

Danza, movimiento y pensamiento. Algunas experiencias en la Ciudad de Buenos Aires

Por Cecilia Musicco* y Victoria D'hers**

Introducción. Danza y movimiento como ejes de reflexión

Se puede decir que no hay persona que no haya danzado alguna vez en su vida. Aunque sea una vez. No siempre, ni todo el tiempo. Una vez. Incluso aquellos que dicen ser de corcho, de madera, o de palo para bailar, una vez bailaron. Lo que sucedió luego es otra historia: o nunca dejaron de hacerlo o existió algo que reprimió ese espíritu bailarín arrojándolo al cajón del pudor.

La danza está, es una práctica más allá de su formato habitual como obra de danza, ella está entre nosotros como práctica cotidiana, bailan los niños, los jóvenes, los adultos y los viejos. Y en cualquier lugar, en una fiesta, un boliche, una disco o un cumpleaños. Frente a un espejo, mirándonos en el reflejo en un vidrio y también sin mirarnos. Incluso en la parada del colectivo baila tímido un pie llevando el ritmo de alguna canción que suena a lo lejos... o ¿No es acaso un pie marcando un compás un gesto de baile?

La pregunta por la danza abarca una multiplicidad de temáticas tan variadas que sería imposible reunir las todas en unas pocas páginas. Se podría, por ejemplo, hablar de danzas tribales, danzas comunales y danzas rituales. Muchos antropólogos han dedicado trabajos enteros a este tipo de estudios etnográficos. Podríamos hablar de danzas tradicionales y ver como estas liturgias fueron constitutivas de reinos, feudos y monarquías, y en la formación de identidad en cada Estado Nación.

Otra opción al hablar de danza es la de tomar el rumbo de hacer una historia de la danza escénica, *la danza académica*, danza que se inscribe formalmente como un discurso social a comienzos del siglo XV con la instauración de la danza como profesión. Se puede marcar este inicio con el comienzo de la Academia Real de Danza en París, que actúa legitimando una forma artística como digna de estudio; a mediados de del S. XVII la separación entre lo que se consideró danza “cultura” y danza popular es un hecho consumado, y con ello la experiencia estética deja de ser inmediata.

Se podría trazar una larga historia marcando y diferenciando momentos en el recorrido de esta danza académica hasta nuestros días. Tal como la conocemos desde su fundación en el siglo XV, esta disciplina se ha venido preguntando por cómo se danza. De allí surge una extensa línea de preocupaciones por la *representación e imitación* de un ideal de belleza, donde la danza se aleja de las leyes de la experiencia, buscando ocultar el esfuerzo y la tensión necesarias para llevarla adelante, recreando un ilusionismo con una fuerte disciplina corporal. Esta representación tiene a la vez vinculaciones con la danza como espectáculo, llevado a su máxima expresión en con las industrias culturales.

* IIGG; FSOC, UBA. Mail de contacto: cecilia.musicco@hotmail.com

** IIGG CONICET; FSOC; CIES. Mail de contacto: victoriadhers@gmail.com



Y por otro lado, rompiendo con este ideal, surgirá una danza que toma la teoría de la *expresión como lo verdadero*, donde se pasa del representar a expresar algo: los sentimientos, entendido como aquello genuino, sincero. Aquí se abrirá un abanico de experiencias dirigidas a reivindicar a la danza como capacidad de todo ser humano.

Más tarde, la “vida real” retornó a la escena, y los gestos cotidianos tomaron el espacio antes reservado a la representación: a partir de allí surgen una multiplicidad de producciones, un pluralismo estético en donde todo movimiento podría llegar a ser considerado danza (entendida en sentido escénico). Incluso, mostrando el no movimiento como parte central de *la* danza.

Entonces, la pregunta por la danza la podemos ver hoy trasladada hacia otro interrogante, no ya de cómo se danza, sino *¿qué es* danza? Y tal cuestionamiento pone en crisis al término mismo. Esto llevaría a reflexionar en torno a cuál es su esencia y naturaleza y ver la mera formulación de esta pregunta como una traición al vínculo entre danza y movimiento (si es que consideramos que la misma relación de la danza con el movimiento se está agotando, siguiendo la línea abierta por Lepecki).

Dicho esto, a la hora de reflexionar e investigar, los vínculos entre la filosofía y la danza no son nuevos, ya Isadora Duncan (referente central en la liberación de la danza, y una bailarina sin zapatillas de punta) se declaraba inspirada por los textos Nietzsche y Schopenhauer por ejemplo. Pero también podemos decir que en los últimos años este vínculo se ha ido visualizando en ambas direcciones. Por un lado, entre quienes investigan distintas áreas desde el movimiento, que toman como referentes a conceptos centrales de la filosofía contemporánea; por otro, también entre quienes lo hacen teóricamente¹. Los vínculos entre danza y filosofía son vastos, y preguntarse por esta relación sería tema de una larga investigación². Así, compartimos la inquietud por qué dimensión aporta el “pensamiento” a la danza y el movimiento, y qué sucede a la inversa. Ya en el año 2007 nos preguntábamos:

¿Es investigar [en/desde/con la danza] lanzarse a una búsqueda a partir de una idea previa de qué es lo que se va a buscar? ¿Es un *estado*, una disposición a hacer? ¿Es la práctica diaria en sí misma? (...) Por otro lado, desde el discurso hay una demanda de cruces fuera de la división entre disciplinas. (...) ¿Son los cruces la base a partir de la cual se piensa/hace la creación hoy? (...) La investigación en

¹ Un ejemplo de estos cruces es la performance realizada en el último Festival de Danza Contemporánea 2012, en la Ciudad de Buenos Aires. Allí, se armó un Laboratorio titulado *Filosofía y Danza*, donde, según explica el sitio oficial: “Tres filósofos y tres artistas performativos se encontrarán durante el Festival para dialogar, intercambiar información de los medios que cada uno conoce e indagar conjuntamente la posibilidad de transformar esa acción en performance. El público está invitado a conocer el resultado de esta experiencia.” <http://www.buenosairesdanza.gob.ar/home12/es/plays/show/v/id/66.html> Para ver una reflexión posterior de uno de los participantes (uno de los filósofos), titulada justamente “¿Cómo estar seguro de que no estoy bailando?”, véase http://www.buenosairesdanza.gob.ar/home12/es/press/news_full/v/id/48.html

