

Actas de las Jornadas sobre Etnografía y Procesos Educativos

ISSN 2362-5775

11y 12 de septiembre de 2014

“Prácticas corporales con sentido estético”. Pequeños agrupamientos de producción cultural en la ciudades de Cipolletti, Bariloche y Neuquén

Rolando Schnaidler

Facultad de Ciencias de la Educación– Universidad Nacional del Comahue

Universidad de Flores (Sede Comahue)

rolosch2009@hotmail.com

Introducción

Nuestra investigación aprobada a mediados del año 2013 en el marco de los proyectos que se realizan en la Facultad de Ciencias de la Educación de la UNCo., y luego, en asociación con la Facultad de Actividad Física y deporte de la UFLO, sede Comahue, muestra la voluntad de un grupo de investigadores jóvenes, formados/as en diferentes disciplinas, casi todos/as relacionados/as con actividades artísticas y/o recreativas, de la didáctica y la antropología, y que, con creciente entusiasmo, observamos la necesidad de incorporar al campo de los conocimientos en diferentes actividades corporales: Gimnasia, deportes, juegos, danza, malabares, la Educación Física escolar, etc..., los modos, las didácticas, las convocatorias, y fundamentalmente los procesos de constitución de la identidad corporal, que algunos grupos, de conformaciones particulares, construyen y producen cultura de manera silenciosa y, a nuestro entender, no considerados en los marcos institucionalizados de las actividades físicas y corporales.

Es una apuesta firme a poder descubrir estos espacios, no valorados en el marco de la cultura hegemónica de las actividades corporales, como verdaderos espacios alternativos de movimiento corporal, posibles anuncios de los nuevos modos por venir en nuestra cultura. Así entonces, concebimos a estas formaciones alternativas (Williams R. 1981)¹, ensayos y puestas en acto de las

¹ El término *formaciones* lo incorporamos a partir de Raymon Williams quien sostiene “En muchos trabajos de sociología de la cultura nos encontramos que tenemos que tratar no sólo con Instituciones generales y sus relaciones características, sino también con *formas* de organización y auto organización que parecen mucho más cercanas a la producción cultural.” “En las formaciones culturales los artistas se unen para la prosecución común de un objetivo específicamente artístico. Tales formaciones, bajo los nombres de “movimiento”, “escuela”, “círculo” [“asociaciones”] son tan importantes en la historia de la cultura y especialmente en la historia cultural moderna que representan un problema especial, difícil y sin embargo inevitable del análisis social. (Williams, 1994:52, 58)

nuevas propuestas para la didáctica de las actividades que implican movimientos corporales, en este caso con sentido estético y recreativo.

Para esta presentación elegimos enumerar nuestra propuesta teórica y metodológica con algunas de las formaciones que nos encomendamos investigar, con el agregado de una de las actividades etnográficas realizadas, mediante las cuales nos proponemos incorporar en cuerpo y presencia, en la vivencia profunda de los recorridos de estos grupos, es decir, integrándonos activamente en las actividades corporales que se promueven.

Los propósitos que orientan nuestra propuesta de investigación

Objetivo General

Describir y analizar aquellas prácticas corporales de contenido artístico y recreativo, realizadas en instituciones y lugares, que presenten configuraciones alternativas en sus modos de agrupamiento y sus modelos de enseñanza y aprendizaje.

Los objetivos específicos

Reconocer los ámbitos sociales y culturales en los cuales se despliegan estas prácticas.

Analizar sus formaciones y modelos de organización, la participación de hombres y mujeres, los grupos sociales y etarios que los conforman.

Describir los modelos estéticos y su universo gestual más característico. Sus modelos de despliegue corporal en el tiempo y el espacio urbano, público y privado.

Conocer el marco de enseñanza y aprendizajes que estas prácticas requieren, la habilitación de los cuerpos para la actividad que estos grupos detentan.

Realizar un aporte desde una mirada crítica a las actividades corporales que se registran en las instituciones escolares, lugares y formaciones de estas prácticas.

El marco teórico que nos contiene

Entre los resultados anteriores en investigación y posibles de enumerar en este encuadre teórico, aparece como más directo y en relación a la Facultad de Ciencias de la Educación, el proyecto denominado “Posibilidades y límites de la educación artística en la escuela primaria” (1996 – 1998 y 2000 – 2003) dirigido por la ahora Dra. Diana Milstein y co dirigido por el ahora Magister Hector Mendes. Estos docentes han investigado los modos de la estética escolar y su influencia a manera de valoraciones, normas y preceptos que mantienen su vigencia en el encuadre escolar y son naturalizados de manera práctica y no reflexiva. Pero además pusieron especial atención al proceso que permite internalizar esos aspectos, y es en ese estudio en donde el universo de las prácticas sociales de estetización, y las practicas escolares de estetización, tienen al proceso de corporización

como el lugar de inculcación de los valores del gusto y la apropiación de los gestos y actitudes que promueve la clase dominante. Ese proyecto ha contado con dos periodos consecutivos de estudio y la publicación de un texto que todavía hoy sigue siendo de consulta indispensable para maestros en la escuela primaria: “La escuela en el cuerpo” (Milstein y Mendes, 1999).

