



JORNADAS DE CUERPO Y CULTURA.

Título de la ponencia: La expresión del cuerpo en movimiento: Experiencias con la danza en la ciudad de Neuquén

Autora: Msc. Rolando Schnaidler

Pertenencia institucional: Facultad de Ciencias de la Educación – UNCo. Río Negro.

Eje temático: 5 Territorios, escenarios y actores del cuerpo y la cultura.

Resumen:

La observación de los niños y niñas en la organización espacial y temporal de sus juegos, los parámetros que utilizan los bailarines y bailarinas para preparar sus composiciones, los rituales religiosos y los de la vida cotidiana, la eficacia de los movimientos deportivos y muchos otros ejemplos, nos hablan de una manera práctica y eficaz de desenvolvimiento corporal que resumen experiencias en forma de conocimiento, que no siempre está contenido y organizado de acuerdo a la manera en que se presenta en el universo de las disciplinas formales. Estas formas prácticas de moverse generan muchas veces, contradicciones con lo que se espera desde las maneras institucionalizadas de entender el movimiento. En ese universo podemos incluir a disciplinas como la educación física, la danza, el deporte, la expresión corporal, etc.; es decir que cuando hablamos de experiencia del movimiento, nos estamos refiriendo a una construcción, resultado de una intensa puja entre los aprendizajes y el uso del cuerpo en la vida cotidiana, y la incorporación de técnicas del movimiento producto de nuestro contacto con la actividad física institucionalizada.

El análisis de los relatos de experiencias de docentes y bailarinas de la ciudad de Neuquén, y la observación de clases de danza donde, mujeres y varones se sumergen en la destreza de bailar, de moverse a ritmo, de incorporar gestos, movimientos, saltos, giros, etc., más el estudio de cómo se elaboran las consignas para la clase y los recursos de imágenes estéticas utilizados, permite conocer el universo del movimiento, enfocado desde la diferencia de géneros.

Introducción.

En presentaciones anteriores, en el marco del trabajo de investigación denominado: “Historia reciente de las manifestaciones artísticas femeninas en el campo popular y de elites en la conformación del patrimonio cultural de las mujeres en la ciudad de Neuquén”, dirigido por la doctora Nélide Bonaccorsi, se incorporaban líneas de indagación en relación a las manifestaciones femeninas en torno a la danza, historias personales de profesoras en actividad, las relaciones entre su vida pública y privada en la ciudad de Neuquén. Es decir, reconocer los modos mediante los cuales estas profesoras fueron construyendo sus espacios de acción y sus territorios, dentro del universo de la danza local. Universo claramente representado en los esfuerzos, a veces vividos como ingratos, para conformar una línea o escuela que permita identificar como “particular” la experiencia con la danza, y especialmente, en el marco de la danza contemporánea.

Así, en el curso de esas indagaciones, estas docentes fueron entrevistadas y observadas ^[1] en el dictado de sus clases. Compartían el origen geográfico de su formación, la ciudad de Buenos Aires,

compartían el momento histórico en el cual decidieron alojarse en la ciudad de Neuquén con sus hijos y parejas, y además, el encuentro de una ponderable articulación: la alternativa de poner todo el tiempo y el ser en la vivencia y la investigación de la danza contemporánea y, contar con la posibilidad de criar los hijos en un espacio abierto, seguro, “virgen”, que les permitiría continuar el proyecto de vida familiar y de pareja. Esta idea expresada en términos de las entrevistadas aparecía del siguiente modo:

“Neuquén se conforma como un lugar que me permite buscar en nuevas propuestas, siendo este un espacio que me pone a prueba permanentemente, que no conoce nada de lo que se hace en el ámbito de la danza contemporánea, que contienen otras propuestas de baile para la gente, donde todo está por realizar, un lugar apropiado para hacer la quinta” **(Britos, 2006)**

“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,^[2] que contaba con una materia relacionada con la danza, pero con muchas diferencias con mi formación.” **(Sirote, 2006)**.

Resultado de estas entrevistas y observaciones, en aquella primera indagación, se puede enmarcar esta experiencia de vida dentro de dos líneas bien expresadas en los dichos y las acciones de estas dos mujeres:

- La decisión de abandonar aquellos espacios que brindaban contención y seguridad profesional, en una renuncia especialmente justificada: en la búsqueda de un mejor lugar para el desarrollo familiar.
- La impronta de la “pionera”, que incluso, desde las imágenes estéticas utilizadas para explicar la sociedad neuquina, nos habla de la decisión de construir una nueva historia acerca del movimiento y la estética en esta zona, su propia historia.^[3]

Estos dos elementos conjugan en una dinámica que instala los roles de la feminidad en dos ámbitos bien diferenciados y que a la vez, aparecen integrados en las identidades que se configuran:

- El ámbito privado como sostén de la vida familiar, y el ámbito de lo público como un espacio de desarrollo profesional y de innovación en las ofertas de actividades artísticas en el espectro cultural neuquino.

