

## CAPÍTULO IV

### **El cuerpo como punto de partida. Etnografía y extrañamiento corporal entre la danza y el circo**

**MARIANA LUCIA SÁEZ**

Después de varios meses de observar clases de acrobacia aérea, creía que comprendía los movimientos básicos realizados por las acróbatas. Podía describirlos, identificarlos y nombrarlos al verlos; había escuchado muchas recomendaciones sobre cómo realizarlos y confiaba en mi capital corporal: creía que mi entrenamiento en danza contemporánea me permitiría resolver con facilidad estos ejercicios. Sin embargo, cuando tiempo después pasé de la observación a la participación como alumna en las clases de tela, todas estas creencias se fueron por la borda. Efectuar estos movimientos me resultó (y me sigue resultando) mucho más complicado de lo que imaginaba, imposible muchas veces.

Pese a que al principio esta dificultad me produjo cierta frustración, con el tiempo empezó a volverse sumamente productiva. Por un lado, me abrió una nueva vía de acceso a ese campo desconocido con el que me estaba involucrando, revelándose como una característica fundamental de su modo de socialización específico; por otro, me permitió un extrañamiento renovado de mi otro campo de investigación, el de la danza contemporánea, del cual formo parte hace ya varios años, permitiéndome construir un distanciamiento corporal que acompañara y complementara el distanciamiento analítico.

En este capítulo me propongo compartir una serie de reflexiones derivadas de mi experiencia de trabajo de campo etnográfico en los circuitos de la danza contemporánea y el circo contemporáneo en la ciudad de La Plata, y en particular de mi involucramiento corporal en ese proceso.

Compartiendo los planteos de Fiske (1997) acerca de que las personas adquieren gran parte de su cultura observando y parti-

cipando, imitando prácticas, adquiriendo habilidades motoras y desarrollando competencias que raramente pueden ser traducidas en conceptos verbales articulados; considero que en las prácticas aquí abordadas este tipo de conocimientos y experiencias, que trascienden su expresión verbal, son elementos centrales.

El circo y la danza contemporánea comparten el hecho de poder caracterizarse como prácticas corporales artísticas, en tanto 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 su objetivo último está puesto en la finalidad artística de la práctica. 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 la 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 ambos casos (y en sus cruces y superposiciones), la traducibilidad de estas experiencias en términos verbales resulta por lo menos compleja y se vuelve necesario reflexionar en torno a la metodología pertinente para su abordaje. Por lo tanto, la pregunta por esta metodología y por el lugar del cuerpo del investigador o la investigadora en estos procesos de investigación será la que guíe estas páginas. En este marco, haré referencia a las herramientas metodológicas utilizadas en el trabajo de campo, en donde desarrollos propios de la etnografía y en particular de la antropología del cuerpo se combinan con herramientas y experiencias provenientes de mi formación como bailarina, vinculadas a saberes sensoriales y kinésicos, que habilitan particulares modos de percibir y describir lo relativo al cuerpo y su movimiento. Al mismo tiempo, reflexionaré en torno a mi propio cuerpo como herramienta de conocimiento y como territorio de tensiones y articulaciones durante el trabajo de campo.

A partir de que la elección metodológica se orientó hacia un intenso involucramiento corporal en el campo, la tensión aproximación-distanciamiento, propia del extrañamiento antropológico, se fue construyendo de modo eminentemente corporal, en los cruces entre la formación en danza contemporánea y el aprendizaje de técnicas acrobáticas.

### **Entre danza, antropología y circo: el contexto de mi investigación**

Antes de adentrarme en el contenido específico de este capítulo, me resulta indispensable narrar brevemente cómo llegué a delinear el proyecto de investigación en el que me encuentro trabajando, y de qué modo se imbrican aquí inquietudes personales y profesionales -si es que tal distinción sigue teniendo validez-.

Empecé a bailar de chica: a los 5 años comencé a transitar clases de expresión corporal y danza jazz, llegué a la danza clásica a los 9 años y, con la rebeldía adolescente, a los 15 abandoné el tutú y las zapatillas de punta para pasar a estudiar danza contemporánea, actividad a la que sigo dedicándome en la actualidad como alumna, bailarina y docente.

Finalizando mis estudios secundarios, mi decisión de inscribirme en la Licenciatura en antropología fue de la mano con la idea de seguir avanzando en el campo de la danza, desde otras perspectivas. Imaginé que durante la carrera conocería danzas de diferentes culturas, sus formas de moverse, sus maneras de relacionarse con sus cuerpos, el sentido o función social de estos bailes, las relaciones entre cuerpo, movimiento e identidad... Sin embargo, no encontré nada de esto durante mi formación académica. Evidentemente, las danzas no eran, aún, un tema demasiado estudiado, o no era considerado de relevancia suficiente para ser incluido en la currícula. A pesar de esto, mi interés se mantenía y estaba atenta a posibles caminos que me pudieran acercar a este tema. Fue así que me acerqué a la semiótica y a la semiología, a los estudios comunicacionales y culturales, a la socio-antropología del arte... Sin embargo, algo en estos enfo-

ques no terminaba de convencerme. Si bien me permitían pensar, describir y analizar el movimiento humano, e incluso en algunos casos se abría también la posibilidad de pensarlo en el contexto del arte, sentía que algo quedaba por fuera, un “algo” que aún no lograba clarificar, pero que era lo que motivaba mi interés en esos temas, “algo” que estaba fuertemente anudado a mi experiencia personal como bailarina.

