del público masivo que asiste a estos eventos. Es decir, la masividad de los espacios de exhibición vino acompañada por una serie de cambios y reformulaciones en los estilos y formas de baile frente a este nuevo panorama de actuación.

Algunas reflexiones finales

Hasta aquí podemos advertir de qué manera la inserción del baile social en grandes eventos masivos, trae como consecuencia algunas cuestiones importantes. Por un lado, el baile de “pista” es resignificado a fin de que se encuadre dentro de las expectativas de presentación de un marco espectacularizado. Evidentemente el hecho de que el baile social se “suba” al escenario implica ineludiblemente un proceso de adaptación, reelaboración e innovación en los lenguajes y los modos de expresión de la tradición popular del baile. En cierta forma los jóvenes bailarines se fueron apropiando de estos nuevos espacios de actuación, y a medida que fueron avanzando en el conocimiento y adquiriendo experiencia de formas más eficaces de representación del tango social en un nuevo medio de exhibición fueron reconfigurando sus modos de baile. En efecto, el estilo de baile característico de los campeonatos se perfilará como un baile social refuncionalizado para el escenario, una forma de baile (a la que muchos denominan el “estilo campeonato”) con ciertas regularidades: estéticamente “pulida”, “elegante” y “visual”, al mismo tiempo que dotada de un aura de tradicionalidad y autenticidad.

De cualquier manera vimos también cómo la escena de los campeonatos puso sobre el tapete una serie de tensiones y controversias ligadas a conflictos generacionales. Señalemos que en la actualidad existe un importante debate en torno a los efectos performativos que conlleva la implementación de estos certámenes oficiales, un dispositivo cultural que tiende a privilegiar y regular determinados modos de baile que, dependiendo del caso, algunos consideran muy estandarizados, profesionalizados y/o hetero-normativos, aspectos que obliteran otras formas de expresión y estilos diversos que se practican en nuestros días (Morel, 2015). En suma, los campeonatos activaron una reflexividad

controversial sobre las propias prácticas y representaciones de los milongueros y bailarines de tango contemporáneos.⁷ De algún modo allí se evidencia una permanente tensión entre la repetición regulada de ciertas formas, estilos y normas establecidas frente a sus posibles desvíos.⁸ Podríamos decir que el escenario de los campeonatos no hace más que dramatizar una serie de tensiones, diálogos y agenciamientos entre distintas generaciones que tienen la afición de bailar socialmente tango.

Bibliografía

- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Carozzi, M. J. (2015). *Aquí se baila el tango. Una etnografía de las milongas porteñas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Liska, M. (2013). La revitalización del baile social del tango en Buenos Aires. Neoliberalismo y cultura popular durante la década de 1990. *Ethnomusicology Review*, 18: 1-21.
- Morales, M. (2010). Entrevista, Revista La Milonga N° 57: 19.
- Morel, H. (2012). Vuelve el tango: 'Tango Argentino' y las narrativas sobre el resurgimiento del baile en Buenos Aires. *Revista del Museo de Antropología*, 5, 77-88.
- Morel, H. (2015). Campeonatos de baile de tango en Buenos Aires: Políticas culturales, performances y nuevas situaciones de exhibición. En Crespo, C.; Morel, H. y Ondelj, M. (Comp.). *La política cultural en debate. Diversidad, Performance y Patrimonio Cultural* (pp. 109-134). Buenos Aires: Ed. Ciccus.
- Pujol, S. (1999). *Historia del baile*. Buenos Aires: Emecé.

⁷ Como han observado Stoeltje y Bauman (1988) las actuaciones culturales, en tanto eventos en donde un determinado grupo social o comunidad se exhibe ante los demás, pueden servir, dependiendo de los actores en juego y de las fuerzas a cargo de la actuación, tanto para introducir cambios como para confirmar un orden establecido.

⁸ Señalemos que este orden social también comprende algunos espacios abiertos, indefinidos e inestables, instancias que habilitan la posibilidad de intervención de distintas agencias sociales que se desvían de los comportamientos repetitivos y los modelos establecidos (Butler, 2002).

- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y Prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- Stoeltje, B. y Bauman, R. (1988). The Semiotics of Folkloric Performance. En Thomas S. y Uniker-Sebeok, J. (Ed.). *The Semiotic Web* (pp. 585-599). Berlín-Nueva York-Amsterdam: Mouton de Gruyter.
- Savigliano, M. (1995). *Tango and the political economy of passion*. Colorado: Boulder.
- Zanada, J. (1987). Documental “Tango: bayle nuestro”. Argentina.

Discusiones en torno a la disciplina, al orden y al afecto en murgas de la ciudad de la Plata

Lucía Reinares¹

Resumen

El siguiente trabajo pretende realizar un acercamiento acerca de algunas concepciones que han intentado explicar el funcionamiento de la murga definida como agrupación de carnaval, perteneciente a la cultura popular. Las nociones de disciplina y orden muchas veces se han pasado por alto al considerar estas prácticas como no organizadas, con una búsqueda de trastocamiento del orden y de inversión de las normas sociales. Si bien el carnaval y las murgas intentan encontrar estos lugares de ruptura, su origen y contexto actual restringen esas posibilidades. Asimismo, aparece una concepción de disciplina vinculada con lo afectivo que no reprime y limita a los sujetos que la utilizan, sino que regula el funcionamiento del grupo favoreciendo mecanismos de creación. El trabajo de campo etnográfico realizado en dos murgas del centro de la ciudad de La Plata será la base para comprender cómo estas nociones deben ser reconsideradas para tener un panorama más complejo de las prácticas vinculadas al carnaval y lo popular.

Introducción

Muchos trabajos han estudiado la historia y la actualidad de las murgas en La Plata (Pozzio, 2003; Chavez, 2010; Allegrucci, 2014). Sin embargo,

¹ Facultad de Ciencias Naturales y Museo - UNLP. GEC-CICES-IdiHCS-FaHCE-UNLP lureinares@hotmail.com

la mayoría no ha profundizado en la cuestión de la disciplina como eje fundamental a considerar en estas prácticas.

La siguiente ponencia se basa en el trabajo de campo etnográfico realizado con dos murgas de la ciudad de La Plata entre el año 2015 y 2016, en las que aparece como una de las problemáticas principales el concepto de disciplina, en tanto mecanismo de regulación interna. Éste conlleva una carga negativa haciendo que tanto los propios participantes como los autores que han estudiado estos grupos no lo utilicen explícitamente. No obstante, cuando se empieza a indagar en las prácticas se revelan una serie de conflictos en torno a las reglas, al uso del poder, a las jerarquías y a los modos de organización. Todos estos conflictos remiten a la noción de disciplina, ya que esta regula la organización de los grupos y hasta llega a constituir procesos de identidad murguera. Estas identidades definen qué es el “ser murguero” de determinada murga y no de otra, generando límites y diferencias. Estos límites son constantemente redefinidos, puestos a prueba; y son un tema frecuente de discusión en los espacios de reflexión acerca de su propia práctica.

Este término resulta controversial ya que viene de la mano con la idea de control, dominación y poder, en términos foucaultianos. No obstante, habría que aclarar que Foucault (1987) ha propuesto que la disciplina no sólo se ejerce de un sujeto a otro, o de una institución a los sujetos; sino que también los propios sujetos se constituyen a sí mismos a través de técnicas del yo, relacionadas con las prácticas de “cuidados de sí”. Estas técnicas permiten a los sujetos “tomarse a sí mismo como objeto de conocimiento y campo de acción a fin de transformarse, de corregirse, de purificarse” (Foucault, 1987, p. 41). Esta explicación nos ofrece otra óptica acerca de la noción de disciplina, en la que esta última puede constituir prácticas dadas de identidad y espacios de resistencia, elegidas por los propios agentes dentro de las posibilidades en su campo social.

Disciplinas: ¿Repetición o creación?