² Para un acercamiento en ambas direcciones, desde la danza hacia la filosofía y viceversa, véase el libro de reciente edición en castellano *Pensar con mover*, de la Dra. en Filosofía Marie Bardet, traducido y editado en Buenos Aires por Editorial Cactus (Véase <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7645-2012-11-16.html>). Además, este año se ha conformado el colectivo Ningún Derecho Reservado, compuesto por Marina Tampini, María Pía Rillo, Victoria D’hers y Marie Bardet, con quienes se está realizando una investigación desde el movimiento (y) la teoría en torno a la danza y la Improvisación Escénica, tensionando dichas vinculaciones tanto en el plano de indagación conceptual como desde la improvisación en teatro y danza.



danza nos interpela hoy entonces desde múltiples espacios donde los límites, si existen, son transitables; y abren así disímiles momentos de creación. El movimiento se recrea desde diversos espacios y lenguajes y son sus creadores quienes provienen también de disciplinas múltiples, utilizando elementos heterogéneos. Es por ello que la pregunta por la interdisciplina, y palabras como *cruces* que han aparecido una y otra vez entre quienes nos han acercado sus opiniones, nos hacen rever en qué instancia nos encontramos (Musicco y D'hers, 2008: 77).

Pensando ahora desde los datos actuales de la ciudad, vemos cómo la danza ocupa un lugar de importancia en los ámbitos de estudio e investigación, tanto por la presencia de numerosas obras, como de análisis de obras y performances, como en grupos de investigación que toman a la(s) danza(s) en sus múltiples manifestaciones.

A partir del análisis realizado por Prodanza, la institución que financia proyectos de danza en la ciudad de Buenos Aires, ya en 2010 expresan que “existe la percepción o idea de que la danza independiente está en un momento de auge o boom artístico, creativo, expresado también en el incremento en la cantidad de bailarines, estudiantes, estrenos, etc.” Asimismo,

Hoy la escena demanda mayor reflexión y esto constituye una tendencia ‘*ahora la moda es hablar, y escribir sobre danza, está bueno*’. El punto de encuentro entre la danza independiente y los procesos de investigación y crítica, está asociado a la promoción de pensamiento y producción ‘*dirigida a conmovir al cánón*’, que haya teoría, textos, lectura y reflexión en pos de poder articular una disciplina con una propuesta verdaderamente de vanguardia (PRODANZA, 2010: 20).

Dado este reconocimiento de la vinculación cada vez más estrecha entre “pensamiento y producción”, encontramos indispensable mantener nuestro espíritu crítico para evaluar sus implicancias. Según dijéramos en otro lado, y retomáramos en la introducción del presente Boletín,

insistimos en que el cuerpo y los sentidos tienen una creciente centralidad, evidenciada en dos niveles: por un lado, en una recuperación de sus potencialidades sensitivas, siendo la danza, el teatro, la *performance*, la música lugares donde la producción y reproducción social se pueden intensificar (o coagular) y escenificar. Por otro lado, cada vez más ellos mismos se convierten tanto en procesos y mediaciones, como en herramientas para la observación (D'hers, 2012: 29).

Consecuentemente, consideramos que es central indagar en qué cuerpos, emociones y sensibilidades sociales están asociados a estas múltiples maneras de performar (de) la danza y, al mismo tiempo, qué implicancias reviste el hecho de que la(s) danza(s) y movimiento sean de manera creciente ambos objeto de estudio y herramientas de indagación.



En las páginas que siguen nos proponemos realizar un breve recorrido por los sentidos de la danza y el movimiento, tomando algunos ejemplos en diversos ámbitos académicos y artísticos que realizan investigaciones relativas a ello en la actualidad, en la Ciudad de Buenos Aires. Finalmente, concluimos con una reflexión en torno a posibles lecturas de las relaciones entre el movimiento y las sensibilidades sociales.

Danza, movimiento y modernidad como *ser que genera movimiento*

Cuando se piensa en danza, generalmente, se piensa en movimiento. Habitualmente se ha hablado de la danza como el movimiento del espíritu; se define la danza como el movimiento del cuerpo, acompañada o no de música, se identifica a un *bailarín* como aquel que danza con movimientos plásticos y virtuosos. Se piensa en quien baila como en aquel que se mueve siguiendo un ritmo. Incluso danza y movimiento aparecen estrechamente entrelazadas en metáforas que exceden su ámbito: la danza de las estrellas expresa el movimiento de estas en el espacio y, cuando habitualmente decimos que alguien o algo danza, queremos indicar que alguien o algo se mueve.

Si tomamos las definiciones mencionadas más arriba, y reflexionamos específicamente sobre la Danza como disciplina, siempre desde la danza académica se interpeló el cómo se danza, y con ello se establecieron diferentes modelos y paradigmas según el momento histórico, que al mismo tiempo “responde a un programa ideológico en el que se define, se fija y se reproduce lo que debe ser valorado como danza y lo que debe ser excluido de su ámbito como algo sin futuro, insignificante u obsceno” (Lepecki, 2008: 19).

En esta línea, básicamente lo que importa aquí es que -antes que realizar una definición de una vez y para siempre de lo que la Danza es o deja de ser-, en palabras de André Lepecki, “el desarrollo de la danza en Occidente, a partir del Renacimiento, se alinea cada vez más con un ideal de motilidad constante” (2008: 16). Más aún, “En la medida en que el *proyecto cinético* de la modernidad se convierte en la *ontología de la modernidad* (su ineludible realidad, su verdad fundacional), el proyecto de la danza occidental se alinea cada vez más con la producción y exhibición de un cuerpo y una subjetividad *aptos* para ejecutar esta *imparable motilidad*.” (2008: 17, destacados nuestros).