Continué en la búsqueda, y me fui encontrando con algunos libros sobre una aparentemente joven y novedosa rama de la antropología: la “antropología del cuerpo”<sup>1</sup>. Esas lecturas me ayudaron a dar forma a esas “intuiciones” y a poner de manifiesto los supuestos que motivaban mi interés. Resonaron entonces, por ejemplo, las palabras de Silvia Citro (2000), acerca de que la realización de prácticas que amplían y transforman las técnicas corporales cotidianas -y en las que existe una mayor percepción de la sensación de movimiento- implican intensidades sensoriales y emotivas que suelen favorecer inscripciones afectivas en los sujetos provocando un impacto en la subjetividad, como así también reelaboraciones identitarias. Se anudaba allí también una idea sobre la potencialidad disruptiva de las experiencias corporales y artísticas, que podría, entre otras cosas, ser pensada como elemento para la transformación individual y colectiva.

Más o menos al mismo tiempo, me encontré también con otras antropólogas, sociólogas, psicólogas, biólogas, bailarinas, cantantes, actrices, que venían de trayectorias similares y con quienes conformamos el Grupo de Estudio sobre Cuerpo.<sup>2</sup> Junto con ellas pude ir orientando esas búsquedas y darme cuenta de que ese “algo” que me motivaba tenía que ver con poder integrar a los análisis sobre los discursos, sentidos y significados sociales sobre el cuerpo, la propia vivencia del cuerpo, la experiencia del cuerpo

<sup>1</sup> *Antropología del cuerpo y modernidad* (2006) y *La sociología del cuerpo* (2002), ambos de David Le Bretón, fueron dos de esos libros en los que encontré referencia a esta área de la antropología.

<sup>2</sup> El Grupo de Estudio sobre Cuerpo, es un espacio de reflexión acerca de las corporalidades en diversos ámbitos de las culturas contemporáneas, en particular las artes escénicas y la performance, en el que se conjugan elementos del arte, la filosofía y las ciencias sociales. Forma parte del Centro Interdisciplinario Cuerpo, Educación y Sociedad, radicado en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata-CONICET.

en movimiento, que era lo que sentía que quedaba por fuera, y lo que mi propia vivencia me empujaba a no desestimar. Estando próxima a recibirme de antropóloga, comencé a pensar un proyecto de investigación que pudiera dar lugar a estos intereses. Mi intención inicial fue estudiar la danza contemporánea, que inicialmente me había llevado por este camino y acercado a la antropología.

Fue sugerencia de Ana Sabrina Mora, coordinadora del Grupo de Estudio sobre Cuerpo, y quien sería directora de mi investigación, no quedarme sólo con la danza contemporánea y pensar un trabajo comparativo en el que la danza se contrastara con alguna otra práctica artística, permitiéndome construir el objeto de investigación de modo relacional. Al mismo tiempo, esta sugerencia me orientaba también a indagar en alguna práctica de la cual yo no fuera parte, y de este modo, a tener una experiencia de trabajo de campo etnográfico en un espacio desconocido, simultáneamente a mi trabajo de campo en el ya familiar ámbito de la danza contemporánea.

Así, surgió la posibilidad de incluir el circo como ese otro campo con el cual comparar el de la danza contemporánea. Esta elección tuvo que ver con buscar un ámbito viable de comparación, en el que se diera una combinación de experiencias corporales y artísticas semejantes, en tanto elemento fundamental de la práctica. Al mismo tiempo, encontré en el circo la posibilidad de incluir otros intereses que me habían atravesado durante mi formación, en particular durante mi primer experiencia de trabajo de campo en bailes, recitales y eventos del ámbito de la cumbia y la “movida tropical”, en el marco de un proyecto de investigación de cátedra<sup>3</sup>. Esta experiencia me abrió un nuevo universo de lecturas y discusiones vinculadas a la “cultura popular”, a los consumos culturales, a las tensiones entre hegemonía/resistencia/subalternidad, que creía que la inclusión del circo me permitiría retomar e incluso llevar a nuevos ámbitos en la comparación con la danza

<sup>3</sup> El proyecto de investigación denominado “Aspectos de subalternidad y contrahegemonía en la cultura de la bailanta y la cumbia villera”, fue realizado en el marco de la Cátedra de Semiología e Investigación de las Producciones Culturales de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-UNLP-, bajo la dirección de Elina Tranchini.

contemporánea.