A esta primera referencia se hace necesario destacar la gran influencia que ha tenido en los integrantes de este nuevo equipo de investigación los estudios sobre “cuerpo y escuela” y de las nuevas tendencias en la didáctica de la Educación Física escolar promovidos por la Dra. Ángela Aisenstein (1995) o los escritos del Dr. Valter Bracht (1996) (citando solo dos ejemplos), quienes comenzaron la tarea de revisar críticamente la didáctica de la Educación Física en Latinoamérica, utilizando las influencias de autores como Michel Foucault y los estudios sobre cuerpo en la Modernidad, Marcel Mauss, Daniel Denis, Pierre Bourdieu, David Le Breton, y otros autores preocupados por el análisis sociológico y antropológico de los sujetos de la Modernidad y de como el cuerpo es eje de las construcciones, pareceres y sensibilidades. Es así que el cuerpo se constituye como un espacio de articulación de la vivencia y esa noción a su vez, se entrelaza con la noción de “experiencia humana y estética” muy bien delineada por John Dewey ya desde principios del siglo XX (Dewey, 1938).

En las últimas investigaciones sobre el tema, aparece la preocupación por encontrar sentido a las prácticas corporales de los sujetos y su relación con la Educación Física al pensar la problemática como la de la “construcción de una cultura de los movimientos corporales” (Bracht, 1999) o bien pensar al cuerpo como “... una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo” (Le Bretón, 2006: 13). Y otra serie de referencias muy bien organizadas por el Dr. Santiago Pich (2010), en relación a la participación de las prácticas corporales en la construcción cultural.

La experiencia estética del movimiento

Con la intención de focalizar más el eje de nuestro estudio, comenzamos a Indagar los modelos de construcción estética en el ámbito de las danzas, los malabares, el teatro callejero, por citar algunos ejemplos, estas decisiones permiten acceder a lecturas específicas sobre sus modos de constitución identitaria, de agrupamiento, los espacios y frecuencias temporales de sus encuentros, etc., una serie de acciones que hacen pié en los organizadores de la experiencia corporal estética.

Si se entiende a la experiencia como el espacio de vivencias personales y colectivas, donde cobran unidad y sentido los gestos, las posturas, los desplazamientos, las formas, las capacidades y la dinámica de los movimientos, se hace necesario conceptuarla desde una mirada totalizadora.

En palabras de John Dewey: “Una experiencia tiene una unidad que le da su nombre, esa comida, esa tempestad, esa ruptura de amistad. La existencia de esta unidad está constituida por una sola

cualidad que impregna la experiencia entera a despecho de la variación de sus partes constituyentes” (1938: 35).

Los movimientos corporales se constituyen en derredor de los sentidos que adquiere la experiencia humana, que trascienden los modelos discursivos tradicionales, en el caso de la experiencia humana con la danza, es posible reconocer un espacio concreto de producción cultural. O bien, en palabras de Judith Hanna: “La danza es 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 (1992:1)².

Modos de la comunicación no verbal en el complejo comunicativo de la experiencia colectiva, que invitan a revisar la práctica de la expresión corporal y la danza, como sencillos actos de exteriorización de estados de ánimo, o como una puesta en acto de los talentos “escondidos” del/la Bailarin/a.³

Cuerpos activos que participan de las lecturas y las modificaciones del entorno social en el cual se encuentran inmersos, y cuerpos que expresan ideas, que interpretan y re interpretan su vida social.

Como lo señalan Milstein y Mendes:

"En las mayoría de la 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." (1999: 19).

Existe un intenso e histórico trabajo de las instituciones 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".

A modo de ejemplo, las experiencias con la funcionalidad del movimiento, con el movimiento de cuerpos transformados en palancas, sintetizados en el rendimiento y la eficacia, característico de las actividades que hoy detentan la hegemonía de las prácticas corporales en el universo de la educación y la ciencia biomédica, 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

²Traducción de fragmentos realizada por la Dra. Diana Milstein, exclusivamente para uso de los alumnos del taller de expresión No Verbal de la Carrera del Profesorado en Educación Primaria de la Facultad de Ciencias de la Educación UNCo.

³ Aunque parecieran ser debates ya zanjados, nuestra sociedad sigue identificando capacidades especiales en quienes exploran y comunican desde las actividades corporales con sentido estético.

determinada implica también una nueva manera de "visualizar" (Eisner, 1998: 43) lo real, o de sostener su reproducción ideológica o de modificarla. Las actividades corporales con sentido estético proponen modos en sus organizadores perceptivos⁴ que expresan realidad pero que también la constituyen y la reconsideran.

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 (N. Elias), 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. Esta afirmación involucra a todas las formas conocidas de la pedagogía del cuerpo y que hoy defienden espacios de manera "corporativa"⁵.

Comprender los procesos mediante los cuales el sujeto/cuerpo organiza su actividad corporal y construye identidad 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 sí y de la sociedad, un saber que se constituye en valor "saludable", en la medida que habilita y que mejora la "expresión de los cuerpos" en la vivencia de experiencias estéticas colectivas, en el caso de nuestra investigación, pequeñas agrupaciones que realizan actividades corporales con sentido estético, en la búsqueda de "nuevas tendencias".

El conglomerado Neuquén / Cipolletti y la ciudad de Bariloche, contexto de nuestro estudio.

⁴ Percepción en el sentido que lo explica M. Ponty en "El mundo de la percepción. Siete conferencias": "Mallarme decía de la poesía: una novela lograda no existe como una suma de ideas o de tesis, sino a la manera de una cosa sensible, y de una cosa en movimiento que se trata de percibir en su desarrollo temporal, a cuyo ritmo hay que adaptarse y que deja en el recuerdo, no un conjunto de ideas sino más bien el emblema y el monograma de esas ideas" (M. Ponty, 2002: 67 – 68)

⁵El deporte, la Educación Física, La expresión corporal etc. Son ejemplos posibles de mencionar.