Con respecto a las prácticas corporales y artísticas dos autoras han retomado nociones de disciplina de Foucault para comprenderlas.

Islas (1995) propone distinguir entre técnicas corporales cotidianas que permiten adquirir habilidades motrices para desarrollarse en el entramado social y las técnicas extracotidianas que requieren un segundo trabajo de

tecnificación que rompa con las determinaciones del movimiento corporal aprendido desde la infancia. Ella va a plantear, además, que

en las sociedades industriales, disciplinarias, las técnicas del cuerpo han sido organizadas en función de los fines de producción económica y mercantil, según las normas del sistema capitalista de producción [...]. En general, las técnicas extra-cotidianas han sido permeadas por este modelo (1995, p. 212).

Podemos decir, entonces, que las técnicas corporales extracotidianas, entre las que incluimos a la murga, también están atravesadas por estos mecanismos. Sin embargo, el fin productivo mercantil no es propio de las murgas, de hecho, en los discursos que presentan expresan estar en contra del sistema de explotación. Por lo tanto, en las prácticas murgueras podemos ver una tensión constante entre lo aprendido en la sociedad a la cual pertenecen los participantes y las nuevas técnicas aprendidas al interior de la murga. Es necesario aclarar que, en este caso, vamos a ampliar el término “técnicas corporales” para incluir todo lo que se aprende para constituirse como “murguero”. Este aprendizaje incluye habilidades corporales y motrices, valores, ideologías, y modos de vincularse y organizarse.

Esta autora además distingue grupos en los que se presentan códigos cerrados y otros con códigos abiertos. En estos últimos, el poder de unos individuos sobre otros cede su tensión, la codificación no es estricta y la normatividad es más flexible. La murga sería un ejemplo de éstos, por motivos que iremos desarrollando a medida que avance el trabajo.

Ferreiro Perez (2007) en un análisis sobre cuerpo y técnica plantea que en la adquisición de nuevas técnicas corporales extracotidianas se da un pasaje de un cuerpo habitual a un cuerpo actual. En el primero el cuerpo se mueve significativamente a partir de construcciones disciplinarias, hábitos, que le sirven de base, sustento, para el desarrollo de las habilidades exigidas en cualquier tarea. En sentido contrario opera el segundo cuerpo, pues para responder a los desafíos del aquí y ahora abandona su posición habitual, simplemente reproductiva, cobra plenitud y se singulariza por la intensidad de la experiencia, que con frecuencia lo lanza a la creación de nuevas formas de actuar. Lo anterior permite pensar en la existencia de dos modalidades de

la disciplina: una en cuyas regulaciones predominan las formas estables de conocimiento y que lleva a la rutina y a la mecanización; y otra que apunta al descubrimiento y a la creación, por lo que considera regulaciones cuyo destino es la indeterminación. En efecto, no toda regulación desemboca en la monotonía de los hábitos, en la reiteración de la significación, en la redundancia de lo mismo; sino que algunas devienen en un conjunto de campos potencialmente significativos.

Los movimientos “desestructurados”, la libertad en el cumplimiento de la asistencia o puntualidad, las características estéticas son algunos de los elementos que producen en el sentido común la idea de que en las agrupaciones de carnaval no hay orden o disciplina. Esta situación, en la que se generan determinadas concepciones sobre prácticas populares considerando solo un aspecto de las mismas produce estereotipos que se reproducen y profundizan a lo largo del tiempo. Más aún, no posibilita ver el cambio y las transformaciones que se dan en estos grupos a lo largo del tiempo y en diferentes contextos.

Flores Martos (2001) en un estudio sobre el carnaval americano plantea que:

Algunas de las ideas e imágenes más estrechamente vinculadas al carnaval en los estudios del pasado y del presente [...] mantienen en ocasiones una sólida posición o conexión con su realidad cultural en la que creen participar. De hecho puede pasar que su aceptación acrítica, y uso como punto de partida o conclusión en investigaciones sobre carnavales americanos, puedan desorientar y provocar una importante pérdida de tiempo y esfuerzo- en el mejor de los casos-, o simplemente contribuir a la escritura de monografías que presentan, de forma clónica “carnavales” que significan lo mismo, desde la antigüedad grecolatina, hasta las aldeas y ciudades de la Europa Occidental y la América indígena y mestiza (2001, p. 37).

Luego de esta tesis va a reflexionar en torno a los estereotipos que se han ido repitiendo con respecto al carnaval. Quisiera aclarar que, como plantea Flores Martos yo pertenezco a la realidad de las murgas de alguna manera, ya que participé en una de ellas años atrás. Esta situación generó en un primer momento demasiado acercamiento a los participantes y a la práctica en sí. Para realizar un distanciamiento (Citro, 2012) que me permitiera construir de manera más objetiva el objeto de estudio me sirvieron estos estudios que

proponen una mirada crítica sobre los trabajos que repiten estereotipos sobre el carnaval y las murgas. Además, un período “prolongado” de trabajo de campo, las entrevistas también fueron útiles para comenzar a construir la complejidad que implican estas prácticas.

Mi intención en este trabajo es retomar algunos de los estereotipos, vinculados con la cuestión de la disciplina y otros conceptos afines, y aplicarlos al análisis de lo que ocurre en las murgas de la ciudad de La Plata.

A continuación, presentaré algunos de los estereotipos que se han producido en torno a la murga y del carnaval, que refuerzan la idea de la no-disciplina en estas prácticas.

El desorden en la murga y el carnaval

La murga es una agrupación de carnaval. Por lo tanto, muchos estudios han trabajado con la historia y el origen del carnaval para entender esta práctica. Si bien es fundamental trabajar con esta historia, es necesario desprenderse en algún punto de ella para comprender que lo que sucedía en sus orígenes en la Edad Media está muy distante de lo que ocurre en la actualidad.

El aspecto que más se ha trabajado para comprender al carnaval actual es el carácter festivo, de descontrol, de inversión de normas, de liberación de las ataduras del cuerpo, del trastocamiento de la conducta moral. “El carnaval realiza y representa el contraorden, la inversión de los roles y las jerarquías” (Pozzio, 2002, p. 13). Todos estos elementos que bien explica Batjin (1998), uno de los referentes en el análisis del carnaval en la Edad Media, son útiles para entender determinados aspectos de la práctica murguera actual pero no son aplicables directamente.

Otro tema que aparece es la dicotomía orden/desorden. Da Matta (1995) divide los rituales de desorden y de orden, colocando al carnaval brasileño en el primero. Luego, aclara que hay una tendencia ordenancista y que la oficialización doméstica del desorden del carnaval -convirtiéndolo en un orden desordenado- y la ambigüedad y equilibrio entre orden-desorden.

Balandier (1988) va a plantear que el orden y el desorden no se pueden separar para entender los hechos sociales:

No basta con oponer las sociedades frías, que serían regidas por leyes semejantes a las de la mecánica clásica y por la reversibilidad, a las so-

ciudades calientes que serían gobernadas por los principios de una gran termodinámica social, por la irreversibilidad y la entropía (1988, p. 62).

Además, propone que la creación se nutre del desorden, lo aleatorio y las perturbaciones forman parte de su organización. Si pensamos en la murga no podríamos decir que está en oposición a la sociedad fría con leyes, ya que por empezar surge inmersa en esta. Tampoco podemos negar que haya un cierto grado de desorden y de conflicto que está en constante regulación y es observado por los propios participantes. Este grado de desorden provoca nuevos modos de organizarse, de crear y de resolver situaciones. Muchas veces determinados sucesos que desordenan lo ya establecido provocan modificaciones al interior de las murgas y pueden llegar hasta la ruptura de ellas y la posterior creación de una nueva, como se ve en algunos ejemplos en la historia de estas murgas.