Fue así que elaboré un proyecto en el que me proponía trabajar las relaciones entre los procesos de construcción de corporalidades, subjetividades e identidades en prácticas corporales artísticas, tomando como casos de análisis la danza contemporánea y el circo contemporáneo. De este modo, el proyecto de investigación que quedó delineado proponía el abordaje comparativo de dos campos diferentes (aunque con vinculaciones entre sí). Uno de ellos, el de la danza contemporánea, sumamente “familiar” para mí, por pertenecer al mismo desde hace unos 15 años. El otro, el del circo, un campo desconocido, novedoso y “exótico”. Esta diferencia me enfrentó a la necesidad de buscar diferentes estrategias metodológicas para abordar cada campo, primando en un caso la necesidad de construir un distanciamiento analítico y en el otro la necesidad de lograr un acercamiento profundo. Sin embargo, con el transcurso de la investigación, al ser desarrolladas de manera simultánea, ambas estrategias comenzaron a dialogar entre sí, contaminarse y retroalimentarse recíprocamente.

### **Lejano y cercano, propio y ajeno. Extrañamiento y perspectiva antropológica**

La tensión entre lo exótico y lo familiar, lo lejano y lo cercano, lo propio y lo ajeno, ha sido constitutiva de la antropología, desde su surgimiento como disciplina científica, tomando diferentes formas a lo largo de su desarrollo. En sus inicios, la antropología se enfocaba en el estudio de sociedades lejanas, exóticas y pequeñas. A partir de la sistematización del trabajo de campo etnográfico como principal estrategia para el conocimiento de las “sociedades no-occidentales”, el extrañamiento fue uno de los elementos fundamentales de la perspectiva antropológica. “Al no participar como nativo en las prácticas sociales de las poblaciones que estudia, en las imposiciones cognitivas de una determinada realidad social, el antropólogo experimenta, existencialmente, el extrañamiento como una unidad contradictoria: al ser, al mismo tiempo,

aproximación y distanciamiento” (Ribeiro, 1989: 66); aproximación, en tanto presencia física e interés por el contexto de estudio, y distanciamiento, por no compartir los códigos culturales, la “conciencia práctica” (Giddens, 1995) del grupo estudiado. En este sentido, en su trabajo con sociedades o grupos de los cuales no forma parte, el antropólogo tendría la misión de convertir lo “exótico” en “familiar”, es decir, hacer descriptible y comprensible (para su occidental sociedad de origen) situaciones o comportamientos “extraños”, operando como un “traductor cultural”. Entre las estrategias para hacer familiar lo exótico, el trabajo de campo etnográfico, junto con la observación participante como su técnica privilegiada, han sido elementos fundamentales para el acercamiento al “otro”, y para la comprensión de su particular punto de vista, de “su visión de su mundo” (Malinowski, 2001: 77).

A partir de los años 60, con los movimientos de liberación y la caída del colonialismo (Guber, 2001) comienza a redefinirse el objeto de estudio de la antropología, que ya no se restringiría a sociedades lejanas y exóticas, sino que amplía su concepto de “otredad” o de “alteridad cultural”. Como plantea Llobera (1990: 155), “el antropólogo seguirá estudiando al Otro, pero cada vez más al Próximo como Otro”. De este modo, la tensión entre aproximación y distanciamiento comienza a reformularse, al mismo tiempo que a discutirse las potencialidades y limitaciones de hacer etnografía en la propia sociedad. Cuando el antropólogo trabaja con su propia sociedad o grupo de pertenencia, el extrañamiento no sería una situación existencial sino una posición, un principio y una racionalización metodológica, que permitiría convertir lo “familiar” en “exótico”, dotando de herramientas de vigilancia epistemológica a los etnógrafos que estudian en su propio grupo, a aquéllos que no son extranjeros con respecto a él, y que por lo tanto no partirían de una suficiente distancia cultural previa. Entre algunas de las consideraciones para construir este distanciamiento, en los manuales de metodología etnográfica se recomienda la lectura de bibliografía sobre diferentes grupos, que permita despertar un sentido crítico sobre lo que se ve y se

observa; se sugiere también un período de trabajo de campo en un grupo “extraño” para facilitar luego la emergencia de lo obvio (Jociles Rubio, 1999); y la construcción relacional del objeto de estudio (Bourdieu, 1995)

### *¿Antropóloga nativa?*

La distinción entre lo propio y lo ajeno, entre “nosotros” y los “otros” no suele ser tan clara como podría derivarse de los párrafos anteriores, y en consecuencia, decidir si un antropólogo es nativo o extranjero respecto al grupo que estudia puede no resultar tan sencillo.