La elección de estos tres espacios, remite especialmente a las amplias posibilidades de realizar indagaciones tomando como referencia dos lugares importantes y pertenecientes a la región Comahue, que además son parte del espacio de influencia de la Universidad Nacional y que en cada una de sus ciudades, cuentan con sedes universitarias dedicadas a la formación de maestros/as y profesores/as de Educación y la Educación Física. Esta modalidad nos permitirá abordar desde especialidades profesionales diversas (Profesores de Educación Física en Bariloche y la región del Alto Valle y docentes de arte y especialistas en el análisis de espacios públicos recreativos en el Alto Valle) y también en contextos de prácticas corporales y artísticas en diversos (por su sentido y localización) de instituciones, formaciones y lugares de la práctica. Se trata de dos conglomerados que lideran en cantidad de habitantes al resto de los enclaves de la Nor Patagonia y la zona cordillerana, siendo así, claves para esta investigación.

Nuestra metodología de abordaje

Respecto de la utilización de los instrumentos para indagar esta población seleccionada, se adhiere a la modalidad etnográfica, ya que es preocupación fundamental para este modelo de indagación, interpretar el/los sentidos que adquieren las prácticas para los actores en este proceso de sistematización. Se intenta trabajar con un sistema de recolección de información que permita observar, entrevistar, enumerar, localizar, a los sujetos que son protagonistas de esas prácticas y aquellos que sostienen los espacios de encuentro la transmisión. Pero también vivenciar la intensidad de aquello que se aspira descifrar como parte de las nuevas formas de la cultura corporal, es decir, sus interacciones con el espacio, con los otros/as, con las expectativas sociales. En este sentido, es menester realizar un trabajo de campo intenso, regular y sistematizado, como herramienta clara para aproximarse a la interpretación de este colectivo.

La tarea de campo

Estar en presencia y bucear en el flujo de la vida social de los actores, es una de las modalidades que se hacen fuertes y que son utilizadas por el investigador. Es así también necesaria cierta vigilancia en la interpretación de los datos que se analizan, con lo cual los sujetos de la investigación deberán conocer nuestras intenciones (aunque sea, de manera global), y esa explicitación, será un elemento más que hará al contexto metodológico. Nos referimos claramente al estudio de la “reflexividad” en la observación participante.

Estos procesos, se materializan en el seguimiento de un grupo determinado, acompañado en el tiempo, en una periodización de dos (2) meses por grupo, para luego realizar un cuadro comparativo de acuerdo a los núcleos problemáticos que plantea la investigación. Cada uno de estos grupos

seleccionados cuenta con la realización de entrevistas abiertas y en profundidad a los sujetos de referencia, en una dinámica que si bien exige mucha tarea, también devela y permite profundizar la pregunta original de la investigación al sumar a la observación participante, aspectos de la historia reciente de los grupos observados.

En el proceso de utilización de las fuentes seleccionadas: **Observación participante y entrevistas semiestructuradas**, se utilizará como registro preferentemente un formato escrito, es decir, la utilización de un cuaderno de notas. Las grabaciones y filmaciones realizadas, son asimismo desagregadas a manera de informe escrito.

Esta decisión tiene un sentido particular a la hora de realizar una tarea etnográfica, y su justificación radica en acercarse de la manera más genuina posible al universo de los actores de la investigación. Esta práctica precisa de una tarea rigurosa y atenta: en la transcripción metódica de las notas tomadas en entrevistas y observaciones y también en la tarea reflexiva del investigador. En ese sentido, se focalizó la tarea de recolección de datos en aquellas pequeñas agrupaciones o asociaciones en las cuales algunos de sus integrantes mantengan en la actualidad, o bien en la historia reciente, relación con el elenco de profesores/as y/o alumnos/as de la Escuela experimental de danza contemporánea de la Municipalidad de la ciudad de Neuquén⁶. Este encuadre persigue la posibilidad de dar pertinencia a los casos de estudio, ya que la misma historia de la Escuela de danzas Municipal, tiene origen en un formato muy similar al de las “Formaciones” y de pequeños grupos generadores de “nuevas tendencias” a las que alude el trabajo de R. Williams.

Preguntas y afirmaciones que orientan la tarea de campo

Las preguntas

¿Qué función cumplen las agrupaciones de tipo alternativas en el proceso de producción cultural?

¿Qué caracteriza a las actividades corporales con sentido estético?

¿Qué aspectos relacionados con la clase social y el género las atraviesan?

En qué espacios geográficos de la ciudad se nuclean? Y, en que espacios públicos y/o privados realizan sus presentaciones?

Cuáles son sus modos de transmisión y comunicación, sus estrategias de enseñanza y aprendizaje en función de sus rasgos identitarios?

⁶ En el marco de las primeras indagaciones, realizadas en un proyecto de investigación anterior, fue posible advertir que los diferentes docentes y bailarines de esta escuela contaban con un espacio alternativo donde, según ellos, podían realizar en el campo de la danza novedosas incursiones y exploraciones: así es posible nombrar a grupo original del a Escuela de danzas contemporánea, auto denominado “Locas margaritas” o bien un desprendimiento del actual grupo estable denominado “Danza memoria” o bien otro: “Gabinete coreográfico”. La particularidad común en cada uno de ellos es su mención especial en explicar que buscan nuevas respuestas al a tradicional Danza Contemporánea.

Las afirmaciones

Hipótesis general: Las agrupaciones de personas que realizan actividades corporales con sentido estético, se conforman como “formaciones” y establecen particulares “configuraciones” que participan activamente en la producción de cultura con un carácter alternativo o bien contra hegemónico.