¿Cómo interpretar esta producción de cuerpos aptos, especie de selección natural del más apto determinado por el proyecto citado, en el marco de una ontología que no solo se reduce a los cuerpos disciplinados explícitamente, sino que define el ser mismo de la modernidad desde los países centrales? Aquí es donde la pregunta por la Danza desborda su propio campo, y puede decirnos algo sobre qué cuerpos produce y reproduce, dentro y fuera de la danza misma, sin olvidar los que *tropiezan* y *caen* del proyecto³ y quedan en el camino, no aptos para su exhibición, necesariamente invisibilizados para que el proyecto siga su curso.

³ El autor que hemos tomado como referencia realiza un análisis de las obras de William Pope L., quien realiza performances donde repta, tomando la idea de tropiezo del negro planteado por Frantz Fanon, para exhibir su *Experiencia vivida del negro*. Tomando esta obra de Fanon, Pope manifiesta su propia experiencia desde la idea de tropiezo e invisibilización. Llevando esta relación a un primer plano, pensamos aquí en la invisibilización en sus múltiples formas, tanto en problemáticas de minorías raciales, como de lo que venimos exponiendo hace tiempo con referencia a los cuerpos desechados del sistema en el marco neocolonial (véase D’hers, 2012).



Volviendo al campo disciplinar de la danza, este autor entiende a “la formación de la coreografía como una invención peculiar de la primera modernidad, como una tecnología que crea un cuerpo disciplinado para que se mueva a las órdenes de la escritura.” (Lepecki, 2008: 22). Y va más allá, observando las implicancias de este “modo de subjetivación”, las fantasías sobre las que se apoya y sus efectos:

Ante todo, encierra la subjetividad en una experiencia del ser separado del mundo. En la modernidad, la subjetividad queda atrapada en una *experiencia solipsista* del “ego como el sujeto último para y de la representación” (Courtine, 1991: 79) que ve al “cuerpo como algo que tiene existencia independiente y que se rige por leyes inmanentes” (Ferguson, 2000: 7). [...] Brennan... Identifica en el sujeto gonádico y autosuficiente el esfuerzo psíquico de una “fantasía fundacional” especialmente alienante (Brennan, 2000: 36). Esta fantasía debe reproducirse a toda costa con el fin de *mantener el saqueo ecológico y afectivo* que caracteriza a los modos de producción suscitados por el primer capitalismo y exacerbado hasta su paroxismo en nuestra contemporaneidad neoimperial (Lepecki, 2008: 29, destacados nuestros).

A partir de esta idea, el autor realiza un recorrido por varias obras de danza que ponen en cuestión esta concepción de la citada vinculación necesaria entre danza y movimiento perpetuo, expresión de la ontología propia de la modernidad. Esta ruptura sería un indicio de cierto cambio en dicho modo de ser, y quedaría por ver entonces sus relaciones con los virajes a nivel societal.

A pesar de este reconocimiento claramente, el vínculo entre movimiento y danza es íntimo, o al menos es de larga data. Y, aunque en la actualidad esté siendo cuestionado y llevado al límite en prácticas coreográficas que se oponen a la idea de pensar la danza como constante agitación en una continua exhibición espectacular del movimiento, nos preguntamos por los modos de identificar esta motilidad o falta de ella en nuestra sociedad particular. Más aún, es interesante pensar no tanto como se mueve la danza, sino lo que con ella se mueve o es impedido de hacerlo. Y con esto, trascendiendo el cuestionamiento al vínculo ontológico entre danza y movimiento presentado, podemos pensar entonces que la danza tiene muchos modos de movimiento, incluso en el acto inmóvil, y esto a su vez (re)produce sensibilidades a nivel social.

No nos adentramos en la discusión sostenida por el autor con la teoría crítica, vista como incapaz de comprender el objeto, “la realidad cinética de la modernidad como movilización” o de “mantener una distancia crítica respecto de ésta” (Peter Sloterdijk, en Lepecki, 2008: 33)⁴, pero permítasenos destacar lo que desde esta perspectiva se puede ver como un puente entre las investigaciones posibles de la danza reconocida como obra de arte, y la danza y el movimiento en tanto capacidad (o incapacidad) generalizada en nuestra sociedad.

⁴ “Para Sloterdijk, la ausencia de una teoría crítica del impulso cinético de la modernidad es una carencia fundamental de la teoría marxista, que en lo teórico descuidó involucrarse en una crítica de lo cinético debido a su aceptación entusiasta de la industrialización absoluta.” Así describe Lepecki (2008: 32) su posicionamiento como eco del citado autor. Sin *agotar* esta enorme discusión teórico-política, consideramos que tal mirada discute con ciertas versiones, pero la teoría crítica supera ampliamente dicha perspectiva productivista.



Algunas Experiencias atravesadas por la danza y el movimiento: expresando las sensibilidades sociales

Como hemos mencionado, hay varios grupos que están trabajando estas relaciones entre estudios filosóficos y sus resonancias en la danza y sus prácticas, o bien utilizando estas vinculaciones para abrir ámbitos de trabajo y expresividad.

En lo que sigue, presentamos algunos ejemplos de diversos ámbitos académicos y artísticos que realizan investigaciones relativas a ello en la actualidad en la Ciudad de Buenos Aires.

Danza como integración

Para citar un ejemplo inicial de resonancias y vinculaciones entre danza y filosofía, vemos como el concepto deleuziano de Rizoma aparece en el grupo de Danza Comunitaria “Bailarines toda la vida”. Ellos utilizan este concepto para definir un *tipo de movimiento que circula*, que se puede ir compartiendo, transmitiendo y retransmitiendo, en esa forma de tallo-raíz que define Deleuze, una multiplicidad de raíces y de encuentros.