En el caso de mi trabajo, podría considerarme nativa para ambos campos, en tanto acoto el estudio de la danza contemporánea y el circo contemporáneo al contexto local de La Plata, ciudad que habito. Podría considerarme nativa en ambos casos, basándome en que me dedico a estudiar prácticas corporales artísticas realizadas principalmente por jóvenes de clase media urbana. Tomando en cuenta la caracterización de Ribeiro (1989: 66), quien señala que la posición de extranjero estaría dada “por no ser un actor social signifiante ya que no posee una historia e identidad vivida y preestablecida en aquella red social en la que va a trabajar”, podría considerarme entonces como nativa para el campo de la danza contemporánea y extranjera para el del circo. Sin embargo, sólo podría saber si tengo o no una historia e identidad en el marco de la red social en la que voy a trabajar, una vez que pueda delimitar claramente cuál es el alcance de esa red, y aquí, nuevamente la distinción se hace un poco más difusa. Al mismo tiempo, ser antropóloga, a la vez que bailarina, me convierte en un miembro del campo diferente, que, entre otras cosas, tiene otro campo de disputa y otros intereses en juego, junto a los propios del campo de la danza.<sup>4</sup> Quizás, tener en cuenta el objeto que se pretende construir con la investigación, y no sólo el campo o el espacio social en el que se desarrollará la investigación podría facilitar la distinción entre “nativos” y “extranjeros”.

---

<sup>4</sup> Esta cuestión se desarrolla con mayor profundidad en el análisis realizado sobre la construcción de la sensibilidad de los bailarines contemporáneos (Sáez, 2015)



Volviendo a mi investigación, su objeto es el proceso de formación y entrenamiento corporal de bailarines y artistas de circo, y a partir de éste, las relaciones entre los procesos de construcción de corporalidades, identidades y subjetividades. A partir de aquí podría pensar nuevamente la relación entre natividad y extranjera: tomando al cuerpo, su formación y su entrenamiento como punto de partida, podría considerarme nativa en el caso de la danza contemporánea, por haber transitado allí estos procesos, y extranjera en el del circo, por comenzar a transitarlos ahora, en el marco de mi investigación.

Como vemos, son muchos los clivajes y niveles de identificación que se ponen en juego (tanto para el antropólogo como para las personas con quienes trabaja), y que nos permitirían juzgarlo de una u otra manera (Jociles Rubio, 1999). Como cualquier persona, las identificaciones de los antropólogos son múltiples y variables, las posiciones respecto de las cuales estamos más o menos próximos o alejados, cambian continuamente. Del mismo modo, el espacio social en el que trabajamos tampoco es homogéneo ni estable en términos identitarios, y nosotros, como antropólogos, tendremos diferentes y móviles relaciones de distancia/proximidad. Diversos factores entran en juego en cada momento, configurando identificaciones dinámicas. Por otra parte, no podemos evitar tampoco preguntarnos hasta qué punto puede el antropólogo entrar en paradigmas ajenos sin perder su condición de antropólogo, hasta qué punto es posible la comprensión desde dentro, pretendida por la antropología, sin convertirse en un miembro de la cultura estudiada.

En este sentido, me resulta imposible asimilar mi situación a una posición fija como antropóloga nativa o extranjera para los campos en los que trabajo. Mi sensación es más bien la de una deriva entre distintas posiciones posibles dentro de cada espacio social, algunas más cercanas, otras más lejanas, aunque todas desde un gran compromiso personal y corporal. En la mayoría de las instancias de trabajo de campo, el rol que desempeño es el de una participante más del campo que me encuentro estudiando: como alumna de danza y de acrobacia, como docente de danza

contemporánea, como integrante de un grupo de bailarines, como participante de un encuentro de artistas de circo, como público de una obra, como colaboradora en la organización de un evento. No se trata de asumir o representar cierto rol sólo a los fines de la investigación, sino que, por el contrario, son roles que efectivamente desempeño siendo parte activa del campo y compartiendo los intereses y sentidos que tienen allí su lugar. Es así que comencé a tomar clases de acrobacia, como otra manera de acceder al campo de estudio, pero sigo tomando esas clases más de un año y medio después, porque, al igual que mis compañeras, quiero progresar en el dominio técnico y estético de esta disciplina, y tal vez, algún día, poder participar en una función con un número o una actuación.

Al mismo tiempo, y a pesar de no ponerme en “situación de antropóloga” que realiza observación participante, mi condición de antropóloga es conocida por todas las personas con las que comparto estos espacios, que saben que al mismo tiempo puedo estar grabando o tomando notas y que muchas veces brindan informaciones específicamente para mi trabajo investigativo. Otras veces, por el contrario, sí me encuentro en situación de antropóloga, como cuando observo clases de acrobacia, “desde afuera”; o cuando en el medio de algún ensayo, una reunión o una cena con colegas bailarines, enciendo mi grabador. Es así que mi sensación es de no estar nunca “Ni adentro ni afuera” (del Mármol y otros, 2013), sino en esta deriva, en este ir y venir constante, construyendo dialécticamente la relación de aproximación y distancia.

### **Enfoque comparativo y extrañamiento corporal (o sobre cómo “recuperar el asombro”)**

Más allá de estas disquisiciones en torno a la complejidad de definir lo extraño y lo propio, a “nativos” y “extranjeros”, y de las definiciones existenciales u ontológicas, la perspectiva antropológica se ha constituido en torno a la tensión extrañamiento/comprensión como precepto o fundamento metodológico.

