

# Vínculos entre movimientos gesto y subjetividad: Aportes socio-antropológicos para pensar los entrenamientos en artes escénicas

*Vínculos entre movimientos, gesto e subjetividade: contribuições sócio-antropológicas para pensar os treinamentos em artes cênicas.*

Patricia Cristina Aschieri

Professora do Departamento de Artes da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires (Argentina).  
paschi09@gmail.com

## RESUMEN:

Teniendo en cuenta mi experiencia en investigación presentaré algunos problemas comunes que entiendo atraviesan las investigaciones sobre ensayos y entrenamientos y propondré posibles vías conceptuales para su abordaje. En primer lugar, plantearé un marco de análisis para la descripción de los cuerpos en movimiento. En segundo lugar, plantearé el potencial analítico de considerar las condiciones de circulación de las técnicas y prácticas de las que forman parte estos espacios. Por último discutiré la necesidad de considerar la legitimidad de una vía de conocimientos que va desde el cuerpo a las ideas.

Palabras clave: *Corporalidad. Entrenamiento en artes escénicas. Antropología.*

## RESUMO:

Levando em conta minha experiência em pesquisa, apresentarei alguns problemas comuns que eu entendo passarem por pesquisas sobre ensaios e treinamentos e vou propor possíveis caminhos conceituais para sua abordagem. Em primeiro lugar, vou propor um quadro de análise para a descrição dos corpos em movimento. Segundo, levantarei o potencial analítico de considerar as condições de circulação das técnicas e práticas das

quais esses espaços fazem parte. Por fim, discutirei a necessidade de considerar a legitimidade de um caminho de conhecimento que vai do corpo para as ideias.

Palavras-chave: *Corporalidade. Formação em artes cênicas. Antropologia.*

Submetido em 24 de Junho de 2018.  
Aprovado em 05 de Setembro de 2018.

## Construyendo el problema de investigación

Los entrenamientos y ensayos son un espacio imprescindible de sistematización y exploración de movimientos. Desde los inicios de la danza clásica, que impuso el diseño de una específica preparación para alcanzar la virtuosidad expresiva, o desde Constantine Stanislavski para el caso del actor y las distintas poéticas subsiguientes, que confeccionaron sendos manuales y directrices respecto de los modos de acrecentar las capacidades de comunicación escénica, los entrenamientos han sido objeto de preocupación de distintas escuelas en occidente. En ocasiones, el compromiso no involucra el aprendizaje de mecánicas específicas del movimiento o de la expresión sino que, como sugiere Grotowski, puede pretender destruir obstáculos psicofísicos, o incluso, como en el caso de la performance *butoh*, estar dirigido a desestabilizar las técnicas adquiridas en las socializaciones somáticas previas de los *performers*.

Podemos coincidir en que más allá de las enormes diferencias que existen en los diseños y sus contenidos, los entrenamientos involucran el encuentro con una nueva forma de ser y de estar en el mundo, de conocer-lo, de conocer-se y de entrelazarse en y con él. Es decir, la adquisición de lo que denomino una *poiesis somática* específica que permite la actualización de tendencias creativas en la acción performática en términos de habitar un determinado espacio/tiempo, desplegar ciertas habilidades perceptivas, así como particulares relaciones corporales y de movimientos.

Aunque no han sido demasiado considerados desde una perspectiva analítica académica, tener en cuenta lo que sucede en los entrenamientos y en los ensayos, tiene suma relevancia para comprender los procesos creativos y la consecuente producción de obra. Ya Patrice Pavis (2000) había señalado la necesidad de incorporar como objeto de observación y análisis “la obra teatral (y agregó dancística) como proceso, y no (solamente) como un producto final” (319).

Asimismo, estas cualidades y calidades que van corporizándose paulatina y constantemente, involucran la producción de específicas subjetvidades. Desde Marcel Mauss (1936) se ha sostenido que el aprendizaje en técnicas corporales, no solo involucra aspectos biológicos y psicológicos sino también elementos socio-antropológicos que se encuentran “indisolublemente entremezados” (340) y que solo podrían ser, eventualmente, desarticulados para su análisis. Sin embargo, los ensayos y entrenamientos pocas veces han sido objeto de abordaje socio-antropológico. La antropología de la danza cuyos inicios datan de 1960, constituye una subdisciplina que tiene desarrollos generalmente marginales en los ámbitos académicos y que no se ha ocupado en particular de estos espacios. En esta línea de estudios, aunque sin ser antropóloga, puede señalarse el pionero y programático trabajo de la mexicana Hilda Islas (1995), quien destacó la necesidad de separar analíticamente ensayos y entrenamientos de la obra como producto terminado. La antropología del teatro y la performance, por su parte, ha recibido algunas interesantes propuestas como la escenología de Jean Pradier o los trabajos de Víctor Turner y Richard Schechner aunque, es justo señalar, que aún falta mucho desarrollo en pos de construir entramados teóricos para plantear y pensar problemas compartidos.