Danza Comunitaria surge como un fenómeno grupal en el marco de cubrir una necesidad, la de reconstruir un lazo y un encuentro distinto con el otro. Este proyecto busca convocar *desde la danza* una forma de integración y expresión social:

Llamo Danza COMUNITARIA al fenómeno grupal que elige un camino diferente al de la danza independiente actual; que parte de las creaciones colectivas y aporta otra mirada al hecho estético. Su búsqueda no es exitista, y se caracteriza por convocar tanto a profesionales y estudiantes de danza, como a los vecinos intérpretes que no hayan tenido experiencia previa y acceso al estudio del arte de la danza.⁵

Así es que, más allá de estar insertos en un proyecto académico (ya que este proyecto parte del área de transferencia y vinculación del departamento de Artes del Movimiento del Instituto Universitario Nacional de Arte IUNA)⁶, también circulan en el marco de atender las demandas de la comunidad aportando una experiencia diferente desde la expresión, con el objetivo de recomponer el vínculo con el otro desde una motivación diferente. “Bailarines toda la vida” nació desde una iniciativa realizada en la fábrica recuperada “Grissinopoli”, y apunta a la idea de producir una gestación colectiva a partir del movimiento como principal medio de expresión:

Desde el Proyecto “Bailarines toda la vida” realizado en la fábrica “Grissinopoli” recuperada por los obreros, se instala un fenómeno inédito en la Argentina que empieza a expandirse frente a la necesidad de recomponer la red social fragmentada por el sistema político-social que no atiende las necesidades de la comunidad. El Teatro Comunitario, como acontecimiento artístico cultural, viene desarrollándose desde el año 1983 hasta la actualidad, y desde entonces se han

⁵ Ver en: <http://bailarines-tlv.blogspot.com.ar/p/danza-comunitaria.html>

⁶ Ver en: <http://bailarines-tlv.blogspot.com.ar/>



constituido más de treinta grupos que trabajan en forma ininterrumpida y con posibilidad de multiplicarse. Los actores de la danza, quizá con una mirada más introspectiva o centrada en el yo, no se han manifestado de la misma manera. Es intención de este proyecto incentivar la motivación hacia una forma de expresión que atienda las demandas de la comunidad, aportando una experiencia diferente, que promueva la expansión y conformación de nuevos elencos.⁷

De este modo, intenta recomponer una red social fragmentada, aportando una experiencia diferente que busca una integración donde los elencos son conformados tanto por profesionales, estudiantes de danza y fundamentalmente por los vecinos intérpretes que no han tenido experiencia previa en el área. Según su directora, la Lic. Aurelia Chillemi, se da lugar a una producción de obras con un fuerte sentido comunicacional y estético que responden a un contexto espaciotemporal y sociocultural determinado. En sus propias palabras, las obras coreográficas surgen de la investigación del movimiento, del registro sensible del propio cuerpo y, fundamentalmente, de la *participación grupal*.

La idea de *volver al cuerpo* para generar movimiento tiene como objetivo la creación de un motor, y desde allí promover situaciones para la *gestación colectiva*.

Para ello, hay un trabajo en investigación del movimiento y de registro sensible dentro de una permanente participación grupal. Otra de sus afirmaciones a la que apuesta la propuesta para el trabajo, es que el movimiento no es un medio de comunicación, sino que es comunicación en sí mismo, a la vez que es fuente de *placer* desde las primeras vivencias corporales en la construcción del yo y del conocimiento. Y supone que desde el movimiento se puede conformar un *tejido relacional* que da sustento a la propia vida en sociedad.

Partiendo de esta misma percepción de la integración en tanto herramienta de creación colectiva y viceversa, nace otro de los proyectos que vinculan una apuesta de la danza (y) el movimiento y la intervención y aporte a la comunidad, “Todos Podemos Bailar”. El proyecto, que también nace de las actividades del departamento de Artes del Movimiento del IUNA, está dirigido por la profesora Susana González Gonz y apunta a derribar los prejuicios que existen sobre la discapacidad.

Lo que es también una apuesta política desde el movimiento: descomponer prejuicios sedimentados en lo social. La llamada Danza Integradora tiene como meta inmediata ese fin. Trabaja sobre *la inclusión y la diversidad*, y propone fundamentalmente un trabajo en conjunto, resignificando los límites físicos o mentales como puertas a nuevas posibilidades. Su fin es un aprendizaje del *valor del cuerpo en la experiencia vital* de la comunicación humana, desde la integración de “personas con y sin discapacidad de distintas edades y jerarquías, desde un aprendizaje conjunto de las diferencias”, instaurando una modalidad transformadora en danza: “A través de lo individual y lo social, integra el plano físico, mental y espiritual apostando a la diversidad cultural, desde una educación liberadora y un arte sin barreras”.⁸

⁷ Ver en: <http://bailarines-tlv.blogspot.com.ar/p/danza-comunitaria.html>

⁸ Véase: <http://danzaintegradoratodospodemosbailar.blogspot.com.ar/p/proyecto-todos-podemos-bailar.html>. Otro tipo de experiencias son las referidas al Teatro del Oprimido (TO), y el Teatro Foro desarrollado por Augusto Boal (véase D’hes 2012), pero que no trabajan directamente desde la danza y el movimiento, sino a partir de escenificaciones teatrales de situaciones conflictivas. En palabra de un grupo de la Ciudad de Buenos Aires, llamado justamente Rizoma TO, y a modo de ejemplo se puede resumir



Ya en clave de las llamadas organizaciones de la sociedad civil por fuera de un proyecto universitario, se puede también referir a las actividades de Crear Vale la Pena⁹, “una Organización No Gubernamental que desde 1997 desarrolla una política de transformación social a través del arte, para revertir la exclusión y la falta de oportunidades que afectan a niños, niñas, adolescentes y jóvenes que viven en contextos de exclusión.” En esta línea, otras varias organizaciones conforman la Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social, que trabajan con lo artístico en general, y algunas de ellas específicamente con la danza y el movimiento:

La Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social fue fundada por 24 organizaciones artísticas, culturales y sociales de Argentina, Brasil, Bolivia, Chile y Perú que desde hace 20 años realizan prácticas artísticas de calidad - desde la música, teatro, danza, circo y artes visuales - en torno a la generación de integración social, ciudadanía efectiva, promoción de los derechos humanos, interculturalidad y sustentabilidad a través del arte.¹⁰

Siguiendo a Mario Roitter, quien realiza un diagnóstico breve en torno a las prácticas llamadas transformadoras relativas al arte reunidas en la RLATS, y sus relaciones con la práctica académica para comprender cómo incide en el fenómeno de la inclusión social, destaca que “el arte nos ubica en un registro que no responde a un ‘en sí’ sobre lo que está bien, o lo que es bello o lo que es coherente. Esta ruptura simbólica de las reglas es de fundamental importancia si se trata de encontrar caminos innovadores de transformación social.” (Roitter, 2011: 11). Finalmente, si bien no estamos realizando una evaluación sobre el arte y su incidencia en la realidad social, ni en la académica, cabe retomar la idea de que “Tal vez ningún presupuesto sea tan central a la cultura moderna de las artes como la creencia de una importancia propia de la práctica artística. Y esta importancia está vinculada con la creencia de que allí tiene lugar la exposición de una cierta verdad.” (Laddaga, 2006: 33, en Roitter, 2011: 11).