De acuerdo con Mata Codesal (2011) el proceso de extrañamiento ha sido sistematizado y descrito principalmente en términos mentales, desatendiendo sus componentes corporales y sensoriales. En el transcurso de mi trabajo de campo, este proceso, que comenzó dándose principalmente de modo mental, fue luego virando hacia una construcción eminentemente corporal, en las intersecciones entre la formación en danza contemporánea y el aprendizaje de técnicas acrobáticas.

*Distanciarme de la danza (y registrar la ausencia del cuerpo)*

El comienzo de mi trabajo de campo en el ámbito de la danza no tiene un punto de inicio claro. A partir de tener como interés realizar una investigación en este ámbito, comencé a registrar distintos eventos y espacios en los que participaba, incluso antes de elaborar mi proyecto de investigación. Así, mis primeros registros escritos, no eran verdaderas notas de campo antropológicas, sino más bien una especie de diario íntimo en el que registraba las actividades que iba realizando, al que sumaba ocasionales grabaciones. Tiempo después, cuando el proyecto tuvo un inicio formal -con su financiamiento por parte del CONICET a través de una beca doctoral- empecé a preocuparme por darle mayor sistematicidad a estos registros.

El primer paso fue tratar de registrar exhaustivamente lo que sucedía en aquellos espacios de los que formaba parte como tal. Tomar notas de campo y grabar todo lo que me fuera posible se convirtió en una actitud cotidiana: el “modo rec” (Mora y otras, 2015) siempre activo, como modo de ser en el campo, buscando generar un registro exhaustivo de lo vivido.

En estos registros, junto con la descripción etnográfica empecé a conjugar elementos propios del análisis coreográfico y de espectáculos escénicos, teniendo en cuenta elementos tales como procedimientos compositivos, las técnicas empleadas y la expresividad presentada; considerando las partes del cuerpo involucradas en el movimiento, las formas y las cualidades del mismo, los usos del tiempo y del espacio, los recursos sonoros y escenográficos empleados, etc.

Al volver sobre las notas y sobre las grabaciones tiempo después de registradas, la distancia temporal contribuyó a generar una distancia analítica, a percibir tensiones y contradicciones que de otro modo pasaría por alto. Al mismo tiempo, tener diferentes registros de un mismo evento (notas de campo tomadas en el momento, grabaciones, y notas generadas a posteriori a partir de la escucha de las desgrabaciones), me permitió identificar elementos no coincidentes, dados por sentado o generalizados apresuradamente.

Si bien en estas notas hay muchos elementos que se han revelado productivos para el análisis, al volver sobre ellos me quedaba la sensación de que no estaba pudiendo captar en su totalidad ese “algo” que me motivaba desde que empecé a pensar este proyecto de investigación, ese “algo” que consideraba como parte constitutiva de la experiencia de bailar. Esta estrategia metodológica, basada en un registro exhaustivo de observaciones participantes y entrevistas, me dejaba principalmente del lado del discurso, de lo mental, de lo intelectual: sentidos en circulación y tensión, representaciones sobre el cuerpo, la danza y el arte, etc. No estaba realizando una descripción de la experiencia corporal de la danza, o del cuerpo en situación de danza. Había logrado un cierto distanciamiento para registrar y analizar discursos sobre el cuerpo, pero no había podido aún distanciarme para registrar y analizar la experiencia del cuerpo: ese “algo” que me había llevado hasta ahí, que seguía quedando oscuro y oculto. ¿Cómo hacer para recuperar la experiencia del cuerpo para la investigación? ¿Cómo ponerle más cuerpo? Si lo que estaba faltando no podía ser una mayor implicación corporal de mi parte como investigadora, ¿qué era entonces?

El primer elemento que me orientó en esta dirección, fue un seminario de danza butoh<sup>5</sup>, que cursé en el marco de la Especialización en danza que se dicta en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Esta experiencia con la danza butoh me enfrentó de otra manera a mi propio cuerpo. El modo de trabajo de esta

---

<sup>5</sup> La danza butoh es un conjunto de técnicas de danza contemporánea desarrolladas en Japón a partir de 1950, que combinan elementos de las tradiciones folklóricas japonesas con otros provenientes de los movimientos europeos de posguerra.

danza contemporánea japonesa implica deshacerse de los modos habituales de moverse, de los modos habituales de organizar el propio cuerpo en el espacio e incluso internamente. Más allá de las discusiones acerca de si este “deshacerse” es o no posible, el problema eminentemente corporal frente al cual me puso esta situación, me permitió evidenciar gran parte de mis hábitos adquiridos, los “lugares comunes” de mi cuerpo, muchos de los cuales provenían de mi formación en danza contemporánea. Experimentar una forma diferente de organizar y mover el cuerpo, y las dificultades generadas en esta tarea, me permitieron registrar de otra manera mi propio cuerpo, atendiendo a nuevos elementos y tomando conciencia (que podría ser también una manera de llamar al “tomar distancia”) de cómo mi cuerpo había sido -y seguía siendo- conformado/informado por la danza contemporánea. Al mismo tiempo, la experiencia de este seminario me atravesó y movilizó profundamente a nivel afectivo y perceptivo, pudiendo registrar estas sensaciones en mis notas de campo:

*“Algo me estaba afectando profundamente, me daba cuenta de que se me caían las lágrimas, pero no sentía estar ‘llorando’. Apenas me estaba moviendo, “parada frente al viento recordando”, según nos propuso Rhea como consigna de trabajo. Fue una experiencia intensa, que no se cómo describir. Si bien sabía que estaba en el Aula 20 de la Facultad, mi cuerpo se sentía como si estuviera en otro lado. Pequeñas tensiones y relajaciones me iban recorriendo. No recuerdo las palabras precisas, pero escuchaba la voz de Rhea, hablando sobre las memorias que nos componen, memorias vegetales, animales, cósmicas... Tenía una sensación extraña, como si el cuerpo se volviera menos denso, se desvaneciera un poco y se mezclara con el entorno, y, al mismo tiempo, se volviera más material, más sensible, más denso en percepciones. (...) Después de este ejercicio, me acordé de unas charlas con amigas sobre ‘la conexión con el universo’ y mi postura de ‘atea recalitrante’. Sin embargo, esta experiencia con el butoh fue para mí una experiencia casi mística. Si me hubiera quedado pensando y preguntando ‘¿qué es tener memorias cósmicas?’, ‘¿qué significado tiene eso?’, ‘¿es una metáfora o una afirmación ontológica sobre el*

*cuerpo?’, nunca podría haber atravesado esa barrera, no hubiera llegado a comprender de qué manera puede la memoria cósmica tener lugar en el cuerpo.”* (Nota de la clase de danza butho del 15 de septiembre de 2013)

Esta intensa experiencia corporal fue un primer paso, en ese entonces aún poco sistematizado, que me forzó a reflexionar sobre mi propia experiencia como modo de construcción de mi objeto de estudio y sobre mi cuerpo como herramienta fundamental en la construcción del conocimiento. Apenas como una intuición, y sin saber bien cómo llevarlo adelante y ponerlo en práctica más allá de la proclama, por primera vez algo sobre lo que había empezado a leer se hacía carne en mí: la productividad de dar lugar a la propia experiencia, pero no sólo a la experiencia en un sentido amplio, sino en particular a la experiencia más inefable del cuerpo; ese “algo” que andaba rondando, se iba haciendo presente. En realidad, había estado siempre ahí, pero por habitual lo estaba dando por sentado. Por estar socializada -y ‘corporizada’- en la práctica que quería estudiar, me fue necesario un extrañamiento de mi propio cuerpo, que me permitiera distanciarme -corporalmente-, y así poder recuperar la experiencia del cuerpo para incluirla en el registro y el análisis.

*Acercarme al circo y recuperar el asombro (y el cuerpo)*

A diferencia de lo referido para el caso de la danza contemporánea, mi trabajo de campo en el ámbito circense tuvo un inicio mucho más claro y tradicional. Casi dos años después de iniciada la beca, decidí que no podía dilatar más el acercamiento a este campo, que por un motivo u otro venía postergando. Empecé con un relevamiento prospectivo de espacios y actividades (principalmente a través de internet y de la información que me brindaban algunos conocidos), me acerqué a algunos de ellos a realizar unas primeras observaciones, y terminé seleccionando un espacio en el que continuar con las observaciones en profundidad. Y fue en ese mismo espacio donde, cinco meses después, comencé a tomar las clases de acrobacia aérea que venía observando.

Cuando comencé las observaciones se abrió ante mí un mundo nuevo, que al principio no sabía ni siquiera cómo describir, ya que

incluso el lenguaje me resultaba desconocido. En estas primeras observaciones incluso descubrí partes del cuerpo nuevas, como las corvas, que nunca antes había escuchado siquiera nombrar, y que se revelaron como una parte del cuerpo fundamental para la realización de acrobacias; y conocí también formas especiales de cuidar al cuerpo, como “no elongar nunca los abdominales, porque se pierde el trabajo que se hizo”.

A diferencia de los materiales que recogía en los espacios vinculados a la danza, mis primeras observaciones en este campo eran caóticas, con miles de anotaciones y detalles, estaba asombrada y fascinada por este nuevo universo. Este extrañamiento produjo positivamente el efecto de hacerme volver a mi otro campo de estudio, el de la danza contemporánea, con inquietudes y focos de atención renovados. Las cosas que me llamaban la atención, las preguntas/inquietudes que me surgían a partir de estas observaciones, pasaban a guiar también las observaciones en eventos de danza, y éste ida y vuelta me fue permitiendo renovar el asombro y la distancia en ambos campos, y construir el extrañamiento de modo relacional. Las recomendaciones acerca de la construcción relacional del objeto de estudio, y la recomendación de pasar un tiempo en un “campo extraño” para facilitar la emergencia del extrañamiento, parecían estar funcionando. Sin embargo, acá también, otra vez, sentía que los datos que estaba relevando aún no se topaban con ese “algo” que me movilizaba desde el inicio.