En Argentina desde hace algunos años se han comenzado a desarrollar investigaciones en este sentido. El primero en esta dirección ha sido el mío que ha tomado como objeto de estudio las reelaboraciones de la danza *butoh* en Argentina a partir de realizar un análisis de sus entrenamientos y ensayos. Una de las características que llama mi atención como investigadora especializada en esta línea de estudios, es que los abordajes de estos espacios desarrollados recientemente suelen presentarse como inaugurales. Y probablemente ello sea así, si sólo se tiene en cuenta el tema de investigación sea este el tango, el *butoh*, la danza clásica o contemporánea, el contact improvisación, la capoeira o el teatro independiente, por mencionar solo algunos ejemplos. Pero, precisamente, el hecho de que se tomen los entrenamientos y ensayos como espacio

específico y particular de observación y análisis, suele soslayarse. Como consecuencia de esta decisión, casi nunca consciente, muchos de estas investigaciones quedan aisladas de otros estudios y, en consecuencia, aunque tienden a realizar preguntas muy interesantes, éstas suelen haber sido ya formuladas y respondidas, aunque provisoriamente, por otros investigadores que abordaron otras prácticas dancístico y/o teatrales.

Teniendo en cuenta mi experiencia en investigación en este campo de estudios, propongo que los espacios de entrenamiento y ensayos constituyen un ámbito específico y de gran potencial para explorar la presencia del poder en la producción gestual y de movimientos. Ponderarlos como espacios analíticos específicos permite comparar varias prácticas o tipos de entrenamientos y considerarlos, no solo en sus dinámicas internas, es decir, en la configuración de tendencias gestuales y subjetividades, sino también en sus vínculos con el accionar del poder en el marco de campos más amplios como lo son el del arte en general, pero también en sus vínculos con lo histórico-social y/o cultural y/o económico. Es decir, si los consideramos como parte de un circuito más amplio, no sólo podremos describir aspectos relativos a la práctica específica en términos de sus particularidades y/o al tipo la subjetividad que esa experiencia de movimiento y gestualidad promueve en sus practicantes, sino que también podremos explorar analíticamente sus vínculos con aquellos aspectos macrosociales en los que se inscribe esa práctica y que resultan significativos para su mayor comprensión. En este sentido, posibilitará atender a la complejidad del fenómeno así como profundizar en la formulación de los problemas y en la ampliación de los horizontes de nuestros análisis.

En este artículo me propongo presentar algunos problemas comunes que en mi opinión atraviesan las investigaciones sobre ensayos y entrenamientos, así como proponer posibles vías conceptuales para su abordaje. En primer lugar, plantearé un marco de análisis para la descripción de los cuerpos en movimiento teniendo en cuenta que estos espacios de práctica suelen estar acompañados por las búsquedas de formación de actores y bailarines de carácter más personal o individual. En segundo lugar, plantearé el potencial analítico de considerar las condiciones de circulación de las técnicas y prácticas de las que también forman parte de los entrenamientos y ensayos. Por último discutiré la necesidad de considerar la legitimidad de una vía de conocimientos que va desde la corporalidad a las ideas.

## ¿Cómo describir los cuerpos en movimiento?

Existen diferentes maneras de concebir las corporalidades y su producción gestual, o podríamos decir, múltiples “ficciones” o modelos a partir de los que entender las acciones corporales en sus devenires. Por ejemplo, puede comprenderse el cuerpo a partir de su visión en el espejo, o de resaltar el esqueleto y sus formas óseas, o también puede estructurarse la organización corporal a partir de la ubicación de las vísceras, o incluso, de la percepción de la musculatura. Esta afirmación no es solo válida para pensar cómo se arman los espacios de ensayo y entrenamiento, sino también que resulta muy relevante a la hora de pensar nuestros modos de registrarlos como investigadores.

Para ejemplificar, me detendré en dos sistematizaciones de la corporalidad en movimiento que provienen del campo de la danza una y del teatral, más propiamente la otra. Aunque desde ya sabemos que las divisiones teatro, danza, etc. propuestas por la modernidad van en contra de cualquier epistemología que implique pensar los cuerpos en movimiento, y que en ambos casos las propuestas tienen la intención manifiesta de trascenderlos, tomo estos ejemplos por su gran poder descriptivo, por ser de los más difundidos y porque además, han sido parte importante de mi trayectoria personal como artista investigadora.

La primera es la de Rudolf Von Laban (1879-1958), coreógrafo y bailarín, entre otras disciplinas, que propuso una forma de entender el cuerpo tejido en el espacio. Dentro de los imaginarios posibles del cuerpo, Laban (1992) creó una ficción teórica que considera el espacio circundante y la relación de las articulaciones con el entorno. Su esfuerzo investigativo procuró brindar herramientas para dar cuenta, sobre todo, de las trayectorias espaciales y de las calidades del movimiento. Teniendo en cuenta las codificaciones a la que estaba sometido el cuerpo en la danza a principios de siglo XX, la obra de Laban intentó desembarazar a los movimientos de las codificaciones que los aprisionaban, para devolverles su valor expresivo. Para ello, observó el proceso del movimiento en todos los aspectos de la vida como pueden ser los patrones de movimiento en las artes marciales o en las prácticas laborales. Su esfuerzo aportó importantes bases prácticas para la liberación del movimiento del/a bailarín/a respecto de aquellas que regían hasta entonces, y elaboró una

herramienta que hizo posible la visualización y la puesta en práctica de un espectro muy amplio de gestos. En esta dirección Laban construyó un sistema de transcripción (Análisis del Movimiento Laban- labanotation) de todas las formas de movimientos imaginables.