Para referirnos a las murgas en la ciudad de La Plata, tenemos que aclarar que hay dos grandes instancias en su dinámica de trabajo: una la de los ensayos y otra la de las presentaciones. Según las observaciones que he realizado tanto en una como en la otra hay una regulación constante acerca de lo que se hace. El cómo se ordena un ensayo, las partes que tiene, el horario de llegada, la asistencia son parte fundamental de la organización. En las presentaciones el lugar, el tiempo, la manera de vestirse y de estar presente también están “ordenadas”. En las dos murgas en las que participé/observé, por ejemplo, no se participaba habiendo tomado alcohol o consumido drogas en exceso. Esto aleja la actualidad de estas murgas con las bacanales realizadas en la Edad Media. Habría que considerar dos puntos en esta cuestión. El primero es que las dos murgas analizadas pertenecen a un sector de la ciudad vinculado a la clase media, estudiante y del centro de la ciudad; por este motivo la regulación antes mencionada puede estar más vinculada con su realidad cotidiana que en otros sectores. El segundo es que entre las dos murgas hay diferencias. Una de las murgas que se define como no tradicional y horizontal tiene mecanismos más flexibles para regular su trabajo. La asistencia, la puntualidad y la organización del ensayo no son prioridades en su funcionamiento. Sin embargo, hay una reflexión constante acerca de cómo regular esta práctica, qué límites poner, cómo organizarse. En cambio, la otra murga tiene directora y se define como tradicional y no horizontal. Hay algunas reglas más estable-

cidas como, por ejemplo, que mínimo se tiene que asistir al ensayo una vez por semana.

Al mismo tiempo que se observa este ordenamiento de las prácticas, se ve que internamente aparece la idea de la inversión del orden, del trastocamiento de la moral, de la crítica hacia lo preestablecido. Pero la diferencia con los carnavales “descontrolados”, “liberados” es que es un desorden pensado, ordenado, regulado que tiene un fin consciente con múltiples aristas. El objetivo social de estas murgas es construir una sociedad que incluya a todos y todas, que contenga las diferencias. Al reconocer este tipo de objetivos es necesario reformular la idea de “descontrol” y “desorden”.

Otro punto a tener en cuenta es que tanto las murgas que se autodenominan “tradicionales” como las “no tradicionales” están agrupadas en colectivos mayores que, con mayor o menor organización, generan encuentros a lo largo del año. Las primeras realizan “Encuentros murgueros” en todo el territorio nacional, las murgas “no tradicionales” se reúnen en un encuentro en Suardi, provincia de Buenos Aires y en la “Marcha Carnavalera” en La Plata. Estas instancias requieren un trabajo organizado de diversas agrupaciones.

Para ejemplificar lo planteado, recupero el testimonio de una murguera refiriéndose a determinados encuentros y a las murgas con “menos orden”:

La mayoría de estos encuentros tienen que ocurrir en ambientes sanos. Después, si querés cuando termina la movida, te chupas los vinos que quieras, pero mientras haya nenes... por eso no convocan gente. Porque vos estas con el traje, chupando un vino, una birra del pico, fumando faso (Fragmento de entrevista a participante de una murga tradicional, 2016).

La transmisión callejera en la formación en murga

Otro tema que despertó mi interés desde un principio fue la utilización de las herramientas que utilizaban para transmitir los conocimientos y formar nuevos murgueros y murgueras. Estas técnicas varían de una murga a la otra; pero en ambas el conocimiento de determinadas disciplinas académicas facilitaba este proceso. El teatro, la música, danza, la educación física, la psicología social, la historia, la oratoria, la antropología y la comunicación estaban entre algunos de los intereses y de las carreras estudiadas por los participantes de las murgas. Según el rol dentro de la murga se utilizan en menor o mayor

medida: los referentes, principalmente, estudian con el objetivo de aplicar esos conocimientos obtenidos a la murga.

Además, varios murgueros y murgueras, en especial los más antiguos, demostraban estar enterados de algunos de los textos que se escribían sobre su práctica. Es más, me alcanzaban bibliografía que podía ser de mi interés. Esto demuestra que están lejos de ser grupos que realicen sus actividades de manera espontánea, improvisada. Por el contrario, hay una constante reflexión construida en base a la historia propia y de las murgas en general. Todo este conocimiento hace que de alguna manera podamos pensar en técnicas y en la disciplina basadas en una búsqueda continua acerca del mejor funcionamiento a tener. Sobran las charlas acerca de otras situaciones pasadas donde se han resuelto situaciones de determinada manera como ejemplo para actuar en el presente.

Las palabras de una referente de una de las murgas sirve como ejemplo de la recuperación de la historia y el trabajo organizado que hay con respecto al material bibliográfico:

Ocupo el tiempo haciendo cosas sobre las murgas. Ahora estoy haciendo unos laburos de investigación. Hace un mes estoy trabajando sobre la historia del carnaval, en lo que es en todo el mundo. Porque la historia del carnaval acá en La Plata ya la estudié, la trabajé, que la tengo que seguir trabajando con la gente nueva. La historia a nivel nacional también la trabajé, son los orígenes de las agrupaciones con todo lo que fue la esclavitud (Referente de una de las murgas).

Además, en el campo de lo corporal y lo musical se utilizan otras maneras de transmisión como la copia y la repetición no tan minuciosas, ni con tanto detalle como se dan en otras prácticas en el campo de lo académico. Sin embargo, estas maneras de transmitir y realizar los movimientos llevan a una exigencia del cuerpo que viene de la mano con la búsqueda de alcanzar los propios límites, de entrar en un estado de energía desbordada, que permita bailar más allá del cansancio. Esto es entrenado específicamente con determinados ejercicios, y con mucho tiempo de entrada en calor y estiramiento. Nuevamente vemos cómo la idea de disciplina aparece para crear determinados cuerpos y habilidades. Hay estudios que revelan la gran cantidad de lesiones que padecen los murgueros debido a esta búsqueda de encontrar los límites del propio

cuerpo y de la exigencia que alcanzan (Pina, 2015). Una vez más es necesario aclarar que nos encontramos con diferencias entre las dos murgas analizadas. Sintéticamente, la más tradicional busca movimientos más específicos y maneras de bailar más reguladas; la otra murga permite más plasticidad y no es tan exigente con respecto a los niveles de esfuerzo en el baile.

La concepción de la cultura popular como no organizada

En muchos estudios que trabajan con la cultura popular se concibe a ésta de una manera homogénea y estereotipada. En el caso de las murgas con las que trabajo los componentes de subalternidad y de lo popular están muy imbricados con otros que se podrían considerar hasta opuestos. En estas murgas, hay un fuerte número de participantes universitarios y de clase media, definida principalmente por su capital social y cultural (Pozzio, 2002). Si bien aparece una búsqueda en la que se intenta recuperar símbolos populares, paganos y barriales es real que no todos los participantes se identifican directamente con esto. Burke (2000) plantea que en la última etapa de consolidación del carnaval hubo una reapropiación de elementos de la cultura afrolatina por parte de las elites en América. Hoy no podríamos decir que son las elites las que retoman estos elementos, pero sí que no todas las murgas pertenecen a los sectores subalternos y excluidos de la sociedad. Más allá de estos comentarios, las dos murgas con las que trabajé mencionan y participan de manera comprometida con determinadas situaciones que afectan mayoritariamente a sectores excluidos. Un ejemplo de esto es el acompañamiento que han realizado hacia la represión de murgas que ensayan en villas, o la participación en algunas marchas vinculadas con los derechos humanos, con la causa “ni una menos”², o con la “clausura de la cultura”³ en La Plata.

Muchas veces, al incluir directamente a la murga dentro de la cultura popular sin considerar su heterogeneidad se la ha asociado con algunas concepciones que no la definen hoy. Esto ha pasado en otros análisis de lo popular, donde “la

² La marcha “Ni una menos” se realizó por primera vez en 3 de julio de 2015 con el objetivo de denunciar y repudiar la violencia contra la mujer.