Entonces, según explican estos proyectos, desde el acto de bailar, desde una improvisación conjunta o desde el aprendizaje de una danza tradicional, surge una construcción, se produce un bien común que sostiene al individuo y lo remite a una

como: “[el Teatro Foro es] una herramienta del TO, aborda la escenificación de conflictos a través de una dinámica que invita al espectador a transformarse en “espectador”. Esto significa que puede ocupar el rol de los personajes con el objetivo de actuar alternativas de cambio en escena. De esta manera, se genera un debate y una problematización colectiva entre todos -público y grupo teatral-, que pretende constituirse como un ensayo de nuestro actuar / hacer actuar en la vida cotidiana.” (<https://www.facebook.com/rizoma.teatrodeloprimido>). Parte del trabajo de estos grupos fue presentado en la ciudad de Buenos Aires, del 9 al 12 de Junio de 2010, cuando se realizaron las *Jornadas Internacionales de Cultura y Desarrollo Social - 1er. Encuentro Internacional de Teatro en contextos de encierro - 1er. Encuentro Internacional de Cultura y salud - 1er. Encuentro Internacional de Arte en movimientos políticos y sociales*. El Programa se encuentra en <http://www.culturaydesarrollo.com.ar/#programa-extendido> Allí rastreamos también al *Proyecto Arte en Movimiento*, presentado por el Equipo Interdisciplinario Alborotando Esquinas: Usina de Proyectos SocioCulturales (Barrio Tres Rosas, Villa 21-24, Ciudad de Buenos Aires), pero no encontramos más información disponible en la web.

⁹ Ver en: http://www.crearvalelapena.org.ar/?page_id=7

¹⁰ Ver en: <http://www.artetransformador.net/sitio/>. En la publicación Mapping Cultural Diversity de la UNESCO, puede verse la referencia a la Red: http://www.artetransformador.net/sitio/images/biblio/mapping_unesco.pdf



identidad grupal, que se actualiza y sustenta mientras se siga en movimiento, en el encuentro, en la misma dinámica del quehacer colectivo.

Estos proyectos han encontrado en el movimiento, en la danza y en el cuerpo, material por donde generar activamente espacios de creatividad, promoviendo un modo de integración social que apunta a una identidad cultural, a la producción constante de un patrimonio artístico, a un encuentro con el otro y a la construcción colectiva desde el arte y la expresividad, según expresa el Documento de Políticas y Actividades de Extensión Universitaria del Departamento de Artes del Movimiento – IUNA (véase Musicco, 2008).

Danza, investigación y creación

Por otro lado, y a modo de ejemplo, encontramos grupos que sin específicamente hacer eje en la integración, sí se apoyan en romper el límite del arte para la escena, generando cruces y realizando actividades de investigación y proyectos de danza en espacios fuera de lo escénico, y con grupos conformados por personas no ligadas previamente al campo de la danza.

Primero, la experiencia llamada Proyecto *En Movimiento*, planteado en varias etapas, resulta de una iniciativa de varias investigadoras en sociología y antropología, y a su vez bailarinas, llevada adelante en el Barrio Guemes, Retiro, y en Villa Lugano, Ciudad de Buenos Aires. El proyecto general lleva como título “En Movimiento: La danza en contacto con sectores vulnerables de la Ciudad de Buenos Aires.” Motorizado por Cultura Senda, y realizado con el apoyo del Centro Cultural de España en Buenos Aires, este proyecto busca:

desarrollar el trabajo de danza y movimiento con sectores vulnerables que se realiza en la Ciudad de Buenos Aires a través del Programa de Inclusión Cultural. Asimismo, articular el trabajo con aquellos proyectos afines de otros contextos sudamericanos los cuales se conectan a través de la Red Lazos, proyecto regional en colaboración con la Red Sudamericana de Danza. En Movimiento busca profundizar el trabajo con adolescentes y mujeres de los barrios de Villa Lugano y Retiro quienes participan a su vez de otros proyectos culturales. En Movimiento propone un proceso de investigación sobre el movimiento a partir de la propia corporalidad del grupo, de las características identitarias partiendo de su historia y cultura. Buscando culminar con un montaje escénico. Partiendo de “comprender como un problema el hecho de que en la población del barrio la corporalidad está fuertemente vinculada a la fuerza laboral y reproductiva y a situaciones adversas o violentas”, expresan: “El objetivo del proyecto [en la segunda etapa 2011] es desarrollar talleres de educación corporal que habiliten la sensibilización y reconocimiento de las potencias de cada cuerpo, la enunciación y reflexión acerca de sus problemáticas y la búsqueda e implementación de herramientas y estrategias que permitan enfrentarlas.”¹¹

Así, a través de talleres tanto de movimiento como de gestión, “El resultado esperado aspira a propiciar la búsqueda de mejores condiciones sociales, afectivas y

¹¹ Ver en: <http://www.movimiento.org/profile/EnMovimiento>



personales, de salud, persiguiendo el empoderamiento de los participantes a través de la actividad corporal artística y recreativa.” Esta etapa cuenta con un subsidio de Prodanza, Ministerio de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires¹².