Cabe señalar que desde un punto de vista epistemológico brindó un enfoque que enfatiza en la perspectiva de la persona que realiza el movimiento, lo que permitiría una amplia flexibilidad descriptiva, así como la posibilidad de abarcar una amplia gama de concepciones de lo corporal-gestual. Es decir, su enfoque constituye un marco de análisis en el que todo movimiento podría ser deconstruible en el ámbito de un esquema generalizador desde el que es posible pensar tanto partes del cuerpo, como calidades o usos espaciales. En síntesis, Laban propone un enfoque constructivista del movimiento que enfatiza en la perspectiva de quien lo realiza y que, por tanto, pretende constituirse como un marco conceptual universal. Identifica lo que considera los elementos más abstractos del movimiento: peso, tiempo, espacio y un cuarto componente que involucra la actitud del practicante hacia estos elementos.

El segundo ejemplo en el que quiero detenerme, refiere a la llamada Antropología Teatral desarrollada por Eugenio Barba (1988, 1994) que brinda elementos para pensar y comprender la acción del actor/bailarín desde una dramaturgia que se basa en el efecto que sus acciones tienen en el espectador. El objetivo de esta propuesta es comprender cómo debe moverse el/la actor/actriz para capturar la atención de la audiencia. Para construir esta dramaturgia, Barba identifica aquellos principios que serían comunes a todas las técnicas escénicas, independientemente del marco cultural en el que se desarrollan. Una suerte de técnica de las técnicas. Estos principios constituyen la denominada "preexpresividad" y serían aquellos que rigen al organismo viviente. Entre los más relevantes, destaca la tensión que surge de la oposición cuyo equivalente sería el principio de la vida y que, en su opinión, generaría una tensión que es en sí misma, la definición de "drama". Las acciones son concebidas como danza de tensiones. Del mismo modo que en la Danza Teatro de Pina Bausch, la Antropología Teatral entiende al movimiento como una danza que se produce en el cuerpo más que como una danza que se realiza con el cuerpo.

Uno de los conceptos clave en este marco de organización del movimiento y la gestualidad, es el de “energía”. Barba sostiene que para el actor es útil pensar en ésta como un qué, es decir, como algo que se proyecta, se manipula y que se pone a danzar dentro del cuerpo. Entiende que el “cómo moverse” involucra “hacer visible el ritmo del pensamiento”. Como un escultor, explica, el pensamiento del actor presiona gestos, piensa por una intención de la energía que va modelando el movimiento y la gestualidad. Refiere que la oportunidad de administración de la energía se presentaría en el instante que precede a la acción, cuando la fuerza necesaria se encuentra lista para ser liberada en el espacio. Es en este momento que puede ser retenida y /o suspendida como una suerte de “dique energético”<sup>1</sup>.

El microcosmos por excelencia en el que estos principios se hacen presentes, se desarrollan y entrenan, es el ejercicio. En el ejercicio se deben movilizar las fuerzas físicas, psíquicas e intelectuales del actor. El objetivo del entrenamiento que propone la antropología teatral consiste entonces en construir esta “segunda naturaleza” a partir de renunciar a la forma habitual de moverse en la vida cotidiana y adquirir, lo que se denomina un “bios escénico” capaz de irradiar energía a un nivel diferente. Así, el cuerpo cotidiano debe caer, para dar lugar a “un cuerpo dilatado” en el que se establece una deformación consciente y controlada del equilibrio.

En síntesis, Barba sostiene un modelo en que la corporalidad es organizada por fuerzas oposicionales y los modos en que la energía se manifieste dependerán de la intencionalidad y del ritmo del pensamiento consciente. Al igual que en el caso de Laban, Barba plantea que el movimiento es creador de estados mentales. Un modo de moverse pondría en juego un modo de pensar.

Ahora bien, ambos enfoques nos dan interesantes pistas para describir los movimientos en el espacio, sus cualidades y temporalidades. Sin embargo, podemos sospechar de su pretensión ciertamente universalista, ya que es muy probable que para describir entrenamientos y ensayos que involucran marcos somáticos de otras procedencias culturales (afro como la capoeira o asiáticos como el *butoh*, por ejemplo), no resulten lo suficientemente abarcativos para aprehender sus particularidades. Tampoco dan elementos para comprender los entrenamientos y ensayos como un *espacio poietico* que si bien puede estar guiado por “ideas-movimientos fuerza”

provenientes de estilos teatrales o dancísticos específicos (sean estos cuales fueran), éstas estén acompañadas, como señaláramos en el apartado anterior, de otros tipos de movimientos procedentes de otros entrenamientos que los bailarines-actores realizan para “complementar” sus búsquedas y exploraciones. En qué medida estos otros espacios se hacen presentes modificando, reforzando o transformando. En este mismo sentido, estas perspectivas de análisis del movimiento, tampoco permiten comprender los modos en que las trayectorias individuales previas logran, o no, actualizarse como parte de estos espacios, sobre todo en aquellos casos en que la exploración y la improvisación sucede en marcos regidos por códigos dancístico-teatrales más o menos permeables.