³ Las protestas con el lema “la cultura no se clausura” se realizaron en el año 2016 para visibilizar la situación de emergencia en la que se encontraban varios centros culturales y otros espacios vinculados con la cultura en la ciudad. Estos sitios estaban siendo clausurados, y no estaban garantizando la entrada en vigor de la nueva ley de regulación de centros culturales en la ciudad.

propuesta de una especie de ‘acción afirmativa’ que esencializa el pensamiento latinoamericano, le quita densidad y funciona como contracara de la mirada prejuiciosa que pretende desenmascarar” (Alabarces y Añon, 2008, p. 299).

No obstante, incluir a la murga dentro de la cultura popular no implica considerarla desordenada, sin límites ni organización. Nuevamente, palabras de una referente ayudan a entender que las mismas personas que se incluyen en la cultura de la calle, popular defienden el orden, la organización y el trabajo: “yo lo que pienso es que el orden y el trabajo tienen que estar en cualquier agrupación, sea de carnaval, en cualquier agrupación de trabajo, en lo que sea” (Fragmento de entrevista a directora de murga tradicional, 2016).

El cuerpo grotesco propio de la Edad Media en la murga actual.

Con respecto a lo corporal vemos que también hay una concepción que vincula el carnaval de la Edad Media propuesto por Batjin (1998) y el de la actualidad. El cuerpo del carnaval es definido como “cuerpo grotesco”, cuya característica principal es la transgresión de los límites morales y éticos vinculados a la sexualidad, a lo escatológico y a la locura. Un cuerpo que se deja llevar por lo carnal, por el deseo, superando la individualidad para volverse un cuerpo colectivo.

Si bien vemos el interés de las murgas en encontrar este tipo de cuerpos, donde las normas y las represiones como la vergüenza y el pudor no limiten, también vemos cómo estos cuerpos y sus movimientos están atravesados por técnicas corporales cotidianas que los constituyen. Además, las técnicas extracotidianas propias de esta actividad también están regladas y obedecen a una disciplina como explicamos anteriormente. Por lo tanto, el cuerpo grotesco es un horizonte en el ideal de las murgas, pero más como una clase de “imaginación libertina” o “fantasía liberadora” (Flores Martos, 2001) que como una posibilidad de los cuerpos de hoy en día.

Aquí, es útil preguntarse si la disciplina (entendida como los hábitos de control del cuerpo) apunta a la mecanización del cuerpo o, por el contrario, lo lanza a un horizonte de continuo asombro, y si las técnicas empleadas potencian o no la capacidad de acción y de creación (Ferreiro Perez, 2007). Según mis observaciones, las técnicas utilizadas en la murga, más allá de que están basadas en la copia y la repetición llevan a los participantes a profundizar en sus límites, a explorar las posibilidades de un cuerpo colectivo (Martín, 1997) y expandido (Del Mármol, 2016).

Al preguntar “¿Cómo se aprende a bailar murga?”, una integrante explica:

Soltando el alma... sino uno... se tiene que dejar, más allá de lo técnico, se tiene que soltar y desligarse de los prejuicios primero, que es lo más difícil, eso no lo adquiere al toque... pueden pasar años, pero es como aflojarse, dejarse penetrar en lo humano (Fragmento de entrevista, 2016).

Disciplina y afecto

Otro interrogante que se desprende de lo expuesto anteriormente es cómo se va construyendo esta disciplina, qué mecanismos garantizan que los integrantes de las murgas sigan participando y que respondan a esta regulación de las prácticas. Algunos puntos que he ido encontrando se vinculan con la importancia de establecer una red de afectos. Me referiré al afecto como “el flujo impersonal de intensidades que erosiona cualquier concepto de sujeto racional capaz de prestar o de retirar su consenso” (Murray, 2010, p. 12). Este indica “la capacidad de un cuerpo (individual o colectivo) de afectar o ser afectado por otros cuerpos” (*Op. Cit.*). En la murga se observa cómo los participantes construyen una red de vínculos que a través del afecto garantizan la respuesta y el cumplimiento al orden necesario para sostener el grupo organizado. Aunque el afecto sea caracterizado como corpóreo, pre-conciente y pre-individual (Massumi, 2002) se pueden rastrear mecanismos que intensifican los vínculos. Estos vínculos reforzados que garantizan el cumplimiento de normas también pueden provocar lo contrario, ya que el afecto también conlleva lo novedoso. Al no ir de la mano con el discurso consciente, el afecto siempre presenta la “oportunidad de algo más, inesperado, más nuevo” (Clough, 2010, p. 223). Cuando el afecto provoca lo contrario a lo esperado según las regulaciones internas, las relaciones entre los participantes pueden entrar en conflicto, tensionarse, hasta llegar a la ruptura del grupo, como ha ocurrido en algunas ocasiones en la historia de estas murgas.

Algunos de los mecanismos que intensifican las relaciones al interior de las murgas analizadas son:

La historia del grupo

En las dos murgas aparece recurrentemente la trayectoria grupal, las anécdotas, los orígenes. Para tomar decisiones en el presente se recurre a analizar lo que se ha hecho en otros momentos, para repetir la resolución o

para tomar otra decisión. Las primeras observaciones que realicé en una de las murgas estaban organizando la fiesta de aniversario número veinte de la agrupación. Se destacaba la importancia de convocar a los murgueros que habían pasado por la murga y se recordaban constantemente viejas anécdotas de otras épocas de la murga.

Definición de lo que no somos

Para reforzar los lazos internos constantemente se hace referencia a otras murgas o a otros grupos que presentan rasgos diferentes u opuestos: “Concebimos a la murga de diferente manera. Ellos conciben a la murga como... “bueno, no ensaye durante todo el año, pero agarro mi bombo y salgo” (Fragmento de entrevista a referente de murga tradicional, 2015).

Profundización de relaciones en otros espacios por fuera del ensayo y las presentaciones

Los integrantes de las murgas se reúnen fuera de la murga. No todos tienen relaciones de amistad, pero sí se establecen lazos profundos. Hay muchas familias, parejas o amigos que asisten juntos, o muchas veces la murga se experimenta como una “herencia” ya que participan personas que tuvieron padres y madres murgueros/as.

La cuestión es que... bueno, nos vamos para una pascua, creo que fue, en el 2013, a San Miguel del Monte, un grupo de amigos. Yo tenía un bombito, me lo llevo... eh... y nos pusimos al lado de la laguna a tocar y a bailar, y se juntó un montón de gente... como no sé, 100 personas. Y terminamos haciendo un ensayo en la laguna (Fragmento de entrevista a murguero, 2015).

Territorialidad

Otro punto motivo de reflexión en las murgas es el del espacio que ocupan en el barrio de la ciudad. Los participantes no son necesariamente del barrio como si ocurre en otras murgas, muchos se acercan por otros motivos que no tienen que ver con la cercanía. Aun así, es una búsqueda constante la de establecer lazos y buenas relaciones con los vecinos del barrio: “Volver al Club de mi barrio es como volver un poco a una parte de mi infancia y de mi adolescencia, ¿no?”(Fragmento de entrevista de un murguero, 2015)

En un contexto donde la murga puede ser motivo de censura el afianzamiento en el barrio es útil para su defensa: “Nosotros queremos hacer el carnaval en el barrio, que al final lo hicimos, con muchas amenazas de control urbano” (Fragmento de entrevista a murguero, 2015).

Compromiso social

En uno de los casos analizados el compromiso y la discusión en torno a cuestiones sociales es uno de los fundamentos que sostienen el quehacer cotidiano. Por ejemplo, si alguna marcha relevante para el grupo sucede a la misma hora que uno de los ensayos el grupo puede asistir a la marcha y no realizar el ensayo. Eso es característico de una de las murgas en las que trabajé. En la otra murga, también hay un compromiso político en las letras, en el discurso, pero la participación de los murgueros en actividades políticas externas se considera un asunto personal.