Un segundo ejemplo es el Proyecto Kuntur, en el mismo contexto, que se define como “Cultura Nómade: el proyecto kuntur nace con la idea de llevar el arte a las calles, acercar a los niños a la expresión artística para optimizar su desarrollo sociocultural”. Nacido en el año 2009, se explicaban: “Es un proyecto de intervención para el desarrollo sociocultural que apunta a la creación de valores y a la reivindicación de los pueblos originarios. Toma como campo de acción el asentamiento de la villa 31 en Retiro, donde la diversidad de las comunidades que la habitan es amplia.”¹³

Si bien no encontramos muchas más definiciones, se puede ver cómo desde la danza, se realizan actividades talleres de capoeira, y danzas folclóricas del norte de Argentina.

Por otro lado, el Grupo Km29, con su obra *Los Posibles*, si bien su trabajo sí está planteado para la escena, resulta relevante presentarlo aquí dados los límites (geográficos, sociales) que explicita, al atravesarlos. KM29,

Es un proyecto de investigación y creación escénica, iniciado en 2010, que dialoga con diferentes lenguajes artísticos en pos de la experimentación y el intercambio humano [...] Km29 también es un punto en el mapa Argentino, un solicitado paraje en la Ruta Nacional 3 que conecta a la provincia de Buenos Aires con la Capital Federal. Para los integrantes de este grupo también es un punto inevitable de encuentro, partida y divergencia porque vincula dos extremos culturales que *a priori* son incompatibles (Gonzalez Catán y La Capital), en ambos polos viven estos artistas. Esto constituye al punto Km29, como un espacio entre lo uno y lo otro, ahí caben las experiencias, prejuicios, vulnerabilidades y expectativas del grupo.¹⁴

A partir del dictado de un taller de “Entrenamiento” por Juan Onofri Barbato (bailarín y coreógrafo de la ciudad de Neuquén) en Casa Joven (González Catan, partido de La Matanza, provincia de Buenos Aires), se conformó el grupo y luego la obra *Los Posibles*, presentada como *work in progress* en octubre de 2010. Luego, fue estrenada en el TACEC, del Teatro Argentino de La Plata, y en 2012 en el Centro Cultural General San Martín, ciudad de Buenos Aires. Lo que aquí resulta central es el planteo que proponen luego de sus años de trabajo:

¹² Parte de los avances y preguntas de este trabajo fue presentada en el *II Encuentro Platense de Investigadores/as en Danza y Performance*, el 5 y 6 de diciembre de 2011 en La Plata, con el trabajo “El borde silencioso de las cosas: resonancias y derivaciones en un taller de danza contemporánea en un espacio cultural barrial.” De Eva Camelli, Ana Giura, Carolina Herman, Lucía Russo, Mónica Rodríguez, Rossmery Pinaya, Verónica Vargas. El programa completo se encuentra disponible en http://grupodeestudiosobrecuerpo.blogspot.com.ar/2011_11_01_archive.html y el del I Encuentro en <http://encuentrodanzayperformance.blogspot.com.ar/search/label/Programaci%C3%B3n>. Si bien hay diversos grupos de investigación académica sobre danza y performance, nuestro interés es el de ilustrar proyectos que realizan actividades más allá del trabajo de campo para la investigación. Véase también Greco, 2010 para un despliegue del anclaje teórico del proyecto.

¹³ Ver en: <http://proyektokuntur.blogspot.com.ar/2009/03/la-cofradia-del-condor.html>

¹⁴ Ver en: <http://grupo.km29.net/km29>



Los cuerpos menos “adiestrados”, aquellos que son desobedientes, rebeldes y no conocen especulaciones ni convenciones propias de un intérprete formado, están más cerca de presentar y producir una *verdad kinética* que puede volverse una coreografía original o una improvisación verosímil. Dejar que la madurez adquirida por estas experiencias de vida opere sobre la escena, que el cuerpo se apodere de la imagen que desprende, que haga conciencia y uso de lo que produce en el espectador, deja ver la fragilidad de ambos. En esta búsqueda se intenta borrar la línea que separa la escena y platea, emancipando las interpretaciones y por sobre todo, las miradas (destacado nuestro).¹⁵

En la obra *Los Posibles*, la escena está compuesta por siete hombres de los cuales dos tienen experiencia escénica previa. Los otros cinco son alumnos del taller, y esta experiencia fue su primer acercamiento tanto a lo escénico, como a una práctica corporal (según se lee en la página del grupo)¹⁶. Así, se valora escénicamente su “madurez adquirida” pero por fuera de los circuitos de la danza, desbordando lo que se entiende por formación en danza y llevándolo hacia la experiencia de vida; resignificando, a su vez, esos cuerpos para el otro y para sí, en un nuevo contexto.

En este sentido, el Grupo continúa su actividad y sostiene la práctica con el Programa Km29, basado en la idea de que “El arte es un medio y un fin en sí mismo que aporta al proceso de construcción de un proyecto de vida en estos jóvenes.”¹⁷ Así, los destinatarios de las actividades son jóvenes entre 14 y 23 años del tercer cordón del conurbano bonaerense en situación de vulnerabilidad socio-cultural. Su Objetivo general es el de “Contribuir a la promoción de la inclusión social y cultural de jóvenes en situación de vulnerabilidad a través de actividades vinculadas a las artes escénicas en articulación con diferentes instituciones.” Finalmente, “Hoy este proyecto suma un nuevo horizonte artístico y aporta alternativas para pensar al arte como una herramienta de transformación social”.

Es de destacar entonces la apuesta a la continuidad de una propuesta, no solo como una obra y una confluencia exitosa en un momento particular, sino como un posible modo de trabajo que aspira a traspasar ciertos límites, visibles e invisibles, geográficos y sociales. Además, parte central del trabajo es que no se coloca un saber (del cuerpo entrenado), por encima de otro saber, evidenciando lo que puede un cuerpo desde su propia historia y trayectoria. Se trasluce la búsqueda de una verdad por fuera de la formación, dejando entrever una preocupación por las limitaciones disciplinares que formatean la expresividad. El desafío y la provocación va en un doble sentido: desarmar esos formatos del cuerpo entrenado y, a la vez, no reificar aquella madurez adquirida de la experiencia de vida, y llevarla más allá de sí misma.