El relato de la historia reciente de las entrevistadas denota una vida de cambio y de continuidad en sus prácticas maternas, y como profesionales en los espacios formales y no formales de la danza.

Pero a su vez, la mirada distante de la experiencia corporal de varones y de mujeres en los aprendizajes, ejercitaciones y presentaciones de la danza, presentaba ya en esa ocasión, una fuente de indagación que establecía conexiones con la anterior formulación y a la vez abría nuevos interrogantes:

- ¿Cómo se constituye este espacio de expresión, en un tiempo reciente, en las mujeres neuquinas?
- ¿Qué nos puede explicar, este espacio de expresión, acerca de la relación entre hombres y mujeres en las diferentes escuelas de danza?
- Y asimismo; ¿Qué las diferencia y qué tienen en común en definitiva?

Es decir, aplicar la mirada de género, "... construcción cultural expresada en las representaciones colectivas", y de cómo, en esas representaciones se expresan formas de sumisión del mundo femenino sobre el masculino y de cómo también las maneras estéticas del movimiento ofrecen otros contextos de construcción colectiva de revalorización del propio cuerpo en la mujer.

En este punto, se hace visible para la perspectiva de análisis de cuerpo y de género, la mirada exclusiva y exhaustiva de cómo se compone el movimiento en particular (en los espacios de aprendizaje y ejercitación de la danza) y de cómo se configuran las formas de movimiento y los desplazamientos de los cuerpos en relación a las coreografías propuestas para los hombres y las mujeres que hacen danza en la ciudad de Neuquén (en determinadas escuelas de danza, en este caso)

Es decir, que en las observaciones de cómo se expresan las consignas de las o los profesores de la danza, de cómo se indica el movimiento sutil o el virtuosismo, aparecen datos ciertos que siguen explicando los modos sociales que involucran a docentes y alumnos/as en una experiencia social expresada en actividades cotidianas y en las presentaciones coreográficas, en la performance. Así Hanna define a la danza como:

"... un lenguaje constructor social de realidad y un medio de socialización. Los investigadores han demostrado en diversas partes del mundo que la danza comunica no verbalmente identidad, estratificación social y valores." (Hanna J. 1992: 1) ^[4]

En la búsqueda de esa continuidad en la mirada y el análisis, se intenta ahora, profundizar la indagación y conocimiento de cómo se aprenden y se muestran las danzas; en qué consiste la experiencia del aprendizaje de danzas de hombres y mujeres en la ciudad de Neuquén, las consignas que estimulan los movimientos, la puestas coreográficas, las relaciones entre cuerpo y sexualidad, pero también entre cuerpo y clase social.

"Tengo hilos en las dos manos que una nube los sujeta" (Britos, 2006).

En el marco de la danza, es posible encontrar recurrencias al sentido completo de la experiencia, ^[5] a la búsqueda de figuras estéticas, en la construcción de la significación en el movimiento. Cuando una bailarina precisa hacerse entender en un grupo de trabajo y explicar que en determinado movimiento es necesario extender los brazos y las manos a ambos lados del cuerpo, y que esa extensión de la idea de una acción explosiva dice: - "¡Cómo un disparo en el pecho!" (Lavalle, 2004). Cuando un/a murguista quiere explicar la posición de los brazos en una coreografía dice: - "Como las hojas que flotan en el agua" (Falta y Resto en el programa de S. Biasatti, 2000).

Ante la presentación de un taller de danzas contemporáneas realizado en el Congreso de "Cuerpo y cultura", organizado por la Universidad de Buenos Aires, en el año 2005, la profesora del taller, con el objeto de indicar la elevación de la cola en posición de cuadrupedia expresó: "El ombligo sale por la espalda y se pega en el techo, desde allí tira hacia arriba".