Asimismo, en las dos murgas hay integrantes que en este último período han estado participando de diferentes colectivos (como el TOC- Trabajadores Organizados de la Cultura). Esto evidencia el compromiso y el activismo artístico que presentan algunos de los participantes de las dos murgas.

Decisión de exclusión

Según el grado de normatividad que exista en la murga, se pueden dar casos en los que se le pida a algún participante abandonar el grupo. Esto se da sobre todo en el plano de los vínculos personales, de respeto hacia los compañeros y hacia los códigos de la murga.

Yo lo quiero echar, porque dentro de mis códigos, en mi barrio, dentro de mi historia a las personas se les dice... a ese tipo de personas se les dice que se vaya.... Algunos decían que sí... otros eran muy blandos “que no, que esto que el otro”. Entonces yo agarré y les dije “miren, chicos tenemos que entender que esto es una murga, no es un grupo de catequisis, eh...” entonces humanamente está todo bien, pero desde el momento en el que alguien le falta el respeto al otro, no se puede (Fragmento de entrevista a referente de murga tradicional, 2016).

Reflexión final

Mi intención al exponer determinadas concepciones y estereotipos sobre la murga no es la de negar esas posibilidades, la murga busca la libertad, la ruptura con lo establecido, utiliza herramientas de formación no académicas, y el cuerpo buscado no es el acartonado. Lo que intento es comprender la complejidad que adquieren hoy estas prácticas. En palabras de Flores Martos (2001) “el carnaval por sus múltiples naturalezas constituye un terreno movedizo, repleto de sorpresas, en el que no conviene dar nada por sabido o por sentado en el inicio y desarrollo de su investigación” (p. 37).

Además, mi interés es hacer visible la reflexión de los integrantes de las murgas acerca de la regulación de sus procesos internos con el objetivo de lograr un recorrido artístico “más humano” y con compromiso social, en el que el orden y la disciplina son necesarios como potenciales mecanismos de creación.

Bibliografía

- Alabarces, P. y Añón, V. (2008). ¿Popular(es) o subalterno(s)? De la retórica a la pregunta por el poder. En Alabarces, P. y Rodríguez, M. G. (comps.). *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular* (pp. 281-303). Buenos Aires: Paidós.
- Alleguerci, M. D. (2014). *La murga: Desentramando los sentidos de la cultura*. En Actas VIII Jornadas de Sociología de la UNLP. La Plata: UNLP. FAHCE. Departamento de Sociología. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4412/ev.4412.pdf
- Batjin, M. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Balandier, G. (1988). *El desorden. La teoría del caos*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Burke, P. (2000). *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Citro, S. (2012). Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas. En Citro, S. y Aschieri, P. (coord). *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas* (pp. 17-64). Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Chaves, M. (2010). *Jóvenes, territorios y complicidades. Una antropología de la juventud urbana*. Buenos Aires: Espacio.
- Clough, P. (2010). Afterword: The Future of Affect Studies. *Body Society*, 16 (1), 222-230.

- Da Matta, R. (1995). El carnaval como autointerpretación brasileña. En Klor de Alva et al. (Eds). *De Palabra y Obra en el Nuevo Mundo. Tramas de la identidad* (pp. 63-74). Madrid: Siglo XXI.
- Del Mármol, M. (2016). *Una Corporalidad Expandida. Cuerpo y Afectividad en la Formación de los Actores y Actrices en el Circuito Teatral Independiente de la Ciudad de La Plata* (Tesis de Doctorado), FFyL – UBA, Argentina.
- Ferreiro Perez, A. (2007). Cuerpo, disciplina y técnica: problemas de la formación dancística profesional. *Revista Intercontinental de Psicología y Educación*, 9 (2), 25-48.
- Flores Martos, J. A. (2001). Un continente de carnaval: Etnografía crítica de carnavales americanos. *Anales del Museo de América*. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1456043.pdf>
- Foucault, M. (1987). *Historia de la sexualidad. Vol. 3. La inquietud de sí*. México: Siglo XXI.
- Islas, H. (1995). *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. México: INBA.
- Martín, A. (1997). *Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires*. Buenos Aires: Colihue.
- Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, NC: Duke University Press Books.
- Murray J. B. (2010). *Poshegemonía. Teoría política y América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- Pina, M. (2015). *Lesiones frecuentes en bailarines de murga* (Tesis de Doctorado), Universidad FASTA, Mar del Plata, Argentina. Recuperado de <http://redi.ufasta.edu.ar:8080/xmlui/handle/123456789/980>
- Pozzio, M. (2002). *Murgas en la Plata*. Buenos Aires: La Comuna ediciones.

Sensibilidad, estética y riesgo. Un abordaje socio-antropológico de los procesos de formación de acróbatas y bailarines/as de danza contemporánea en la ciudad de La Plata

Mariana Lucía Sáez¹

Resumen

En esta ponencia me propongo compartir el avance realizado hasta el momento en el desarrollo de mi investigación doctoral acerca de los procesos de formación de artistas circenses -más específicamente acróbatas-, y bailarines y bailarinas de danza contemporánea en la ciudad de La Plata, poniendo especial interés en los discursos, representaciones y experiencias en relación al cuerpo que se ponen en juego en estos procesos.

En función de este objetivo, entre los años 2012 y 2016 se realizó un trabajo de campo etnográfico en diferentes espacios que integran los circuitos de la danza contemporánea y de las artes circenses en esta ciudad, fundamentalmente en el contexto de cursos, seminarios y talleres de danza contemporánea y de acrobacia y otras disciplinas circenses, pero también en ensayos y entrenamientos; en funciones, muestras, varietés, ciclos, festivales, convenciones y encuentros; en reuniones realizadas para organizar estos eventos; en distintas manifestaciones en espacios públicos; entre otros ámbitos y actividades observados que forman parte de los procesos formativos de estos artistas.

¹ GEC-CICES-IDIHCS-UNLP/CONICET marianalsaez@yahoo.com.ar

Los principales elementos comparados en esta investigación fueron: las trayectorias formativas que tienen lugar en los circuitos identificados; las representaciones vigentes en torno al cuerpo, al movimiento y al arte; las modalidades de formación y construcción de corporalidades que se dan en los diferentes contextos; las habilidades y competencias corporales que se persiguen y valoran en cada caso; las diversas relaciones entre entrenamiento y subjetivación.

Sensibilidad, estética y riesgo.

Un abordaje socio-antropológico de los procesos de formación de acróbatas y bailarines/as de danza contemporánea en la ciudad de La Plata

Mi proyecto de Tesis Doctoral, denominado inicialmente “Transfiguraciones, intersecciones y reconfiguraciones de la danza contemporánea y el circo contemporáneo. Un abordaje de procesos de construcción de corporalidades, identidades y subjetividades en prácticas corporales artísticas”, propone un análisis socio-antropológico de los procesos de formación de artistas circenses -más específicamente acróbatas-, y bailarines y bailarinas de danza contemporánea en la ciudad de La Plata, poniendo especial interés en los discursos, representaciones y experiencias en relación al cuerpo que se ponen en juego en estos procesos.

En función de este objetivo, entre los años 2012 y 2016 se realizó un trabajo etnográfico en diferentes espacios que integran los circuitos de la danza contemporánea y de las artes circenses en esta ciudad, fundamentalmente en el contexto de cursos, seminarios y talleres de danza contemporánea y de acrobacia y otras disciplinas circenses, pero también en ensayos y entrenamientos; en funciones, muestras, varietés, ciclos, festivales, convenciones y encuentros; en reuniones realizadas para organizar estos eventos; en distintas manifestaciones en espacios públicos; entre otros ámbitos y actividades observados que forman parte de los procesos formativos de estos artistas.

El abordaje comparativo de los procesos de formación en estas dos prácticas corporales artísticas, me permitió la construcción relacional del objeto de investigación, a la vez que funcionó como control metodológico que permitió mantener una vigilancia epistemológica constante. Esto fue de gran importancia en el desarrollo de la investigación, ya que al ser yo misma bai-

larina de danza contemporánea, me resultaba imprescindible contar con herramientas metodológicas que me permitieran realizar una ruptura con los preconceptos y preconstrucciones propias de esta formación.