### **Algunas contribuciones teórico-conceptuales para abordar ensayos y entrenamientos**

Teniendo en cuenta los problemas mencionados y para comprender las especificidades que forman parte del proceso de producción de movimientos-gestos en los entrenamientos, he propuesto, a partir de los desafíos con los que me enfrentó la investigación en estos ámbitos, dos conceptos muy relacionados entre sí: el de “trayectorias corporales” (Aschieri 2012) y el de “sensocorporreflexión” (Aschieri 2015).

El primero, “trayectorias corporales”, involucra el proceso de encuentro con las prácticas que van configurando un específico modo de percibir y usar el cuerpo y la voz. La trayectoria corporal involucra no solo la historia personal sino que la considera en su intersección con experiencias que son de orden intersubjetivo, es decir, que han sido compartidas por el grupo social al que se pertenece (por ejemplo, formar parte de un colectivo por condición de estilo artístico, de edad, de etnia, de clase, de género, etc.). Me interesa aclarar que este concepto no pretende referir a la sucesión de todas las técnicas por las que atraviesa una persona, sino que propone identificar solo aquellas experiencias que han involucrado operaciones de sentido específico, en el marco de la

producción de movimientos. Es decir, aquellas corporizaciones que han ocasionado efectos significativos para los practicantes. Es importante tener presente que estas dinámicas no siempre son evidentes y explícitas para los *performers*.

El concepto de “trayectoria corporal” surge de la necesidad de dar cuenta de los modos en que se constituyen los “habitus dancísticos-teatrales” y pretende trascender una descripción de orden más estático y estructural en pos uno procesual y dinámico. En este sentido, destaco su potencial para identificar y precisar modificaciones y cambios en el marco de las trayectorias individuales, para luego si, poder ser ponderadas en términos colectivos. La reconstrucción de la “trayectoria corporal” sería entonces el resultado de un esfuerzo analítico realizado por el/la investigador/a, a partir de los materiales de campo y de las entrevistas.

El segundo concepto identifica con mayor sistematicidad aquellos “momentos” que involucraron esas específicas conexiones entre movimiento, reflexividad y subjetividad. En trabajos recientes (Aschieri 2015, 2017) he señalado que la “sensocorporreflexión” sería un espacio tiempo en el que se producen experiencias vitales que establecen rupturas e inéditas relaciones lógico-racionales y/o lógico-poéticas con el pasado y/o con el presente y/o con el futuro. Vivencias que originan alteraciones, transformaciones que cambian y combinan enfoques y que proponen nuevas coordenadas entre pensamientos, afectos y experiencias del cuerpo en movimiento. Desde esta perspectiva el movimiento es una suerte de intervalo o pausa en la que la representación cae como foco privilegiado de la producción de conocimientos dando lugar a ambigüedades y distorsiones, produciendo deformaciones y reconfiguraciones en las que se articulan otras y diferentes perspectivas.

Cabe referir que estas reconfiguraciones logran darse en diferentes niveles y sus efectos pueden tener alcances individuales y/o colectivos. Inspirada en la relectura de la bionérgica desarrollada por Guy Tonella (2000)<sup>2</sup> propongo considerar cinco niveles de registro de estos cambios: el energético/perceptivo/sensorial, el motor, el emocional y el representacional. Es importante reconocer que esta diferenciación es de orden analítico y que una experiencia puede repercutir en todos los niveles del mismo modo. No obstante, es posible que el/la performer identifique alguno como el de mayor protagonismo o relevancia. Entiendo que sería importante indagar en las

características de cada uno de estos registros en la medida en que nos permiten conocer los modos, y tal vez motivos, en que se que produjeron estas experiencias y que resultaron vitales para las personas. Por ejemplo, en el caso del *tango queer* la experiencia individual de dominación patriarcal en el marco de un colectivo, ha cuestionado los patrones heterosexuales que se imponen sobre todo en el nivel motor y representacional, y que interpelan la naturalización que señala que en el tango, sea el varón el que marca el movimiento y la mujer la que lo sigue. Es decir, es justamente desde la producción de movimientos que se cuestionan ciertos valores sociales y culturales establecidos, que incluso trascienden al espacio dancístico. Como resultado el tango queer propone un espacio de juego en el que la pareja es la que improvisa en cada instante la decisión de quien lleva o marca el siguiente paso. Otro ejemplo interesante es el de la danza *butoh* en el que las transformaciones del registro perceptivo sensorial cuestionan o interpelan el dualismo cuerpo-mente, las relaciones espacio-temporales, el vínculo entre lo consciente y lo inconsciente, la voluntad y la contemplación, el vacío y el ego.