Asimismo, la comedia musical cuenta con recursos estéticos para indicar la virtuosidad o la sutileza del movimiento, pero más individualizados por sus nombres técnicos (los cuales son cuidadosamente

incorporados de manera gradual en las clases de danzas). Así es posible encontrar indicaciones del siguiente estilo:

“- Step, step, ballchange, giro, pivote, hill, hill”, toda esta serie de nominaciones indican un claro desplazamiento con giros y zapateos en el transcurso. Incluso, su denominación indica también los ritmos y velocidades de la ejecución. El posterior ingreso de la música permite en los clásicos ocho tiempos de ejecución, articular el movimiento con los tiempos musicales.

Ahora bien, en las observaciones realizadas, algunas de ellas de modo participante, no es posible encontrar de manera explícita una diferenciación entre las consignas y su adaptación a los sexos y sus representaciones, es decir, no existe una consigna que articule con el movimiento corporal masculino o bien con el movimiento corporal femenino.

Dos de las profesoras entrevistadas coinciden en relatar las mismas estrategias discursivas al momento de proponer la realización de un desplazamiento o indicar una determinada dinámica en los movimientos:

“Todo se une a mí, me lame, me perfuma”. “Tengo hilos en las dos manos que una nube los sujeta” **(Britos, 2006)**.

Pero a la vez, aparece una similitud en considerar que los recursos estéticos no se seleccionan de acuerdo a la identidad sexual del / la bailarina. Situados en el tiempo de incorporación de una nueva técnica de movimiento, se recurre a las mismas imágenes estéticas para su insentivación. En cambio, en las puestas o en la construcción de una composición de movimientos de conjunto, es necesario marcar las diferentes identidades sexuales, “El varón que sea varón, ahí está todo bien” **(Sirote, 2006)**. Es decir, se proponen las tareas diferenciadas ante la posibilidad de organizar un conjunto significativo para los/las protagonistas y los/las espectadores / as de la danza. Retomamos nuevamente a Hanna para exponer sus opiniones sobre que:

“Existe un contraste fuerte entre las mujeres como creadoras de vida y amamantadoras y los hombres como tomadores de vida y guerreros, simbólicamente o realmente, en los dominios de la estructura social y de movimiento.” **(Hanna J, 1992: 1)**

Una aseveración que contiene la fuerza de la constatación en la zona común de experiencias de género. La representación del movimiento femenino y el masculino, diferencias y continuidades que se expresan en el conjunto de la coreografía:

“Mientras los hombres danzan en un círculo abierto, entrando y saliendo, saltando hacia arriba y hacia abajo, y moviendo la parte anterior de la planta del pie, las mujeres usan el círculo hacia adentro, guardando un nivel espacial más homogéneo y moviendo predominantemente todo el pie. La velocidad rápida y la variedad espacial representan la destrucción así como la velocidad lenta y el espacio limitado representa construcción.” **(Hanna 1992: 1)**

La danza es el lenguaje del cuerpo que mejor representa la comunicación de las **experiencias estéticas** de una sociedad, y en esta presentación interesa conocer en particular, como esa representación de la experiencia social y estética se relaciona con el espacio que ocupan las representaciones de varón y mujer en la sociedad neuquina.

Esta diferencia entre la unidad en las ejercitaciones y la incorporación de los diversos movimientos y desplazamientos en la danza, ya sea contemporánea, jazz, tap o comedia musical (estos fueron los géneros observados), para hombres y mujeres, se expresa claramente donde las indicaciones no diferencian clases sociales ni tampoco, diferencias sexuales, donde la indicación de la sutileza del movimiento o bien la muestra de virtuosidad en los saltos es tan aceptada como indicada para los cuerpos y sus múltiples representaciones.

Pero, cuando se pasa a las muestras y las presentaciones, se torna interesante observar, qué es lo que muestran los varones y qué es lo que muestran las mujeres, en la expresión de sus movimientos y también, qué es lo que el público aplaude.

La aparición del público en la conformación total de lo que llamamos la composición en la danza, es una clara indicación de cómo este lenguaje artístico muestra y expresa los modos sociales y las representaciones de género, de clase, de cuerpo, de cultura.

En este punto aparece la utilidad del análisis coreográfico en el sentido de los que Norbert Elías denominó "Figuraciones" (para el análisis de las sociedades) y cuya propiedad fundamental es la de contener la presencia de "poder" en su formato relacional.