Hipótesis I: Los contextos y lugares de actividad corporal alternativos, se los considera generalmente como lugares de uso “positivo” del tiempo libre o con funciones terapéuticas, sin embargo sus “formaciones” develan espacios de verdadera producción contrahegemónica o por lo menos esbozan, lo que Williams denomina “nuevas tendencias”

Hipótesis II: Los modelos de organización son de tipo heterogéneo, diverso, que altera la agrupación tradicional por edades y de promoción por niveles, eficacia del movimiento o técnicas de eficiencia determinadas, lo que modifica la tradicional articulación del par inclusión – exclusión.

Hipótesis III: Los modos en la producción estética de movimiento, coreografías, composiciones, y lugares elegidos para su práctica y presentaciones en público, adquieren características propias en el conjunto de grupos seleccionados (más allá de sus técnicas particulares de movimiento), contienen sentido y direccionalidad, pueden ser denominadas “nuevas tendencias” o formaciones, de acuerdo a los conceptos elaborados por R. Williams.

Hipótesis IV: Sus modelos de enseñanza y aprendizaje, el tratamiento de los elementos del lenguaje corporal con sentido estético, indican los aspectos constitutivos identitarios y de tendencia estética y artística.

Las agrupaciones en las que iniciamos nuestra tarea de campo

La murga "Los Vecinos"

En una primera aproximación a las murgas del Alto Valle nos encontramos básicamente con dos referencias de agrupaciones “murgueras”.

Las denominadas "Murga Porteña" y "Murga Uruguaya".

Encontrándose, en algunos casos, agrupaciones híbridas entre ambas. A las que se le suman también, en ocasiones, características de conformaciones de percusión brasilera o de candombe uruguayo.

En los primeros acercamientos a estas formaciones hemos observado que las murgas que podríamos agrupar como porteñas, tienden a no ensayar durante el período invernal. Ya que existe una tendencia a realizar los ensayos en espacios abiertos y públicos. Por lo que se configuraría como una actividad estacional.

Así decidimos (ya que nos encontrábamos en invierno al acercarnos al campo) realizar los primeros acercamientos en una murga uruguaya. Esta murga ensaya una vez a la semana en la ciudad de Neuquén y otra en la ciudad de Cipolletti. Utilizando como espacio un teatro independiente y el SUM de una escuela pública. Sus integrantes concurren de manera voluntaria y son diversas sus edades y géneros.

Los integrantes tienen alrededor de 20 a 30 años en su mayoría, y habitan en las dos ciudades nombradas.

Artísticamente se organizan claramente en torno a la referencia de la Murga Uruguaya. La murga uruguaya lo hace en torno a una propuesta escénica (escenario). Combinando lo coral, la percusión, lo teatral y algo en relación a la danza, aunque este aspecto no es central, sino accesorio. La propuesta musical es de tipo polifónico.

A diferencia de la murga porteña que (aunque puede tener manifestaciones teatrales) se caracteriza por organizarse en torno al desfile callejero y lo central es el baile, aunque puede contar con manifestaciones teatrales.

Muchas de las murgas del interior suelen ser una mezcla de ambas. Especialmente desde Mendoza hacia el sur. Ya que, pensamos, se construyó la idea de murga sin una gran tradición de carnaval⁷.

Un grupo de varones que realizan danza contemporánea

En el marco de los talleres para adultos que organiza la Escuela de Danza de la Ciudad de Neuquén, dirigida por la Bailarina Mariana Sirote, se abrió este año, un espacio de bailarines varones que llamó nuestra atención. Sus integrantes concurren de manera voluntaria y son diversas sus edades.

Cuentan con una especial regularidad en los encuentros, reciben clases formales y están contenidos en una estructura institucional. Pero a medida que nos involucramos con estos actores surgieron preguntas y señales que hicieron necesario nuestro acercamiento: El grupo está conformado por: Bailarines regulares de la Escuela Municipal de danza, pero también lo componen, Bailarines de Tango, dos bailarines de Folclore, dos bailarines de Hip Hop, estudiantes universitarios y de intercambio y un jugador de rugby. Todos ellos hacen referencia a la utilidad de alternar sus prácticas corporales habituales, con estas nuevas formas de concebir el movimiento y la danza. Las edades que caracteriza este grupo es de 25 años en adelante, siendo el mayor de ellos de 50 años.

En estos momentos están proyectando dar forma a una propuesta de los obreros de la Fabrica “Fasinpat” (Fabrica sin patronos), ex Zanon, para realizar un film de movimientos corporales relacionados con los obreros y su vida cotidiana en la Fabrica. Esta actividad se comenzará a

⁷ El estudio etnográfico realizado en estos grupos se presentará en el próximo Congreso de investigación en Educación Física de la ciudad de Bariloche (CRUB – UNCO.)

proyectar a partir de esta segunda parte del año, y si bien uno de nuestros investigadores participa activamente de este grupo, esta realización será especialmente observada por otros integrantes del equipo.

Hip Hop y Circo en un similar estilo de coordinación y docencia

Por un lado, hemos observado un grupo de hip hop (break dance) que habitualmente se reúne en un centro cultural barrial, 2 veces por semana. Quienes concurren al grupo lo hacen de manera voluntaria. Está compuesto por diferentes géneros y edades.

Por otro lado, un grupo que realiza actividades de índole circense que se reúne en una escuela céntrica, 2 veces por semana. Quienes concurren lo hacen voluntariamente. Está compuesto también por diferentes géneros y edades.

En ambos casos el docente/coordinador es el mismo, y ha resultado interesante conocer su modalidad de enseñanza aprendizaje.

Estos dos seguimientos son por ahora incipientes pero ya se está trabajando en presencia para obtener las primeras referencias.