En suma, la propuesta de este entramado conceptual intenta – desde la perspectiva del *performer* en su relación con los valores del mundo circundante – poner el foco en aquellos momentos de la “*poiesis* somática” que hasta el momento han sido poco visibilizados y sistematizados

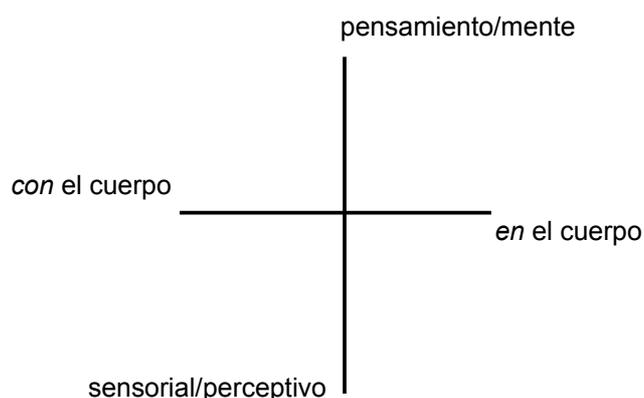


Gráfico 1: Relación entre quien realiza el movimiento y su producción gestual

analíticamente. Este tipo de descripciones permiten revelar, entiendo, algunos de los vínculos con lo macro social que se entranan en la producción de gestos-movimientos, la conformación de estilos dancísticos-teatrales y la promoción de subjetividades.

Para poner de relieve de un modo esquemático, los modos en que las personas se relacionan con la producción gestual propongo ordenar su descripción (los datos provenientes de las entrevistas y aquellos que surgen de las observaciones y las experiencias del/a investigador/a), en un cuadro regido por dos coordenadas. El eje vertical que responde a la relación mente-cuerpo. Y el horizontal que refiere a las relaciones corporales con el espacio<sup>3</sup>.

Como puede observarse el eje vertical involucra un continuum que va desde la primacía del pensamiento/mente hacia una mayor presencia de lo sensorial/perceptivo. El eje horizontal por su parte, refiere a un continuum que va desde el espacio concebido en términos de su consumo, es decir, traslados, cambios de lugar etc., o como o señalábamos con Barba ese "moverse o gestualizar con el cuerpo", hacia una relación espacial más íntima o interna como sería el "moverse o gestualizar en el cuerpo".

De este modo, en el cuadrante "pensamiento/mente - con el cuerpo" se ubicarán las técnicas que ponen en juego la expresión en el espacio: el equivalente a la definición de la concepción clásica del gesto que propone Pavis, "un medio de expresión externa de un contenido psíquico interior que el cuerpo tiene como misión comunicar a otro" (Pavis, 1980). Este cuadrante incluye la expresión del pensamiento, de imágenes, sentimientos y/o voluntad, en su manifestación micro y macroscópica, es decir, en acciones gestuales físicas concretas que responden a esas imágenes-pensamiento. Identifica la tendencia a una gestualidad promovida por ciertas técnicas expresivas como las técnicas de actuación teatral o la Expresión Corporal,, por ejemplo.

El cuadrante "pensamiento/mente - en el cuerpo", se circunscribe a aquellos movimientos que no involucran proyección en el espacio. Comprende los ritmos del pensamiento, imágenes, sentimientos, voluntad y sus cambios y transformaciones. Es decir, aquí se ubican aquellas técnicas mayormente relacionadas con los estados introspectivos como la meditación.

El cuadrante “sensorial/perceptivo - danzar con el cuerpo”, supone la expresión del cuerpo en el espacio sin intervención del pensamiento. Refiere al tipo de movimientos vinculados con los automatismos producto de las “trayectorias corporales” (Aschieri 2012) del performer, relativos tanto a las técnicas cotidianas como “extracotidianas” (Barba, 1994).

Por último, el cuadrante “sensorial/perceptivo - en el cuerpo”, se circunscribe a los movimientos más involuntarios y las manifestaciones y exploraciones corporales a partir de micro movimientos. Aquí podemos ubicar la gestualidad que proponen las técnicas de “autoconcientización” como la eutonía.

En suma, con esta propuesta pretendo proporcionar herramientas conceptuales y recursos analíticos para considerar las distintas perspectivas de la producción gestual/vocal y de movimientos, que no invalidan el uso de los marcos descriptivos reseñados al inicio de este apartado, pero que pueden complementarlos. Vale decir, mi intención es dar profundidad analítica en la dirección de identificar los vínculos posibles entre producción de gestos-movimientos y la promoción de subjetividades en el marco de la circulación de otras prácticas o códigos gestuales<sup>4</sup>.

### **¿Qué es lo que subyace a la producción de gestos-movimientos?**

Los ensayos y entrenamientos se inscriben en contextos sociales culturales, económicos e históricos que imponen, entre otras cuestiones, jerarquías y valores en la consideración de estilos y ciertos márgenes para la creatividad personal o grupal. Aquello que suceda en la intimidad de estos espacios, se quiera o no, siempre estará en relación con un contexto más amplio que impone ciertas reglas ya sea porque se las cuestione o porque se las acepte incondicionalmente. En ese sentido y siguiendo los desarrollos de Pierre Bourdieu (1991), podemos decir que toda práctica se da en el marco de un “campo” específico. Es decir, se trata de un espacio de juego en el que sus participantes, conocedores de las reglas, pueden desplegarlas creando estrategias que responden a necesidades de legitimación y reconocimiento, sean estas explícitas o implícitas. Las dinámicas creativas dependerán entonces del lugar que se ocupe en el propio campo cuya posición favorecerá u obstaculizará la posibilidad de utilizar ciertos grados de creatividad para transformar y/o para reproducir patrones y estilos dancístico-teatrales. Asimismo, los participantes de esos

campos pueden establecer relaciones con prácticas de otros espacios (declaradas o invisibilizadas), así como articular alianzas estratégicas que permitirían alcanzar o reforzar prestigio y autoridad. Resulta entonces relevante, considerar cuáles serían los espacios creativos con los que se establecen diálogos y con cuáles se evitaría producirlos. Estas maniobras en el hacer, no siempre son evidentes y podría ser necesario para su análisis, considerar la historia de la práctica estudiada en sus vínculos con otros estilos o géneros, así como identificar sus modos de legitimación y autorización.