En este sentido, el punto de quiebre fue el momento en que decidí poner mi cuerpo en la práctica de la acrobacia aérea, tiempo después de haber iniciado las observaciones. Cuando los “nativos” me decían “si no lo probás no vas a poder hacer tu tesis, no vas a saber cómo es”, desestimaba estas ideas comparándolas con los cuestionamientos que muchas veces hacen los bailarines a los críticos o teóricos que escriben sobre danza y “que hablan desde afuera y sin saber”. Sin embargo, esta fue una experiencia radical para mi cuerpo. El nivel de esfuerzo requerido, la exigencia física, el vértigo, el elevado tono muscular necesario (o buscado a veces, a pesar de no ser necesario) para realizar las diferentes figuras y escapes, enfrentó a mi cuerpo a un modo de funcionamiento al

que no estaba acostumbrado. Yo, que creía tener un cuerpo entrenado y apto para enfrentar nuevos desafíos, me encontré con que esto no era así. Justamente este preconceito del cuerpo del bailarín como un cuerpo entrenado, apto para enfrentar cualquier obstáculo, estaba siendo puesta en cuestión ahora por mi cuerpo, como otro momento más del distanciamiento.

Someter mi cuerpo a este entrenamiento riguroso me permitió acercarme de un modo renovado a la experiencia del aprendizaje de la acrobacia aérea. En este sentido, pude poner en práctica aquello de que usar el cuerpo como los otros lo utilizan, puede contribuir a la comprensión de experiencias corporales y significaciones que se ponen en juego en la práctica estudiada, y a salvar la distancia existente entre lo que observamos o lo que nos es relatado y la experiencia corporal de las personas investigadas (Ylönen, 2003; Mora, 2011; Aschieri y Puglisi, 2010).

Así, a partir de poner mi cuerpo en esta práctica, pude compartir y comprender las experiencias que allí se ponían en juego: el miedo, el agotamiento, la frustración, la incertidumbre, la paciencia... Elementos que aparecían en los registros de mis primeras observaciones, tomaron ahora otra densidad, tomaron cuerpo, en el sentido más literal de la expresión. Mi cuerpo se fue familiarizando con la práctica de la acrobacia. Fue modificando sus formas, sus capacidades, su tono muscular, etc. Y este mismo cuerpo (que en verdad ya no era el mismo), puesto de vuelta en la práctica de la danza contemporánea me permitió construir una nueva forma de extrañamiento, un extrañamiento visceral, corporal, en el que nuevos elementos se hicieron presentes.

*“Esa clase, Noe me filmó haciendo la vuelta pajarito y me mandó el video por Whatsapp. Cuando llegué a mi casa y vi el video, no me reconocía en esos movimientos... Tampoco reconocía la forma de mi cuerpo, no sé si por la ropa apretada que nunca uso, por las formas, por las posiciones... No parecía ser yo la que hacía eso. Era la primera vez que me veía haciendo tela, después de casi un año de entrenamiento, nunca me había filmado, y tampoco hay ningún espejo dónde mirarse. Las referencias que tenía de mi cuerpo en movimiento no se correspondían para nada con eso que*



*vi. Me desconocía por completo.*” (Nota de campo del 18 de junio de 2015)

Para este nuevo cuerpo, el tono muscular buscado en las clases de danza contemporánea, tono muscular que antes resultaba “cómodo” y “natural”, empezó a resultar “incómodo” y “extraño”. Se habilitaron así nuevos datos, tanto sobre la danza como sobre el circo: datos viscerales, provenientes de los músculos, de los nervios, de los sentidos, y no ya de la mera elaboración intelectual. Un extrañamiento que me abrió la posibilidad de un nuevo acercamiento a la danza, que me permitió “recuperar el asombro” (Krotz, 1988) y experimentar de manera consciente los modos del cuerpo propios de la danza que habitualmente practico, y que por habituales, se encontraban naturalizados, imposibilitados de ser descriptos. Se conjugó así en este extrañamiento corporal, una relación dialéctica de distanciamiento y aproximación. Esta experiencia puso en suspenso mi conciencia práctica, haciendo que vuelva a “monitorear activamente distintas fuentes de información” (Lins Ribeiro, 1989), que salgan de ese lugar oscuro de “lo dado”. Fue ese extrañamiento el que generó la distancia corporal necesaria que me permitió volver a aproximarme de un modo renovado, y registrar esas experiencias corporales que por habituales/naturalizadas/incorporadas, estaban quedando invisibilizadas.

## **Reflexiones finales**

En estas páginas intenté resumir el recorrido a través del cual fui construyendo el objeto de mi investigación y su abordaje metodológico, y cómo la experiencia corporal fue ganando lugar en este proceso.