En ambos casos el docente/coordinador es el mismo y utiliza una estrategia horizontal de trabajo⁸.

Pensando la reflexividad.

Para esta presentación, hemos elegido describir la tarea que realiza un grupo de danza de varones que se encuentra integrado a la propuesta de talleres para adultos perteneciente a la Escuela experimental de Danzas de la ciudad de Neuquén.

Un grupo de varones que realizan danza contemporánea⁹

Luego del receso invernal, debido a una crisis de participación masculina, que no fue larga en su extensión, apenas dos clases de ausencias casi masivas y al comienzo del segundo periodo del año, se decide incorporar mujeres a este grupo de danzas.

Cuando se solicitan argumentos para conocer esta decisión, aparecen dos de ellos, con mucha fuerza y persistencia:

- 1- Si se enteran que no contamos con alumnos suficientes, la dirección de la Escuela nos quita el salón.
- 2- Creo que fracasó la convocatoria a varones, dejaron todos al mismo tiempo!!

⁸ Este tercer grupo de indagación, cuenta con docentes y alumnos de la Escuela Experimental de danza Contemporánea, y la presentación de las primeras indagaciones serán presentadas en el Congreso de investigación en Educación Física de la ciudad de Bariloche (CRUB – UNCo.)

⁹ Las características de este grupo ha sido explicado en el apartado anterior.

En rigor de verdad, los formatos institucionales de la Escuela son muy rígidos¹⁰, y pudo ser este un argumento para permitir la entrada de mujeres al grupo. Es decir, la poca disposición de espacios para la práctica de la danza, y una necesidad advertida en toda la escuela, de sostener grupos numerosos a cargo de cada profesor/a, lo que revela una modalidad de funcionamiento que llama mi atención¹¹.

Por último, según la Secretaria de la institución, Marisa, había una lista de mujeres sin experiencia en danza “enorme”. Marisa cumple una función de control desde la administración, corrobora los pagos de cada alumno, avisa de ausencias y cambios de horario, proporciona los listados de alumnos a los/as docentes para el control de las ausencias y presencias.

En estos momentos la clase está conformada por un grupo mixto de mujeres y varones muy numeroso, casi treinta personas, donde la presencia de varones es cercana al 20% del total.

La reseña del trabajo de campo

La tarea de campo inmerso en el grupo de varones que hacen danza, comienza en el mes de Marzo de este año, luego de una gran difusión que realiza la Escuela sobre la apertura de un grupo con estas características. Las mismas alumnas de los talleres tradicionales de la Escuela, cifraban grandes esperanzas en la apertura de este grupo.

Los primeros encuentros, fueron complejos en la búsqueda de la organización del rol de observador, participante, alumno, compañero de trabajo. Es así que luego de varios encuentros explicité mi participación en un equipo de investigación.

Esta particular decisión en torno a la implicancia en el grupo de observación permitió un debate al interior del equipo y diversas lecturas permitían pensar este modo en las técnicas que rescaten el propio proceso en el trayecto iniciado. Asimismo, en el texto coordinado por Silvia Citro y Patricia Ascheri, “Cuerpos en movimiento”, es posible encontrar en una de las compilaciones, reseñas de la utilización de la “autoetnografía”, con la intención de utilizar “...la propia experiencia del etnógrafo en función de la comprensión de sus objetos de estudio” (Citro y Ascheri, 2012: 130). Es así que en un primer momento fue considerada esta posibilidad, la de realizar un relato autoetnográfico de las situaciones vividas en la clase de danza en el grupo de varones. Si bien se reconoce la preocupación de las autoras (Del Marmol, Mora y Saez, 2012) por el rescate de los procesos subjetivos en la producción de la tarea etnográfica, algunas de la referencias al modelo de trabajo establecen una

¹⁰ No se permiten entradas a clase 5 minutos después de iniciada. Dos faltas seguidas son causa de eliminación del listado. Se pasa lista cada clase. Una secretaria revisa las entradas y salidas de la gente luego de cada clase.

¹¹ Este relato se realiza en primera persona, ya que se trata del investigador que realiza la experiencia directa.

diferenciación entre “el adentro y el “afuera” del investigador y el rescate de sus emociones en el proceso de la construcción del relato autoetnográfico.

“Para conocer el grupo social sobre el que se está investigando, y especialmente para comprender sus experiencias, emociones y motivaciones, las experiencias emocionales del etnógrafo constituyen un aporte que no debe desdeñarse, sino que pueden tomarse como un punto de partida o una fuente de inspiración” (Citro y Ascheri, 2012: 110 – 111).

Sin embargo la fundamentación del método propone trabajos de insight personal y de estudios de la propia interioridad. Y es justamente esta diferenciación entre “exterior e interior”, lo que a primera instancia, distancia a esta investigación con el método. Reconocemos asimismo que es necesaria una mayor indagación acerca de esta temática, pero entendemos que los estudios sobre reflexividad propuestos por Rosana Guber, claramente permiten abordar la participación del investigador en toda su complejidad.

Volviendo a las características del trabajo de campo. Es premisa de todo el equipo de investigación, ensayar diferentes formas de inclusión para la recolección de información en los grupos estudiados. O bien, integrarse activamente en los grupos, y desde allí ensayar extrañamientos y aproximaciones, de acuerdo a la dinámica de las situaciones, es decir, entrevistas, o bien comentarios tomados en circunstancias de la clase, los pasillos u otros espacios interiores y exteriores del marco. También es posible ensayar acercamientos más tradicionales en la observación participante y las entrevistas abiertas y en profundidad, pero necesariamente formar parte de algún grupo de actividades corporales con sentido estético.