La consideración de estos aspectos de los ensayos y entrenamientos, nos lleva a focalizar en los modos en que los *performers* despliegan su creatividad. Se vuelve relevante identificar si se trata de un código gestual y de movimientos que permite amplios o restringidos espacios de creación así como determinar en qué medida habría lugar y/o en qué instancia del proceso se promueve la creatividad personal. Al respecto investigadoras como Hilda Islas (1995) señala la existencia de “códigos abiertos” y “códigos cerrados”. Es decir, prácticas que por sus características (tener pasos codificados y coreografías ya establecidas o, por el contrario, dar mucho lugar a la improvisación), dan mayor o menor lugar al desarrollo creativo y a la intervención de la subjetividad de los *performers*.<sup>5</sup>

Estos elementos de la práctica, como señaláramos, estarán condicionados probablemente, por el lugar que el ensayo o entrenamiento estudiado ocupe en el campo más amplio al que pertenece su propio género. Así, en aquellos grupos y/o estilos que ocupan espacios marginales del campo, podrá encontrarse una tendencia a admitir un mayor grado a la transgresión, dando amplios márgenes a la creatividad individual o colectiva, y mucho menos, en aquellos cercanos al núcleo central.

La práctica de danza *butoh* en Argentina, por ejemplo, en tanto código flexible y abierto, centrado en lo perceptivo, da gran participación a la subjetividad centrada en el self en sus vínculos con exploraciones relacionadas con lo identitario. Su posición marginal en el campo de la danza, posibilita altos márgenes de creatividad y de improvisación. Dado el proceso de exotización en el que esta práctica se inscribe, así como el hecho de que las experimentaciones se dan en el marco de una posición geopolítica que obstaculiza el encuentro fluido con “maestros” (que podrían

legitimar o no las producciones de las obras), encontramos una tendencia a la promoción de subjetividades que ponderan en alto grado el diseño de estrategias individuales tendientes a disputar el “capital simbólico” para incidir positivamente en su posición en el “campo” del *butoh* en particular y de la danza en general. Esta situación resulta en una dinámica que propone una escasa tendencia a poner en juego la capacidad de agencia de los *butokas* en la promoción de acciones colectivas<sup>6</sup>.

Siguiendo con el desarrollo de los elementos relevantes a la hora de considerar los espacios de ensayo y entrenamiento como objeto de estudio, entiendo que también resultaría significativo identificar cuáles serían los principios que un estilo dancístico-teatral promueve para su legitimación. Es decir, cualidades y calidades que se consideran autorizados o valorados como auténticos; aquellos estándares que cada estilo promueve y los modos en que son evaluados por los propios *performers* y por los espectadores. En ese sentido, se hace necesario identificar lo que se permite y lo que se prohíbe, lo que se visibiliza o lo que se decide ocultar. Por ejemplo, pueden establecerse grados de preparación física, preferencias por tipos de movimientos o gestos, usos del espacio y el tiempo, etc. Estos criterios pueden ser manifiestos y encontrarse instituidos, o estar implícitos en las prácticas y en los criterios de apreciación de sus practicantes, seguidores y espectadores. En estos casos, Adrienne Kaeppler (2003) sugiere que si bien el lenguaje usado para hablar sobre estos productos y procesos brindaría algunas directrices, no resultaría suficiente y sólo podría revelarse, a partir de relacionar repetidamente evaluaciones estéticas, con ejecuciones o producciones reales.

Por último, me interesa señalar que resulta de gran interés considerar algunos aspectos vinculados al consumo, como su accesibilidad y los modos que adopta su circulación en tanto bien de consumo, entre otros, dentro de un mercado más amplio. En este caso, es importante apreciar los procesos relativos a la particularización de características específicas, como pueden ser las diferencias entre diversas escuelas que provienen de un tronco común y que deben distinguirse a la hora de atraer hacedores, practicantes y espectadores. O atender a los procesos de exotización en el caso de prácticas provenientes de otros marcos culturales, como la danza árabe o la capoeira, etc..

En síntesis, entiendo los ensayos y entrenamiento como espacios múltiple y simultáneamente practicados. Es por ello que propongo un ejercicio de distanciamiento de la práctica estudiada que permita considerar, a- su posición respecto de otras prácticas y la dinámica que subyace a su consumo como parte de un mercado de bienes culturales, b- los modos y valores que operan en su legitimación, c- los grados de libertad creativa y su vínculo con la participación de la subjetividad de los *performers*, así como la importancia que puede suponer en la construcción de su identidad personal y/o colectiva. Entiendo que tener en cuenta estas características de la producción gestual revela la dimensión política que subyace a la creación de gestos y movimientos en la medida en que pone en evidencia las relaciones de poder que se reproducen o se rechazan e identifica y problematiza las tensiones que inciden, muy probablemente, en la capacidad de agencia de sus participantes. Esta perspectiva viabilizará la comprensión de las fuerzas que promueven y/o rechazan la creatividad y la reproducción en el marco de la producción gestual/vocal y de movimientos.