Los principales elementos comparados en esta investigación fueron: las trayectorias formativas que tienen lugar en los circuitos identificados; las representaciones vigentes en torno al cuerpo, al movimiento y al arte; las modalidades de formación y construcción de corporalidades que se dan en los diferentes contextos; las habilidades y competencias corporales que se persiguen y valoran en cada caso; las diversas relaciones entre entrenamiento y subjetivación.

En este momento, he culminado el trabajo de campo, y me encuentro en etapa de redacción de la Tesis Doctoral, cuyo título final, probablemente sea similar al de esta ponencia: “*Sensibilidad, estética y riesgo. Un abordaje socio-antropológico de los procesos de formación de acróbatas y bailarines/as de danza contemporánea en la ciudad de La Plata*”.

Organización de la Tesis

Introducción

La Tesis se encuentra organizada en una introducción, 8 capítulos distribuidos en tres partes, y un capítulo final.

La *Introducción: Ser/estar en el aire-Ser/estar en el suelo*, presenta una primer aproximación a los modalidades de la corporalidad que se ponen en juego en cada una de las prácticas analizadas en la Tesis y a las estrategias metodológicas que fui poniendo en juego para abordarlas. Con un registro de escritura más literario, quedan presentadas las principales inquietudes teóricas y metodológicas que guían esta Tesis: cuáles son los modos de la corporalidad que se construyen en la práctica de la danza contemporánea y las artes del circo (en particular en las disciplinas acrobáticas), qué metodologías resultan pertinentes para el abordaje de este tipo de prácticas corporales artísticas y qué modalidades adquieren las tensiones entre distanciamiento y aproximación propias del enfoque antropológico.

Parte I: Cuerpos situados

La *Parte I: Cuerpos situados*, se compone de dos capítulos en los que se presentan las perspectivas teóricas y metodológicas que han guiado el proceso de investigación y que han sido construidas en el transcurso de ese mismo proceso.

El *Capítulo 1: Cuerpo, arte y ciencias sociales*, presento un recorrido por los desarrollos que se han ido realizando desde las ciencias sociales en el abordaje del cuerpo, el movimiento humano y las prácticas artísticas. Refiero entonces a los campos de la antropología del cuerpo -deteniéndome particularmente en las elaboraciones en torno a las prácticas corporales y a la perspectiva del embodiment, con las cuales dialogo en la Tesis-; de los estudios sociales sobre danza y movimiento humano -problematizando las definiciones etnocéntricas de la categoría “danza” y encontrando allí argumentos para la inclusión/exclusión del circo en este campo-; y los estudios sobre prácticas artísticas contemporáneas -en particular los referidos a los modos de producción, circulación y consumo del arte, atendiendo a las dimensiones organizacionales y colectivas de la práctica artística-. Finalmente desarrollo el modo en que estos tres campos de producción académica se articulan y se ponen en juego en la Tesis, y su vinculación con la estrategia metodológica propuesta.

En este momento estoy revisando el Capítulo 1. Es probable que en lugar de ser un capítulo independiente como lo es ahora se vaya insertando fragmentariamente a lo largo de la Tesis, en diálogo con lo que se problematiza en cada uno de los capítulos subsiguientes.

En el *Capítulo 2: Hacer (¿auto?)etnografía*, recupero y profundizo las reflexiones presentadas en la Introducción, y explicito los diferentes momentos por los cuales atravesó la investigación y las estrategias metodológicas que fui desarrollando en cada uno de ellos. Para empezar, propongo una caracterización general del circo y la danza en tanto prácticas corporales artísticas, es decir, prácticas que tienen por objeto al cuerpo (ya que su realización y su foco principal se da en, desde y sobre el cuerpo), al mismo tiempo que tienen una finalidad artística. Esta característica hace que coexistan inseparablemente entrenamientos rutinarios, metódicos y rigurosos, con una búsqueda, ya sea individual o grupal, basada en la creatividad y la estética. De este modo, puede observarse en estas prácticas la confluencia y superposición de experiencias corporales, cuyo foco de atención y objeto de reflexión es el cuerpo, sus sensaciones, percepciones, movimientos, capacidades y limitaciones; y experiencias artísticas o estéticas, en las que la atención se centra en las posibilidades expresivas, en la diversidad de formas de narrar, en la construcción poética.

En este marco, se abre la pregunta acerca de la traductibilidad de las experiencias y competencias corporales y habilidades motoras y de las experiencias

estéticas en conceptos verbales y, en consecuencia, la pregunta por la posibilidad de acceder a estos contenidos de la experiencia de formarse como bailarín o bailarina y como acróbata o artista circense. Es así que esta Tesis será un intento de dar una respuesta –siempre provisoria- a estas preguntas y de avanzar en un camino de investigación que, si bien no logre un total acceso, permita al menos una aproximación a estas experiencias. En este sentido, se desarrolla la metodología que me fue útil para abordar estas prácticas, sistematizando el camino recorrido a partir de la necesidad de poner en juego una aproximación *desde el cuerpo*.

La indagación en torno al cuerpo, el movimiento y las experiencias que tienen lugar en estas prácticas corporales artísticas fue, desde el inicio, la motivación de mi investigación. Sin embargo, dar a estos elementos verdadero lugar en el registro y el análisis de los datos, no fue una tarea sencilla. A pesar de ello, en ese proceso pude comenzar a percibir el valor de utilizar el cuerpo como herramienta y sujeto de conocimiento (Wacquant, 2006) y a buscar las estrategias metodológicas para que este uso resulte posible y productivo para la investigación.

En este sentido, considero que no se pusieron en práctica metodologías o técnicas innovadoras, sino que se fueron enlazando diferentes puntos de partida y focos de atención. Así se fue realizando un desplazamiento desde enfoques y puntos de partida predominantemente intelectuales, hacia enfoques y puntos de partida predominantemente corporales, o dicho en los términos de Nick Crossley (1995), desde una investigación *sobre* el cuerpo a una investigación *desde* el cuerpo.

Como se desprende de lo relatado hasta aquí, la inmersión corporal en la práctica en estudio -algo que los antropólogos realizan desde los tiempos en que Malinowski sistematizó la observación participante, aunque pocas veces lo hayan tematizado-, no es en sí misma garantía suficiente para que la investigación se realice *desde* el cuerpo. En mi caso, incluso me resultó más difícil de lograr en aquella práctica en la que me encontraba más involucrada corporalmente, la danza contemporánea. Fue así, que para que mi cuerpo pudiera volverse una herramienta productiva en la generación de conocimiento, fue necesario primero atravesar una serie de experiencias que me permitieran “extrañarlo”, que pusieran en evidente tensión lo que para mi cuerpo resultaba exótico o familiar, para que se volviera entonces accesible a la reflexión consciente.

Dado el carácter comparativo de mi trabajo, esas experiencias “extrañas” se generaron en gran medida al poner mi cuerpo en juego en la otra práctica objeto de mi investigación, el circo contemporáneo, y más específicamente, la acrobacia aérea. Así, al mismo tiempo que construía mi aproximación corporal al circo, construía también mi distancia corporal de la danza contemporánea.

Entonces, de esta sistematización a posteriori de la estrategia metodológica emergen dos instancias diferentes, aunque en estrecha vinculación:

Por un lado, la necesidad de poner el cuerpo en la práctica en estudio desconocida, el circo, para familiarizarse con ella y así acceder a las experiencias que allí se comparten. Podríamos referirnos aquí a una estrategia de observación participante, con un alto grado de participación, y el foco puesto en el cuerpo como punto de partida, poniendo en juego lo que Thomas Csordas (2010) ha definido como modos somáticos de atención.