Esta modalidad otorga perspectiva en varias situaciones, como por ejemplo, al discutir en el seno del equipo si ciertas actividades como el skate o el *parcour* forman parte o no, de nuestro objeto de estudio.¹² Quienes cuentan con experiencias corporales de sentido estético, logran advertir que el organizador que involucra a ciertas actividades corporales, sostiene esquemas perceptivos más ligados a la ejecución eficaz de los movimientos. Asimismo, las posibilidades comunicativas de la danza, los bailes populares, murgas, etc..., permiten visualizar otro universo de acciones corporales, donde la elaboración de un mensaje precisa de la utilización de lenguajes no verbales centrados en imágenes de tipo estéticas (fundamentalmente) para su composición.

Las evidencias

¹² Es recurrente este debate y hemos encontrado que la vivencia en el propio cuerpo de las actividades corporales artísticas, permiten dimensionar pertinencias sin necesidad de mucha argumentación verbal. Una especie de incorporación de la coherencia del campo de estudio, que no es razón en sí misma, es sujeto/cuerpo.

El relevamiento de los datos a partir de observaciones y la utilización de entrevistas, tuvieron un formato muy dinámico. En un principio había resuelto utilizar grabador o filmadora, o ambos, pero las situaciones en las cuales era necesario prestar atención y atender a las informaciones que otorga el campo, aparecen de manera continuada en situaciones en las que se encuentra inmerso el investigador, y ese encuentro es relacional.

Siguiendo las ideas volcadas por Rosana Guber en su texto, es posible advertir:

Que los relatos del investigador son construcciones de las situaciones mismas,

Que los fundamentos de la ciencia social no son ni independientes ni contrarios a los del sentido común y

Que los métodos de la investigación social son los mismos que utiliza la gente para entender lo que sucede en la vida cotidiana. (Guber, 2001: 18)

Estar en presencia y bucear en el flujo de la vida social de los actores que intenta conocer, es una de las metodologías que se hacen fuertes y que son utilizadas por el investigador.

Esto obliga a un uso estratégico del cuaderno de notas, y así es que todas las referencias que aquí se toman para el análisis son producto de esas interacciones con el campo y las anotaciones posteriores, salvo dos situaciones puntuales, una entrevista en profundidad y una observación de clase particular.

Lo alternativo y lo institucional

El estudio de agrupaciones con características alternativas, las cuales R. Williams denomina “formaciones”, es un organizador fundamental de nuestro trabajo de investigación, pero lo es también el debate permanente acerca de lo que se puede considerar alternativo, contra hegemónico, o bien, generador de “tendencia” en los términos de Williams.

Si bien la Escuela experimental de danzas contemporáneas no es el único lugar en donde centramos nuestro trabajo, su historia de conformación desde los años 90, sumado a las características propias del nacimiento y proyección de la Danza Contemporánea, su continua revisión en nuevas escuelas y métodos¹³, creemos, imprime a los grupos que allí se conforman en una tendencia particular en el marco de las actividades corporales en la ciudad de Neuquén, pero además, nuestra atención está centrada en conocer grupos derivados de la tarea en la Escuela de danzas, que tiene sede en otros espacios y con otros objetivos de trabajo.

¹³ Nos referimos a pioneros/as de la danza moderna y Contemporánea y sus revisiones profundas antes y después de la Segunda Guerra Mundial: Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis, Marta Graham, Doris Humphrey, José Limon, Merce Cunningham, etc...

Este es el caso de un grupo denominado “Danza memoria” en el cual participan integrantes de la Escuela de danza, que no forma parte de las actividades institucionales de la Escuela, y que prepara solo intervenciones en aquellos acontecimientos relacionados con los Derechos Humanos. Su estilo de presentación es muy particular, ya que se integran a las marchas sin la utilización de música, y componiendo puestas que tematizan y se integran a algunas de las consignas del encuentro.

Otro grupo que tenemos intención de investigar es el denominado “Gabinete coreográfico”, que busca nuevas alternativas en diseños espaciales innovadores.

Estas señales aparecen desde el interior de la escuela, y su formación siempre coincide con la necesidad de docentes y estudiantes de vivenciar el “baile” en contraposición con las formas exigentes y estructuradas en la formación disciplinar de la Danza¹⁴.

Estas derivaciones de nuevas agrupaciones en derredor de alguna institución dedicada a la formación en danzas, murgas, circo, danza en telas, tambores, hip hop, etc... son constantes en nuestra tarea de campo, el debate permanente en torno a lo que corresponde a nuestro objeto de estudio ayuda en esa dirección.

Como se presentan los actores de este grupo de danzas

Las rondas iniciales son costumbre en el grupo, Tone pasa lista y todos estamos siempre callados, serios, con muy pocas alusiones, comentarios o chistes. Pero es también tradicional que cada nuevo miembro ingresante cuente algo de su experiencia con la danza, ahí fuimos conociendo a los compañeros por su pertenencia a una actividad complementaria (por lo menos los gestos de aprobación así lo hacen saber en cada nueva incorporación), que se relaciona con lo corporal y con lo artístico, inicialmente¹⁵.

En este sentido, hubo un momento especial en los meses de Marzo y Abril aproximadamente, en donde se prestó especial la atención en estos detalles. Además, como estrategia de investigación, nos habíamos planteado entrevistar integrantes nuevos y antiguos en los grupos que eligiéramos para acompañar.

En el marco de esas acciones, focalizo mi atención en situaciones que se daban en el vestuario de varones, sensiblemente pequeño en relación al vestuario de mujeres (consiste en un tabique de aglomerado que divide lo que originalmente fue un solo vestuario).