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, y sigue presentán-

dome dificultades. A pesar de ello, en este 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 “extrañantes” 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.

## Bibliografía

- Aschieri, Patricia y Puglisi, Rodolfo. (2010) "Cuerpo y producción de conocimiento en el trabajo de campo. Una aproximación desde la fenomenología, las ciencias cognitivas y las prácticas corporales orientales". En: Citro, Silvia. (Coord.) *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos.
- Bourdieu, Pierre y Wacquant, Lóic. (1995) *Respuestas por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.
- Citro, Silvia. (2009) *Cuerpos Significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Biblos.
- Crossley, Nick. (1995) "Merleau-Ponty, the Elusive Body and Carnal Sociology." London: *Body & Society* 1; 43-63. Sage.
- Csordas, Thomas. (2010) "Modos somáticos de atención". En: Citro, Silvia. (coord.) *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos.
- Del Mármol, Mariana; Magri, Gisela; Mora, Ana Sabrina; Provenzano, Mariana; Sáez, Mariana y Veredenelli, Juliana. (2013) *Ni adentro ni afuera. Articulaciones entre teoría y práctica en la escena del arte*. La Plata: Club Hem.
- Fiske, Alan Page. (1997) "Learning a Culture the Way Informants Do: Observing, Imitating and Participating". Los Angeles: Department of Anthropology (UCLA). Disponible en: [http://www.bec.ucla.edu/papers/learning\\_culture.htm](http://www.bec.ucla.edu/papers/learning_culture.htm)
- Ghasarian, Christian. (Comp.) (2008) *De la etnografía a la antropología reflexiva. Nuevos campos, nuevas prácticas, nuevas apuestas*. Buenos Aires: Del sol.
- Guber, Rosana. (2001) *La etnografía. Método campo y reflexividad*. Bogotá, Colombia: Norma.
- Jociles Rubio, María Isabel. (1999) "Observación participante y distancia antropológica". Madrid: *Revista de dialectología y tradiciones populares*, Vol. LIV, N° 2, pp. 5-58. Instituto de Lengua, Literatura y Antropología (CSIC).
- Krotz, Esteban. (1988) "Viajeros y antropólogos: aspectos históricos y epistemológicos de la producción de conocimientos". *Nueva Antropología*, IX (33).

Le Bretón, David. (2006) *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

----- (2002) *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Lins Ribeiro, Gustavo. (1989) “Descotidianizar. Extrañamiento y conciencia práctica, un ensayo sobre la perspectiva antropológica.” *Cuadernos de Antropología Social*. Sección Antropología Social, Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras - UBA, Vol. 2, N°. 1, pp. 65-69.

Llobera, Josep. R. (1990) *La identidad de la antropología*. Barcelona: Anagrama.

Malinowski, Bronislaw. (2001). *Los argonautas del Pacífico Occidental. Comercio y aventura entre los indígenas de la Nueva Guinea Melanésica*. Barcelona: Península.

Mata Codesal, Diana. (2011) “Mi cuerpo de antropóloga migrante’. Los sentidos y el cuerpo en la práctica etnográfica”. En: En Díaz, Luis; Oscar Fernández y Pedro Tomé (Coords.) *Lugares, Tiempos, Memorias. La antropología ibérica en el siglo XXI*. León: Universidad de León, pp. 3137-3143.

Mora, Ana Sabrina. (2011) *Construcción de cuerpos y subjetividades en el proceso de formación en danzas clásicas, danza contemporánea y danza - expresión corporal*. La Plata: Tesis Doctoral, Facultad de Ciencias Naturales y Museo - Universidad Nacional de La Plata.

Mora, Ana Sabrina; Del Mármol, Mariana; Magri, Gisela y Sáez, Mariana. (2015) “Modo rec. O cómo transitar prácticas estéticas desde la etnografía”. La Plata: Exposición presentada en: *II Jornada de Danza y performance. Etnografías desde y en la práctica artística*. 7 de abril de 2015, Secretaria de Arte y Cultura, Cátedra Libre Educación y Mediación Digital en Danza, Universidad Nacional de La Plata.

Sáez, Mariana. (2015) “Sobre la sensibilidad de los bailarines contemporáneos independientes. Apuntes a partir del “29A” en la ciudad de La Plata, Argentina”. Bogotá: Ponencia presentada en el *II Encuentro de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas*, octubre de 2015.

Tranchini, Elina. (2008) “Corazón partido en mil pedazos. Cuerpo, identidades sociales y clase en los espacios de la bailanta y la cumbia villera” (En línea). Trabajo presentado en *Jornadas de Cuerpo y Cultura de la UNLP*, mayo de 2008, La Plata. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.674/ev.674.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.674/ev.674.pdf)

Wacquant, Löic. (2006). *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Ylönen, Maarit E. (2003) “Bodily Flashes of Dancing Women: Dance as a Method of Inquiry”. *Qualitative Inquiry* 9 (4): pp. 554-568.