"El poder, a decir de Elías, es una característica estructural (...) de todas las relaciones humanas (...) Dependemos de otros; otros dependen de nosotros. En la medida en que dependamos de otros más de lo que ellos dependen de nosotros, tienen poder sobre nosotros, independientemente de que hayamos caído bajo su dependencia porque emplearon la fuerza o por nuestra necesidad de ser amados, nuestra necesidad de dinero, consuelo, status, una carrera o , simplemente, emoción" (Dunning, E, 1986: 21)

Las puestas en escena coreográficas pueden ser analizadas a su interior desde la conformación de sus elementos al decir de Humphrey, en el diseño espacial, la dinámica de los movimientos corporales, el ritmo y la motivación, o bien, desde el conocimiento de los elementos constitutivos del lenguaje artístico, en este caso, la danza, al realizar una mirada de tipo figurativo entre los que bailan, los que componen y los que miran; observar, en este conjunto: "la manera en que se traban o disponen sus componentes individuales" (Dunning, E, 1986: 22). En palabras de Norbert Elías: "como se muestra una sociedad en miniatura".

Si la danza tiene un fuerte aspecto comunicacional, éste necesariamente se compone de la construcción de la coreografía, pero también de la manera en que se muestra y se representa el modo virtuoso en la danza del hombre y la manera sutil en la danza de la mujer (por lo menos en nuestras sociedades), y en relación a estas representaciones y siguiendo el modelo figuracional, qué es aquello que "aplauden" los públicos de la danza en la sociedad neoguina. Indagar acerca de aquello que en nuestra sociedad suscita emoción (Elías N, 1986), interés estético (Dewey J. 1938), contiene poder moral (García Calvo, 2007), y en términos de Gustavo Blázquez, poder interpretar en las performances "como los agentes hacen género".

La presencia de la experiencia estética en la Educación Física

-
A partir de Indagar acerca de los modelos de construcción estética en el ámbito de las danzas, reconocer la particularidad de sus figuraciones en relación a las expresiones de nuestra sociedad sobre el

status de hombre y de mujer, se puede abrir caminos para las nuevas y urgentes miradas pedagógicas en la Educación Física actual.

Si se entiende a la experiencia como el espacio de las vivencias de la gente en donde cobran unidad y sentido los gestos, las posturas, los desplazamientos, las formas, las capacidades y las dinámicas de nuestros movimientos, es necesario entonces revisar aquellas posturas que limitan nuestras capacidades perceptivas a las formas "autorizadas" por las instituciones que detentan los diferentes espacios de poder en el universo del movimiento en la sociedad capitalista.

Existe una posibilidad cierta de encauzar futuras investigaciones acerca de las posibilidades del movimiento desde la jerarquización y valoración de las formas cotidianas, estéticas y corporales de las personas.

Como lo señalan Milstein y Mendes:

"En las mayorías de las situaciones que se viven cotidianamente no son las reflexiones ni las racionalizaciones las que permiten que los sujetos interpreten en forma inmediata y actúen de manera adecuada. Es el sujeto/cuerpo el que actúa dado que en su cuerpo están inscriptas disposiciones, esquemas, matrices." (Milstein – Mendes, 1999: 19)

Existe un intenso e histórico trabajo de la sociedad sobre las posturas, los esquemas cotidianos de movimiento, los gestos, las habilidades, etc. Y todo este universo conforma un conocimiento de sí y del medio, que se hizo "carne", que moldea y otorga identidad, construye sexualidades y determina el espacio social de referencia.

Elementos que construyen "realidad", y constituyen sujetos más o menos pertinentes de esa "realidad".

Las experiencias con la funcionalidad del movimiento, con el movimiento de palancas no es solo eso: Es una práctica que moldea saber, lo actualiza muchas veces y garantiza su reedición. La forma mediante la cual el cuerpo incorpora una técnica determinada implica también una nueva manera de "visualizar" (Eisner) lo real, o de sostener su reproducción ideológica o de modificarla.

El movimiento adquiere significado cuando se trata de una verdadera experiencia, es decir, cuando el conjunto muestra unidad y sentido con las prácticas de una pertenencia cultural, en los contextos de la vida social, y muchas veces en contradicción con esos principios. La danza, en todas sus variantes otorga una posibilidad más en esa visualización.

La vivencia de un "aparente" tosco trabajador rural y su ductilidad para el baile folclórico, su capacidad de ritmización de los movimientos, la cadencia de sus pasos, altera las tradicionales explicaciones de la Educación Física y la Psicología de la maduración y el desarrollo.

Pero si el análisis de los cuerpos y sus acciones se enriquece con la visión del conjunto organizacional que los determina, desde su organización figuracional, lo que aparenta ser una actividad "deficiente", no hábil, incorrecta, arrítmica, inmadura, desviada, etc., merecerá una lectura diferente.