¹⁴ La Escuela experimental de Danzas de la ciudad de Neuquén está supervisada el coreógrafo Oscar Araiz, conocido por su gran exigencia y rigurosidad en el aprendizaje de series y técnicas de movimiento en el marco de la Danza Contemporánea.

¹⁵ Es interesante encontrar a lo largo de las comunicaciones que se profundizan, nuevos condimentos en los participantes y sus actividades cotidianas, así pudimos conocer un chapista, un músico, un estudiante de Turismo, estudiantes universitarios de Chile.

“Me integré finalmente al vestuario, era muy pequeño y los cuerpos se tocan todo el tiempo, no hay lugar para sentarse, con lo cual agacharse para poner y sacarse un pantalón, exige de las posturas solidarias de los que están mas cerca. En ese contexto hablo con Hector, un muchacho de unos 30 años, con un cuerpo muy estilizado, bonito de cara, silencioso pero con un gran poder de seducción entre los compañeros, baila muy bien, y ya escuché a Tone invitarlo a formar parte del grupo estable de la Escuela. Me mira, estamos los dos en cuero y me comenta: Soy jugador de Rugby, que bueno!! Le respondo, y elegiste esta escuela por algo no? Sí, me ayuda a coordinar mejor los movimientos, además soy profesor aquí, me recibí de Prof. de Filosofía en la UNCo, y vos? Yo respondí con poca inteligencia (irreflexivamente): Soy investigador en la UNCo. Y este es mi trabajo de investigación. Que bueno!! (Agregó Hector) Cuidado con lo que decís de mi...(Risas) y fuimos al salón de baile.”

Era común para mí participar de vestuarios de varones, la actividad deportiva así lo requiere y los cuerpos aparecen desnudos sin inconvenientes en espacios amplios y comunes, incluso los vestuarios que había frecuentado participando de actividades de comedia musical, eran mixtos, pero formaba parte del acuerdo ponerse de espaldas a las chicas y cambiarnos sin tanto protocolo. Esta situación sin embargo algo delataba y algo expresaba en relación a nuestra consideración de varones y bailarines. Había una necesidad de remarcar nuestra heterosexualidad en esa situación y a la vez observarnos y estudiarnos.

“Esta representación de la persona se actúa en el campo a toda hora, pero es más evidente al principio porque investigador e informante actúan recíprocamente sus papeles (roles) y status formales según el “deber ser” de sus respectivas sociedades, culturas y reflexividades. Entonces, el investigador se presenta como miembro de una institución universitaria que va a realizar un estudio, mientras que su primer o prime-interlocutores se presentan como autoridades en la materia, en el lugar y entre sus vecinos. Esta presentación es, como ha señalado Erving Goffman, una actuación cuya relevancia reside en indicar pautas de derecho, moralidad y responsabilidad. Por eso, nombres y cargos, patrones de deferencia y de respeto, permiten clasificar al interlocutor (1971). Con sus cargas morales, de rol y de status, estas tipificaciones trazan las líneas futuras de interacción, cooperación y reciprocidad, y por lo tanto los lugares viables e inviables para observar, participar y entrevistar.” (Guber R. 2001:43)

En esta situación es posible realizar interpretaciones de género, pero es posible también que la complejidad de las presentaciones haya influido fuertemente en esa situación. Ser un integrante mas del recientemente formado grupo de varones no exigía ninguna presentación en particular, pero ya habían pasado varias clases y no podía resolver en el marco de que, o como, presentarme en el grupo, el análisis de la reflexividad da posibilidades, permite desandar caminos en la construcción comunicativa de la investigación, otorga perspectiva en el análisis.

“Las descripciones y afirmaciones sobre la realidad no solo informan sobre ella, la constituyen. Esto significa que el código no es informativo ni externo a la situación, sino que es inminentemente práctico y constitutivo.” (Guber 2001: 44). Los análisis de Dubberly en la escuela Coalton acerca del sexismo y el humor, son apreciables para este caso.¹⁶

Los cuerpos en la danza

En una ocasión, y ya trabajando en grupos mixtos (recién la segunda clase del nuevo período) Tone invita a ponerse en parejas para una ejercitación, y la indica. La idea es que uno se acueste y el otro acompañe sus manos y brazos, pasando por el pecho y uniéndose a la otra mano para realizar un medio giro con el cuerpo en el piso, luego, tomar la pierna girada y retornar a la posición inicial, para salir nuevamente con la otra mano pasando por el pecho, para luego girar una mano por arriba de la cabeza y volver a plegarse, en todo este trayecto hay que ayudar con el uso de todo el cuerpo en estos movimientos.

Los varones nos quedamos tiesos, no queríamos (por lo menos eso pensé yo) que las chicas pensarán que íbamos a tocar su pecho en la secuencia. Las chicas nos dieron la sorpresa, salieron todas corriendo a tomar un varón e invitarnos a formar parejas.

Esa misma noche llevo a Tone a su casa, ya que acompañaba también a un pasante del proyecto de investigación y dice:

“Esto con los varones antes no pasaba”¹⁷ eran más comprometidos, eran más técnicos, no, en realidad vienen por algo serio, las chicas vienen con intenciones recreativas....”

Hay una suposición de lo serio en los varones y lo recreativo en las mujeres. Los varones, incluso en nuestro tiempo de exclusividad éramos cumplidores, silenciosos no hacíamos bromas, Tone era la única persona que hablaba. Ella retoma estas referencias continuamente, en las entrevistas y las charlas de pasillo.