## ¿Hacer para comprender?

La antropología ha señalado de distintas maneras y con variados énfasis la necesidad de participar en las actividades que forman parte de su campo de estudios. En el caso de la antropología del cuerpo, la danza y la performance, el aspecto participativo del trabajo de campo ha sido recomendado como instancia metodológica imprescindible de nuestro quehacer disciplinar, por investigadores pioneros como Gertrude Kurath (1960) o Michael Jackson (1983).

Aunque no siempre visibilizada, la experiencia corporizada es una instancia legítima de producción de conocimientos y forma parte, seamos o no conscientes de ello, del proceso de producción y análisis de nuestras investigaciones. Este involucramiento es mucho más intenso y notorio en el caso de aquellos que, como yo, somos artistas e investigadores. No obstante, estas “sensocorporreflexiones” no siempre son manifiestas para nosotros mismos, y si lo son, muchas veces quedan como parte desestimada de nuestros relevamientos, o relegadas a la categoría de anécdota, y en muy pocas oportunidades reciben un tratamiento analítico sistemático. Ello es así,

pues el conocimiento que proviene de estas experiencias corporales tiende a ser objeto de un borramiento histórico producto del dualismo institucional, que instauró la jerarquización de las ideas por sobre las experiencias.

La fenomenología de Maurice Merleau-Ponty (1970) ha destacado el rol de la corporalidad como instancia dinámica que comprende el mundo sin tener que pasar por lo representacional, y el antropólogo Víctor Turner (1986), ha señalado el rol de “la reflexividad” como una capacidad creativa que surge en las situaciones de performance. En ese sentido, la consideración de la “sensocorporreflexión” es una metodología que busca destacar estos momentos significativos, para examinarlos y legitimar su participación y pretende contribuir a este giro epistemológico que considera con igual importancia la experiencia y el pensamiento reflexivo.

Como consecuencia del mencionado proceso de invisibilizaciones des-legitimantes, nuestra percepción como investigadores tiende a estar poco entrenada para identificar estos momentos reveladores. Su falta de explicitación y análisis obstaculiza la comprensión de ciertos fenómenos en sus vínculos con el *statu quo* contribuyendo a la reproducción de las históricas relaciones de poder. Precisamente, en los últimos años he trabajado en esta perspectiva metodológica que comprende a los aspectos sensoriales, perceptivos y motores del/la investigador/a como parte del proceso investigativo. En trabajos anteriores, y retomando algunos desarrollos de Lowell Lewis (1995), propuse considerar la experiencia del/a investigador/a, como un “estado de corporización intermedio” (Aschieri 2013). Este estado subraya la necesidad de dirigir intermitentemente la atención hacia diferentes dimensiones, tanto teóricas como prácticas entre las que debe ser incluida la experiencia corporal, para situarla de modo analítico, por un momento, en el primer plano de la conciencia. Sostengo que se hace imprescindible desarrollar/construir/entrenar un modo perceptivo intermitente o una percepción atenta y fluctuante, capaz de gestionar fluidamente diferentes registros entre los que destaco, como he señalado anteriormente, el nivel energético/ sensorial, el motor, el emocional y el representacional. Pero claro está que estos niveles pueden no ser suficientes, o no ser del todo pertinentes para todos los investigadores. Mi propuesta constituye una invitación a interpelar y problematizar la presencia de la dimensión sensorial corporal en los procesos de investigación.

Ahora bien, considerar la percepción en términos metodológicos resulta un tema complejo sobre el que aún no nos hemos detenido suficientemente. La antropología de los sentidos advierte que éstos no pueden ser considerados como naturales (Classen 1993). La percepción es un constructo que filtra, clasifica y ordena a partir de pautas culturales e ideológicas dando significados a sensaciones e impresiones. Es, puede decirse, biosociocultural ya que si bien depende de capacidades físicas y biológicas, el ordenamiento, clasificación y jerarquización de estímulos es del orden de lo socialmente compartido. En este sentido, nuestras “trayectorias corporales” como investigadores se vuelven relevantes, en la medida en que a partir de éstas excluimos/incluimos estímulos y construimos referentes perceptuales que nos llevan a ordenar y catalogar las experiencias. Es por ello que insisto en que debemos llevar a la conciencia los modos perceptivos presentes en los relevamientos y análisis que realizamos. Los investigadores en general y los artistas investigadores en particular, debemos reflexionar mucho acerca de cómo operan en los registros, nuestros canales perceptivos. Y deberíamos trabajar intensamente en la construcción de un específico “modo somático de atención” (Csordas 1993), nunca acabado, y siempre en perspectiva crítica de conformación y vinculado a cada objeto de estudio.

## **Consideraciones finales**

En este trabajo he desarrollado el entramado conceptual y los recursos analíticos que son resultado de mi experiencia corporizada como artista y como antropóloga. Entiendo que el abordaje de entrenamientos y ensayos se encuentra en absoluta relación con la producción de obra y la inclusión de una perspectiva antropológica posibilita considerarlos como parte de un proceso situado socio-culturalmente.