Por el otro, la necesidad de generar un distanciamiento corporal para poder abordar la práctica familiar, la danza. De ahí la productividad de poner el cuerpo en prácticas desconocidas, que permitan extrañarse de los hábitos corporales adquiridos y ponerlos de manifiesto, para poder luego volver a registrar con mayor densidad las experiencias que se ponen en juego.

Podríamos decir entonces que así como leer sobre otras prácticas culturales facilitaría el distanciamiento necesario para un “extrañamiento intelectual”, poner el propio cuerpo en diferentes prácticas podría propiciar un “extrañamiento corporal” que promueva así una investigación desde el cuerpo.

Parte II: Espacios, circuitos, trayectorias, escenas y actores: ¿campos?

Las partes II y III, analizan diferentes dimensiones vinculadas al proceso de formación de bailarines y bailarinas de danza contemporánea y artistas circenses. Ambas partes se componen de tres capítulos cada una. A su vez, cada uno de estos capítulos guarda una estructura semejante: un primer apartado presenta el problema a abordar, articulando algunos fragmentos de materiales de campo que den cuenta de las problematizaciones conceptuales que se abordarán en el capítulo, un apartado en el que la temática se desarrolla y profundiza para el caso de la danza contemporánea; otro apartado en el que la temática se desarrolla y profundiza para el caso de las artes circenses y la

acrobacia; y un apartado de cierre, que recapitula, de modo analítico-comparativo lo descrito en los apartados precedentes.

Los tres capítulos que conforman la *Parte II: Espacios, circuitos, trayectorias, escenas y actores: ¿campos?*, dan cuenta del contexto en el cual tienen lugar los procesos de formación que son objeto de la presente tesis.

El *Capítulo 3: Surgimiento, consolidación ¿y disolución? de los campos*, presento un recorrido histórico de la danza contemporánea y del circo en tanto prácticas corporales artísticas. Las periodizaciones y momentos señalados en cada apartado del capítulo, se han construido en base a una lectura crítica de la bibliografía específica, poniendo especial atención a las concepciones y representaciones del cuerpo vigentes en cada caso; al posicionamiento de cada una de estas prácticas en relación al campo del arte; a los procesos formativos implicados en cada ámbito; y a los modos de producción, circulación y consumo vinculados. En este sentido, presento un momento final, el actual, caracterizado por una serie de transformaciones y reconfiguraciones en ambos campos.

De un análisis de las descripciones históricas presentadas, puede desprenderse un origen sociocultural diferente en ambos casos. Para el caso de la danza contemporánea, un origen vinculado a la “alta cultura” y a las clases medias-altas, en tanto su difusión (en lo que refiere tanto a los espacios de circulación, las personas involucradas, los públicos, los modos de transmisión, etc.) se ha visto limitada a pequeños sectores pertenecientes a una elite cultural. El caso del circo, por el contrario, muestra un origen vinculado a los sectores populares, muchas veces denostado o subvalorado por las clases dominantes y que solo tardíamente empieza a ser reconocido como *arte a secas*, y no solo como *arte popular* o *cultura popular*. Sin embargo, en los últimos años comienzan a observarse algunas modificaciones en esta diferenciación.

Aunque la danza contemporánea ha sido desde sus orígenes un producto cultural de élite, diversas manifestaciones recientes han generado rupturas con su concepción fundante y aperturas hacia otras formas de trabajo y creación, técnicas y estéticas alternativas y populares, promoviendo la participación de nuevos actores, con distintas adscripciones de clase, y la circulación por diversos espacios sociales. La apertura de diversos espacios de formación estatal gratuita, ha ampliado las posibilidades de acceso a personas con diferentes adscripciones de clase y esto conlleva modificaciones en los modos tradicionales de producción y circulación de la danza contemporánea.

Simultáneamente, las artes circenses han atravesado un proceso inverso. De origen popular, estas artes están ingresando en circuitos culturales escénicos y formativos tradicionales y legitimados, con la consecuente modificación técnica, social, política y estética. Junto con el reconocimiento que el circo ha experimentado en tanto forma de arte, se han modificado y ampliado los espacios, los ámbitos y los participantes de esta práctica, masivizándose, a la par que legitimándose, cada vez más.

En este sentido, ambas prácticas se encuentran actualmente en un punto de convergencia y entrecruzamiento en sus procesos de modificación. En este marco, que no puede ser separado del actual contexto de globalización, con sus concurrentes procesos de desterritorialización y reterritorialización (García Canclini, 2005; Bhaba, 2002), predominan el cruce, la hibridación y el *collage* de lenguajes, estilos, técnicas, disciplinas y tradiciones, y por eso mismo, las fronteras entre distintas artes, entre “arte culto” y “arte popular” o alta y baja cultura y entre arte y no-arte se vuelven cada vez más difusas.

Paralelamente a estos procesos, específicos de cada campo y del campo del arte en general, en las últimas décadas el cuerpo se ha convertido en objeto de múltiples prácticas y discursos, a la vez que en objetivo de un mercado creciente, observándose una proliferación en la oferta de disciplinas asociadas al cuidado de sí y del cuerpo, encontrándose diversidad de técnicas corporales que apuntan al cuidado de la salud y/o de la apariencia y a la búsqueda del bienestar (Le Breton, 2006). Simultáneamente, las actividades culturales constituyen un fenómeno económico de relevancia, que moviliza cuantiosos recursos, genera riqueza y empleo (Stolovich, 2002). La danza contemporánea y el circo contemporáneo, caracterizados por esta doble pertenencia en tanto prácticas corporales y prácticas artísticas, son atravesados por ambos procesos. En este marco ha proliferado la oferta de clases, cursos, talleres y espectáculos de danza contemporánea y de circo, difundándose en sectores sociales cada vez más amplios, más allá del ámbito específico de la producción artística, ya se trate de gimnasios, clubes, centros culturales, u otros espacios alternativos, a los cuales concurren diversidad de personas, con diferentes trayectorias y adscripciones de clase, en busca de distintos propósitos y significaciones.

La conjunción de todos estos procesos, contribuye a la reconfiguración de los campos de la danza contemporánea y el circo locales, generando

modificaciones en las formas de producción, los actores involucrados, los circuitos de circulación, las representaciones y los sentidos vigentes.

En este marco, se introduce la pregunta por la autonomía de los campos y por las relaciones recíprocas establecidas entre el circo y la danza contemporánea. En este sentido, cabe preguntarse si los procesos analizados por Bourdieu (2000) para el campo religioso, son pertinentes para hablar en este caso de “disolución de los campos”.

En el *Capítulo 4: Historias y memorias locales*, reconstruyo las historias particulares del circo y la danza contemporánea en la ciudad de La Plata, analizadas en su especificidad local y en su diálogo con los desarrollos que tuvieron lugar en otras partes del país, particularmente en la ciudad de Buenos Aires. Recorro para ello principalmente a las memorias de sus protagonistas –a los cuales he entrevistado–, en triangulación con otras fuentes documentales (tales como programas de mano, notas periodísticas y documentos institucionales de la época). Mantengo aquí el énfasis en los aspectos destacados en el capítulo precedente (las concepciones y representaciones del cuerpo vigentes; el posicionamiento en relación al campo del arte; los procesos formativos implicados; y los modos de producción, circulación y consumo vinculados) y presento las proyecciones de esas historias hacia el presente, analizando el modo en que los artistas junto a los cuales se realizó esta etnografía se sitúan en relación a esas genealogías.

Retomo aquí como disparador el título del libro de Daniel Badenes “Un pasado para la plata” (2015). En este texto, que fuera previamente su Tesis de Maestría en Historia y Memoria (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP), Badenes analiza los sentidos que se imprimen sobre el pasado de la ciudad de La Plata a partir de las publicaciones realizadas en el contexto del centenario de la ciudad en 1982. En nuestro caso, nos interesamos por analizar los sentidos que los artistas con los cuales trabajamos otorgan a la historia de las disciplinas que practican, el modo en que se involucran y posicionan en relación a la historia local, y las maneras en las cuales ese pasado es “usado” (Cattaruzza, 2007; Cuesta, 1993; Rouso, 2000).