En una parte de la entrevista, indica que sería difícil “abrir el juego” a un grupo integrado, una de las dificultades estaría dada por las diferencias constitutivas de varones y mujeres

“Esto es alentador en la oferta para varones, y al varón le cuesta con mujeres. El cuerpo de la mujer está más adaptado, es más fácil para trabajar. En la danza la flexibilidad, la desinhibición, la relación con la música, los temas de la exposición del cuerpo. En el caso de los varones, como te

¹⁶ “...a su término, algunos de nosotros fuimos a un pub de la localidad. En el grupo había un joven matrimonio, ambos profesores titulados. Ella, sintiéndose lírica en su radicalismo feminista, comentó que si de verdad nos importaba el feminismo deberíamos poner un cercado a los clubes obreros masculinos. En esos momentos, las comunidades mineras estaban siendo alimentadas por cocinas estatales y vendían poco a poco sus pertenencias familiares para poder sobrevivir. No quiero restarle importancia al problema del sexismo, pero, para combatirlo, tenemos que dar buena cuenta de las estructuras políticas económica que lo originan. Los clubes obreros masculinos son secundarios. (Dubberly, 1995:110)

¹⁷ Refiriéndose a la dispersión que provoca la presencia de mujeres en su clase

dije, este grupo surge por necesidad de la escuela, pero los varones no vienen por una necesidad de la escuela.”

Y en la misma entrevista comenta:

“Yo soy mujer, nos diferencia el tono muscular, aunque la Danza Contemporánea es unisex, la calidad liviana es femenina, la velocidad es masculina. Los hombres bailan más rápido, es la sutileza que el varón no tiene. Necesito que vayan al piso, la Danza Contemporánea es el piso. No tango y no folclore, No!!. Entrar y salir del piso, con libertad, son libres!!”¹⁸

Pensamos en primera instancia, que en estas situaciones el género las atraviesa, pero también se hace inevitable reconocer disputas de poder al interior del grupo, ahora re conformado, que en el periodo anterior no habían aparecido. Es claro también que en el período anterior, no había mujeres compitiendo por un lugar de presencia femenina en la clase. Los nuevos contextos permiten nuevas lecturas¹⁹. Esta nueva dinámica del grupo de varones que hacen danza, nos incita a seguir profundizando la mirada.

Bibliografía.

Ainsenstein, A. (1995) *Currículum presente Ciencia ausente. El modelo didáctico en la Educación Física, entre la escuela y la formación docente*. Miño y Dávila, Bs. As.

Bourdieu P (1991) “¿Cómo se puede ser deportista?”. En *Sociología y cultura*- Grijalbo México.

_____ (2002) *El oficio de sociólogo Presupuestos epistemológicos*. Siglo Veintiuno editores – Argentina.

Bracht, V. (1996) *Educación Física y aprendizaje social*. Editora Magister, porto Alegre, Brasil.

Citro S y Ascheri (2012) *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las Danzas*. Editorial Biblos, Buenos Aires.

Citro S. (2012) *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Editorial Biblos, Buenos Aires.

Del Marmol, M., Mora, A. y Saez, M. (2012) “Experimentar, contabilizar, interpretar. Conjunciones metodológicas para el estudio del cuerpo en la danza”. En Citro y Ascheri. (2012) *Cuerpos en movimiento*, Editorial Biblos.

Denis D. (1980) *El cuerpo enseñado*. Paidós- Barcelona

¹⁸ El grupo de varones estaba conformado con al menos dos bailarines de folclore y dos de tango, algunos de ellos continúan en la nueva formación.

¹⁹Las docentes de la Escuela en general, suelen quitarse ropa y quedar en calzas con la intención de mostrar lo específico en las técnicas de movimiento, era común que Tone se quitara ropa para mostrar una ejercitación, pero por ahora esta situación solo llama nuestra tención.

- Dewey J. (1938) *El Arte como Experiencia*. Fondo de Cultura Económica, México
- Dubberley, W. S. (1995) “El Sentido del Humor como Resistencia”. En Woods y Hammersley (ed.) *Género, Cultura y Etnia en la Escuela*.
- Eisner, E (1995) *Educación la visión artística*. Paidós, Barcelona.
- 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.
- Guber, Rosana (2001) *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Norma.
- _____ (2004) *El salvaje metropolitano*. Paidós: Buenos Aires.
- Hammersley, M y Atkinson, P. (1994) *Etnografía. Métodos de investigación*. Paidós, Buenos Aires
- 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, Dra. Diana Milstein
- Humphrey, D. (1965) *El arte de crear danzas*. Eudeba – 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.
- Merleau Ponty M. (2002) *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Fondo de Cultura económica, México.
- 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. y 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.
- Pedraz M. V. (2008) “El cuerpo sin escuela: Ideario para una desescolarización de los aprendizajes corporales”. En Scharagrodsky P (Comp.) *Gobernar es ejercitar*. Prometeo, Buenos Aires
- Pich, S. (2010) “El concepto de cultura como referencia para la constitución del campo de la Educación Física, alcances y límites”. *Efdeportes* (rev. Digital) Buenos Aires.
- Samaja J. (1993) *Epistemología y Metodología Elementos para una teoría de la investigación científica*, EUDEBA, Buenos Aires.
- Schnaidler R. (2005) “La experiencia estética del movimiento”. Trabajo presentado en las *Jornadas de Cuerpo y Cultura – UBA*.
- Valles, M. (1997), *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis.

Varea, V y Galak E. (2013) *Cuerpo y Educación Física. Perspectivas Latinoamericanas para pensar la educación de los cuerpos*. Editorial Biblos, Buenos Aires

Williams R. (2000) *Marxismo y literatura*. Ediciones Península, Barcelona, España.