Es el desafío de posicionarse críticamente frente a los parámetros de la actividad física institucionalizada, discutir su "reactualización" interesada en el sentido de la reproducción de los modelos corporales (culturales) vigentes.

Comprender los procesos mediante los cuales el sujeto/cuerpo organiza su actividad corporal y construye identidad de género en su vida de relación, es un camino cierto en el sentido de otorgar verdadera jerarquía a las experiencias significativas del movimiento, es decir, reconocerlas como conocimiento de si y de la sociedad.

Bibliografía.

Blázquez, G (2004) “Y me gustan los bailes...” Haciendo danza de cuarteto cordobés. En: Etnografías contemporáneas.

Blázquez, G (2006) Discriminación genérica y heterosexual obligatoria en la producción del cuarteto cordobés En: “Temas de mujeres” Revista del CEHIN año 2 N°2 – UNT.

De Quiroga, A. P. (1998) Crisis, Procesos Sociales, Sujeto y Grupo. *Desarrollos en Psicología Social a partir del pensamiento de Enrique Pichon-Riviere.* Ediciones cinco, Buenos Aires.

Dewey J. (1938) El Arte como Experiencia Fondo de Cultura Económica, México

Eisner, E (1995) Educación la visión artística. Paidós, Barcelona.

Elías N. – Dunning E. (1986) Deporte y ocio en el proceso de la civilización. Fondo de cultura económica, México D. F.

Foucault, M. 1989 Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión. Siglo Veintiuno. Argentina.

García Calvo A. (2007) Del poder moral del arte en: Teatro. Publicación del Conjunto teatral Nuevos Horizontes 20: 56-66, Cochabamba, Bolivia.

Hanna, J. (1992) “Tradición, Desafío y la reacción adversa: Educación de género a través de la danza” En *Gender in Performance. The Presentation of Difference in the Performing Arts* por Laurence Senelick (ed.). Tufts University Press of New England. Traducción, Msc. Diana Milstein

Humphrey, D. (1965) El arte de crear danzas Eudeba – Buenos Aires.

Jackson P. (2004) John Dewey y la tarea del filósofo Amorrortu editores, Buenos Aires.

Laban, R. (1975) Danza educativa moderna Paidós – Buenos Aires.

Le Breton, D. 1995 Antropología del cuerpo y modernidad Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

Love, P. (1964) Terminología de la danza moderna Eudeba – Buenos Aires.

Luna, L. E. (2000) “La perspectiva de género en las técnicas corporales” ponencia presentada en las VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Latinoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género. Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A.

Milstein D. (2005) La experiencia educativa escolar como fuente de conocimiento. Trabajo presentado en las Segundas jornadas nacionales de Formación docente continua. Villa Mercedes, San Luis.

Milstein, D. – Mendes, H. (1999) La Escuela en el cuerpo. Estudios sobre el orden escolar y la construcción social de los alumnos en escuelas primarias. Miño y Dávila Editores, Buenos Aires.

Schnaidler R. (2005) “La experiencia estética del movimiento”. Trabajo presentado en las Jornadas de Cuerpo y Cultura – UBA.

Schnaidler, E. R. (2006) “La experiencia estética del movimiento. Relatos de mujeres formadas en la danza en la ciudad de Neuquén” En: Revista “La Aljaba” Volumen X - Luján, Pcia. De Buenos Aires.

[1] Las técnicas de trabajo de campo que se utilizaron en esta investigación fueron entrevista y observación.

[2] Escuela superior de educación artística en la Provincia de Río Negro.

[3] La profesora Violeta Britos es, actualmente representante de una escuela de danza denominada “danza emotiva” y la Profesora Mariana Sirote es directora de un grupo de danzas neuquino denominado “locas margaritas”. Estos dos grupos comparten el origen en las formas y modos de la danza contemporánea, pero contienen diferencias notables entre cada uno de ellos. Diferencias que aparecen en la conformación de los diseños espaciales y las dinámicas de los movimientos corporales, es decir, en la construcción de las composiciones.

[4] Notas tomadas de la traducción de fragmentos del capítulo realizada por la profesora Diana Milstein.

[5] Experiencia completa en el sentido que le otorga John Dewey a la noción de experiencia estética, la facultad de “redondeo” (Dewey J, 1938) que caracteriza a la experiencia humana de la consumación, en contraposición a la idea de final categórico y ajeno a la vivencia de proceso de vida en la experiencia.