Teniendo en cuenta entonces el “boom” de la danza llamada independiente de Buenos Aires, donde “[los artistas] *trabajan movidos por una pulsión realmente muy grande, a mi me conmueve, la necesidad de bailar y hacer cosas*” (GCBA, 2010), es

¹⁵ Ver en: <http://grupo.km29.net/km29>

¹⁶ Los integrantes de KM 29 son: Alejandro Alvarenga, Alfonso Barón, Daniel Leguizamón, Jonathan Carrasco, Jonathan Da Rosa, Lucas Araujo, Pablo Kun Castro. Responsables: Matías Sendón, Marina Sarmiento, Juan Onofri Barbato. Colaboradores: Sebastian Arpesella

¹⁷ Ver en: <http://grupo.km29.net/Programa-Km29Danza>



central mantener una mirada atenta y observar los cruces y nuevos horizontes que se van proponiendo en este hacer.

Retornando al movimiento y la danza, entendida desde el desborde de la Danza académica, si bien cada experiencia es particular y tienen diversos objetivos, podemos destacar que esta modalidad de práctica de improvisación en danza practicada por estos grupos está ligada a la apertura de los roles en la creación, una aceptación de todo movimiento como danza, válido por ser expresión de una individualidad y no ya por sus características estéticas o de capacidad motriz, una revalorización de lo cotidiano para el campo del arte, y a una cierta re-jerarquización de los sentidos. Estos elementos se reconocen a su vez en la creación del *Contact Improvisation* por Steve Paxton en el marco de la Judson Church en los años 1970, que sería absorbida aquí fuertemente¹⁸. Paxton proponía una ruptura de las barreras entre arte y vida, y que puede resumirse así:

El paso de la coreografía a la improvisación es para Paxton un modo de sacudir una estructura de poder jerárquica que en la danza funciona dejando del lado del coreógrafo casi la totalidad de la tarea de creación, y del lado del bailarín la tarea de reproducción de las ideas de otro. Paxton denuncia ese funcionamiento - naturalizado en el campo de la danza- y lo trastoca devolviendo al bailarín a un estado de 'paridad responsable' con el resto del cuerpo de danza. Se desmantelan las jerarquías y cada bailarín tiene la tarea de crear la danza a través del encuentro con los otros en el momento de la danza misma (Tampini, 2010: 6 y ss.).¹⁹

Aunque los antecedentes son muchos, quisimos delinear estas características para que se pueda pensar qué cuerpos son los que se ponen en juego en estas experiencias expresivas, sin caer tampoco en la mistificación de su potencial²⁰, o "reducir su contenido a meros instrumentos", generando ciertas rupturas con lo establecido como momentos únicos y excepcionales.

Más aún, desde cierta mirada pesimista, creemos relevante reinsertar estas experiencias en el contexto mayor de la sociedad argentina actual, marcada por la resignación, el solidarismo y el consumo mimético:

¹⁸ También tomó otra forma particular (en combinación con otros referentes de la danza moderna como Isadora Duncan y más tardíamente Pina Bausch), en la Escuela de Expresión Corporal en Argentina.

¹⁹ "Este requerimiento [del Contact Improvisation] de trabajar en relación a la diferencia que plantea el/lo otro hace de la improvisación una práctica con fuerte peso político. La expresión -en tanto búsqueda artística- es posible únicamente en la medida que se plantea una relación, o sea, es producto de ese 'entre' lo uno y lo otro. Ya sea por contraste, por choque, por encuentro o por falta del mismo, el hecho de *no soslayar la diferencia sino disponerse a una relación con ella es fundamental*. Se trata de establecer una relación que no siempre es ni fácil, ni instantánea, ni exitosa, pero que sí es capaz de iluminar zonas de uno, de otro o de la relación misma [...] Son las posibilidades de movimiento descartadas por el régimen disciplinar las que Paxton decide explorar. El sentido de la vista, que resulta ser el preponderante en el uso habitual que hacemos de los sentidos al movernos, pierde su preponderancia en su exploración para ceder su lugar al sentido táctil. De allí que el 'contacto' sea parte del nombre de esta danza." (Tampini, 2010: 3).

²⁰ Esta exploración desde lo descartado por el movimiento hegemónico es de una *potencia* inimaginable. Y la dificultad radica en que esa exploración requiere de un trabajo de apertura de lo que aparece como limitado, encerrado en un *habitus* y esquemas de percepción y acción. Este *habitus* funciona, es operativo, tanto en los cuerpos entrenados en ciertas habilidades, como en los *habitus* de clase que nos atraviesan como sujetos sociales. Venimos trabajando en ambas aristas, *cfr.* D'hers, 2012; Prado D'hers, 2010; Liaskowsky Prado D'hers, 2011.



Desde -y para- esta trinidad mobesiana entre el consumo, que nos hace ser alguien; entre la solidaridad, que al único que beneficia es al que da; y entre la resignación que lo único que hace es procurar la aceptación de la limitación de la capacidad de acción, existen consecuencias sociales de multiplicación colectiva que se ritualizan y entrelazan. Es decir, ¿cuáles son las pastorales de esa religión del capitalismo dependiente? Son dos: la sinestesia social y la ataxia social. Desde la primera, las vivencialidades se inscriben en un mundo hipersensibilizado donde las sensaciones se superponen e indiferencian; desde la segunda -en tanto la imposibilidad de coordinar movimientos conjuntos- los sujetos aceptan el atomismo social. (Scribano, en Scribano y Boito, 2010).

Es decir, en nuestra actualidad caracterizada por la resignación y una experiencia cotidiana signada por el consumir para ser, estamos en el riesgo de caer en una “hipersensibilización”, donde todo deviene expresividad, con el cuerpo bajo la lupa que magnifica sensaciones, pero nada perdura como experiencia colectiva y modo de hacer que trascienda el uso y consumo del otro (y del propio cuerpo).