En el *Capítulo 5: Escenas y actores*, describo los circuitos en los que tuvo lugar el trabajo etnográfico y los sentidos asociados a los diferentes espacios que los integran. Se presenta una caracterización socio-demográfica de los participantes de este circuito desarrollada en base a la realización de

una encuesta a nivel local, en cruce con los datos de la Encuesta Nacional de la Danza, realizada por el Movimiento por una Ley Nacional de Danza, y del Censo Circense Argentino, organizado por el colectivo Circo Abierto, también en el marco del diseño del Proyecto de Ley Nacional de Circo. Se incluye también en este capítulo una descripción de los espacios nodales en los cuales se desarrolló la mayor parte del trabajo de campo (*El Sótano* y *La Casa*, para el caso de la danza contemporánea; *La Gran 7* y *El Galpón de Tolosa*, para el caso del circo) y un análisis de las trayectorias de sus principales actores.

Parte III: Cuerpos disciplinados/sujetos creativos

La *Parte III: Cuerpos disciplinados / sujetos creativos*, aborda específicamente los procesos formativos que tienen lugar en los circuitos presentados, poniendo especial atención a las representaciones y experiencias sobre el cuerpo y sobre el arte, y a la vinculación entre ambas dimensiones.

En el *Capítulo 6: El hacer-cuerpo de las clases*, describo las corporalidades específicas que se construyen en las clases de danza contemporánea y de distintas disciplinas circenses (particularmente, de disciplinas acrobáticas). Estas descripciones se han elaborado fundamentalmente a partir de la observación de clases y otros espacios formativos, y de mi participación como alumna y docente en los mismos. Se abordan aquí las motivaciones diferenciales por las cuales las personas se acercan a estas prácticas y se mantienen en ellas; las habilidades, competencias y técnicas corporales que se considera que deben ser transmitidas en cada contexto; los modos de transmisión y las diversas modalidades de enseñanza que se ponen en juego; las transformaciones corporales, subjetivas e identitarias atravesadas por los artistas en estos procesos formativos. A partir de la descripción de las modalidades de enseñanza y transmisión de estas prácticas, se destaca el valor otorgado a la propia experiencia del cuerpo en movimiento como fuente de conocimiento y como pasaje necesario para la incorporación de las técnicas, habilidades y competencias corporales en cuestión, experiencia que se encuentra a su vez mediada por una transmisión corporal y verbal.

En el *Capítulo 7: Experiencias, sentidos y representaciones en torno al cuerpo y el arte*, la construcción de corporalidad analizada en el capítulo previo, se articula con las experiencias y representaciones en torno al arte que se ponen en juego en los contextos estudiados. A los materiales provenientes

de la observación y participación en espacios de clases y talleres, se suma la observación y participación en ensayos, muestras, varietés y obras, entre otros contextos que forman parte de los procesos de producción artística. Destaco aquí una serie de categorías nativas, transformadas en categorías analíticas, que permiten articular las experiencias corporales y artísticas que tienen lugar al poner el cuerpo en cada una de las prácticas analizadas y que a su vez posibilitan establecer un diálogo con las representaciones en torno al cuerpo y el arte analizadas en la Parte II de esta Tesis. Estas categorías son *sensibilidad, conciencia, estética, riesgo, seguridad, presencia, organicidad, control y asombro*.

El *Capítulo 8: Del cuerpo individual al cuerpo colectivo*, analiza los espacios de sociabilidad que exceden a los espacios formativos en sentido estricto que fueron objeto de análisis en los dos capítulos precedentes. Se consideran aquí diferentes formas de agrupación y colectivización de los artistas, en las cuales los procesos de formación de bailarines y bailarinas de danza contemporánea y de artistas circenses, se entraman con procesos de profesionalización. En este marco se refieren los desarrollos de carreras artísticas y de diversidad de estrategias laborales y de organización colectiva para la producción artística. Finalmente, a partir de la descripción de los diferentes espacios en los que los artistas se encuentran entre sí, se analizan las afectividades, sensibilidades y moralidades que se construyen y se ponen en juego en ellos y el modo en que se articulan las diferentes dimensiones de la formación de corporalidades, identidades y subjetividades en los circuitos de la danza contemporánea y las artes circenses de la ciudad de La Plata.

Reflexiones finales

Por último, las *Reflexiones finales: riesgos e intensidades*, recapitulan el análisis comparativo desarrollado en la tesis, dando cuenta de las semejanzas, diferencias y articulaciones posibles entre los procesos de formación analizados. En este sentido, se destaca el concepto de “riesgo”, utilizado en los dos circuitos abordados, asociado a una búsqueda de intensificación de la experiencia, experiencia que, en el marco de las prácticas analizadas, no puede ser definida únicamente en términos corporales o estéticos, sino que es a la vez corporal y estética. Se muestra a su vez cómo la sensación de riesgo y la experiencia de estas intensidades, resultan articuladoras de dimensiones corporales, identitarias y subjetivas.

Bibliografía

- Badenes, D. (2012). *Un pasado para La Plata. Producción editorial y disputa de sentidos sobre la historia de la ciudad en su centenario -1982-* (Tesis de Maestría). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10915/31867>
- Badenes, D. (2015). *Un pasado para La Plata*. La Plata: Estructura Mental a las Estrellas.
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Bourdieu, P. (2000). *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa.
- Cattaruzza, A. (2007). *Los usos del pasado. La historia y la política argentinas en discusión, 1910-1945*. Buenos Aires: Sudamericana (Nudos de la historia argentina).
- Crossley, N. (1995). Merleau-Ponty, the Elusive Body and Carnal Sociology. *Body & Society*, 1(43), 43-63.
- Csordas, T. (1993). Somatic modes of attention. *Cultural Anthropology*, 8(2), 135-156.
- Csordas, T. (1999). Embodiment and Cultural Phenomenology. En H. Weiss & H. Fern Haber (Eds.), *Perspectives on Embodiment* (pp. 143-162). New York: Routledge.
- Cuesta, J. (1993). *Historia del presente*. Madrid: Eudema.
- García Canclini, N. (2005). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Le Breton, D. (2006). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rouso, H. (2000). El duelo es imposible y necesario, entrevistado por Claudia Feld, en *Puentes*, 1(2), La Plata, Comisión Provincial por la Memoria, diciembre.
- Stolovich, L. (2002). Diversidad creativa y restricciones económicas. La perspectiva desde un pequeño país. *Pensar Iberoamérica- Revista de Cultura-*, 1, Recuperado de <http://www.oei.es/pensariberoamerica/numero1.htm> (13/12/2012)
- Wacquant, L. (2006). *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Avellaneda: Siglo XXI Editores.

Las actas reúnen los trabajos presentados en el Primer Encuentro Cuerpo, educación y sociedad. Las temáticas abordadas en los mismos se vinculan de manera más o menos directa con los temas de investigación que desarrollamos en el Centro Interdisciplinario Cuerpo, Educación y Sociedad. Todos ellos vinculados al cuerpo, las prácticas corporales, su educación y formación en las sociedades contemporáneas. Hay trabajos más generales, vinculados a problematizaciones conceptuales y trabajos más específicos vinculados a problemas histórico-empíricos. Los ejes a partir de los cuales se problematiza el cuerpo, las prácticas corporales y su educación pasan por el juego, las sexualidades, las artes performáticas y la discapacidad entre otros. Dentro de estas características se ubican, tanto las presentaciones de las ponencias como las de los paneles e incluimos también una pequeña síntesis de los talleres de trabajo con el interés de mostrar los diversos modos en que la investigación sobre el cuerpo, su educación y las prácticas corporales se llevan a cabo en los momentos de transmisión de contenidos.