Reflexiones finales. Qué nos dice esta *presencia del movimiento del cuerpo que produce*

Hecho este breve recorrido por trabajos que enfocan la danza desde múltiples miradas, sea como herramienta para la inclusión social, para la participación y la democratización, como puente entre mundos y a veces, como obra de arte, retomamos la pregunta por esta “vuelta la cuerpo” desde la investigación, y la presencia de la reflexión en la creación artística. Si bien no podemos delimitar su sentido, nuestro dato es esta presencia del cuerpo y la sensibilidad como eje de reflexiones y experiencias que trascienden la escena.

Entonces, para concluir con una reflexión en torno a las relaciones entre movilidad y quietud, volvamos a dos ideas planteadas más arriba: por un lado, un hacia el movimiento como marca de la modernidad, como signo de progreso y avance, supuesto como positivo. Por otro, esta necesidad de hacer, de moverse, de la danza en la escena, que va excediendo el campo de la Danza y en su mismo movimiento, pone en cuestión los modos de entender el cuerpo “eficiente”, y jaquea (en principio) ciertos modos de hacer en algunas experiencias como las citadas.

A su vez, esta motilidad perpetua tal vez se traduce en una vibración permanente que se puede transformar en quietud por su propio movimiento incesante.

Por otra parte, al referir al cuerpo y la sensibilidad, debemos sospechar de la existencia de una sustancia a la que queremos acceder, dado que toda sensibilidad es social e implica ciertas regulaciones que debemos desentrañar, antes que quedar en la búsqueda de la “pura” percepción. Ciertamente se abren campos de sensibilidad al poner-ahí al cuerpo que baila. Esto habilita el registro, muestra otros modos de sentir-se, y nos pone ahí *con otros*. No obstante, no debemos reificar “la experiencia del cuerpo” como algo dado, “abierto” y verdadero de por sí.

Antes bien, lo que resulta más interesante es no ya pensar el movimiento de la danza en el sentido del cómo (de qué modo se mueve quien baila) sino, según venimos señalando, ver qué genera ese movimiento, qué sensibilidades moviliza o aquieta, qué



permite expresar y qué posibilidades de creación se abren y obturan. Danza entonces no es simplemente mover el cuerpo, tampoco mover el cuerpo al compás de la música, ni seguir una serie de movimientos a modo de partitura. Tiene que ver con una manera de estar en el mundo, una posibilidad de “tomar conciencia”, conocer el propio cuerpo no como instrumento para hacer algo, sino como una apertura a la propia historia y trayectoria *hecha cuerpo*.

Finalmente, si es que el movimiento propone un tipo de experiencia diferente (tal vez algo cercano a una experiencia de totalidad), debemos procurar que no sea simplemente por una *imposibilidad de no ir hacia* el movimiento.



Referencias bibliográficas:

D'HERS, Victoria (2012); “Analizando la invisibilización del ambiente. La danza y el movimiento como abordaje metodológico en estudios de sensibilidad y percepción ambiental”. En *ReLMIS* N° 4. Año 2. Oct. 2012 - Marzo 2013. Argentina. Estudios Sociológicos Editora. Pp. 21 - 37. Disponible en: <http://www.relmis.com.ar/ojs/index.php/relmis/article/view/70>

GRECO, Lucrecia (2010); “O hábito da criação. Análise de uma experiencia de trabalho corporal com mulheres no bairro 31, Buenos Aires.” en *idança.txt* Vol. 2 – Nov 2010. Disponible en: http://idanca.net/wp-content/uploads/2010/11/idancatxt_volume21.pdf

LEPECKI, André (2009); *Agotar la Danza. Performance y política del movimiento*. Danza y Pensamiento. Centro Coreográfico Galego. Mercat de les Flors. Universidad de Alcalá. España.

LIASKOWSKY, R, D'HERS, V y PRADO, G (2011); “Pensar *el-y-a-través-del* movimiento. Posibilidades y limitaciones del diálogo interdisciplinario.” 1ª Jornadas de Investigadores en Formación. IDES Instituto de Desarrollo Económico y Social. Buenos Aires, 16 y 17 de noviembre de 2011. Ponencia.

MUSICCO, C y D'HERS, V (2008); “Que se dijo... Voces de las jornadas.” En *Improvisación, Performance, Crítica. Primeras Jornadas Estudiantiles de Investigación en Danza 2007*. Departamento de Artes del Movimiento-Instituto Universitario Nacional de Arte, Embajada de Suiza y el Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires.

MUSICCO, Cecilia (2008); “Arte y Sociedad: Las Instituciones en la calle. Políticas y actividades del del C. C. C y de Extensión Universitaria del Departamento de Artes del Movimiento-IUNA”, en *Improvisación, Performance, Crítica. Primeras Jornadas Estudiantiles de Investigación en Danza 2007*. Departamento de Artes del Movimiento-Instituto Universitario Nacional de Arte, Embajada de Suiza y el Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires.

PRADO, Gabriela y D'HERS, Victoria (2010); “La Danza por la Danza. Reflexionando sobre nuestros procesos creativos.” II Congreso Internacional Artes en Cruce. Bicentenarios Latinoamericanos y globalización. 4, 5, 6 de octubre 2010. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA y CCC.

PRODANZA Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, (2010); La escena de la danza independiente en la Ciudad de Buenos Aires. Estudio cualitativo exploratorio. Resumen ejecutivo. Disponible en:

http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/danza/pdf/la_escena_de_la_danza_independiente.pdf

ROITTER, Mario (2011); *Prácticas Intelectuales Académicas y Extra-Académicas sobre Arte Transformador: Algunas Certezas y Ciertos Dilemas*. Working Sections: Focus on Art for Social Transformation. Dresden, Alemania, European Center for the Arts Hellerau, 13-15 mayo 2009.

SCRIBANO, A y BOITO ME (2010); *El purgatorio que no fue. Acciones Profanas entre la esperanza y la soportabilidad*. CICCUS, Buenos Aires.

TAMPINI, Marina (2010); “Desestabilizar la disciplina: cuerpo y subjetividad en contact improvisation.” Ponencia presentada en las *VI Jornadas de Sociología* de la UNLP. La Plata, 9 y 10 de diciembre de 2010.