La antropología, siguiendo a Clifford Geertz (1991), realiza una “descripción densa” que busca desnaturalizar valores cristalizados e incuestionados en la cultura para comprenderlos en su contexto, como parte de una trama más amplia de sentidos. Esta perspectiva nos permite interpretarlos, reflexionarlos y discutirlos. Los ensayos y entrenamientos son espacios intensamente vivenciales y requieren de un enfoque que problematice la inclusión de la corporalidad como perspectiva analítica para considerarla en su dinámica de producción gestual/vocal y de movimientos. Es decir, como instancia no siempre del orden de lo representacional y en la que la

experiencia corporizada sea considerada como un escenario liminal en el que devienen tensiones y luchas no siempre explicitadas. Creo que la mayor contribución de mi propuesta va en el sentido de considerar los ensayos y entrenamientos, como espacios situados históricamente en los que debe atenderse a la dimensión política de la producción gestual/vocal y de movimientos.

## REFERÊNCIAS

- ASCHIERI, Patricia (2012). "Entre Buda y Rodin: Traducciones culturales en los cuerpos de la Danza Butoh Argentina". En Citro S. y Aschieri P.(comp.) **Cuerpos en Movimiento. Perspectivas interculturales sobre el movimiento y la danza**. pp.235-289. Editorial Biblos.
- \_\_\_\_\_ (2013). Subjetividad en movimiento. Reelaboraciones de la Danza Butoh en Argentina. Tesis Doctoral en Antropología- Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (2015). "La práctica improvisacional como modo de producción de conocimiento". En en Aschieri Patricia (Coord) **Trayectorias liminales: Juegos e interpelaciones corporales en movimiento**. Homenaje a Elina Matoso. Ediuns UBA (en prensa)
- \_\_\_\_\_ (2017) "Entre carne y tinta: La figura del artista investigador como locus de lucha crítica" IV Jornadas de Performance-Investigación. Trans-Citando las fronteras del arte y la ciencia Fac. de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- CLASSEN, Constance. 1993 "Fundamentos de una antropología de los sentidos". **Revista Internacional de Ciencias Sociales** (RICS) UNESCO
- BARBA, Eugenio (1992). **La canoa de papel**. Tratado de antropología teatral. México: Escenología.
- BOURDIEU, Pierre. **El sentido práctico**. Madrid: Taurus, 1991.
- CSORDAS, Thomas. (1993) Somatic Modes of Attention. **Cultural Anthropology** N° 8 (2) (pp. 135-156).
- GEERTZ, Clifford 1991. **La interpretación de las culturas**. México: Gedisa.
- ISLAS, H. 1995. "Código abierto: la antigüedad grecolatina", pp. 185-193, En: **Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia**. Serie Investigación y Documentación de las Artes. México D.F. Instituto Nacional de Bellas Artes
- JACKSON, Michael. 1983. "Knowledge of the body", en **Man** N°18 (pp. 327- 345).
- KAEPLER, Adrienne (2003). "An introduction to Dance Aesthetics.", en **Yearbook for traditional Music** N° 35 (pp. 153-162).
- KURATH, Gertrude. 1960. "Panorama of dance ethnology", **Current Anthropology**, 1 (3) (pp. 233-254).

- LABAN, Rudolph. (1958). **El dominio del movimiento**. Buenos Aires: Fundamentos.
- LEWIS, Lowel. 1995. "Genre and Embodiment: From Brazilian Capoeira to the Ethnology of Human Movement", en **Cultural Anthropology** 10 (2) (pp. 221- 243).
- MAUSS, Marcel. 1979 [1936]. "Las técnicas del cuerpo" y "La noción de persona", en: **Sociología y Antropología**, Madrid: Tecnos (pp. 309-336 y 337-356).
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (1970). **Fenomenología de la percepción**. Barcelona: Ed. Península.
- PAVIS, Patrice. (1980). Diccionario de Teatro. **Dramaturgia, Estética, Semiología**. Ed. Alianza, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (2000). **El análisis de los espectáculos**. Teatro, mimo, danza, cine. Buenos Aires: Paidós.
- PRADIER, Jean. (1995). "Ritología de las emociones", en **Revista Conjunto** N° 101, La Habana Cuba.
- SCHECHNER, Richard. (1994). "El interculturalismo y la elección de la cultura", en Pavis Guy Rosa (comp.) **Tendencias Interculturales y Práctica escénica**. México: Gaceta.
- TONELLA Guy. (2000) The Clinical Journal of the IIBA, Vol. 11, n°2, Fall 2000 « Le corps et l'analyse », **Revue des Sociétés francophones d'analyse bioénergétique**, Vol. 2, n° 1 – Printemps 2001
- TURNER, Víctor. (1982). **From Ritual to Theatre. The Seriousness of Human Play**. New York: Performing Arts Journal Press
- TURNER, Victor y Edward M. BRUNER (eds). (1986). **The Anthropology of Experience**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

## NOTAS

- 
- 1 A este espacio temporal lo denomina "sats", es decir, el momento en el que el actor experimenta su energía como un instante dinámico aunque su cuerpo pueda estar inmóvil.
  - 2 Como una suerte de edificio Guy Tonella propone que "el si mismo" se construye a partir de una base energéticas sobre las que se van montando los siguientes niveles. Desde la perspectiva de la bioenergética una saludable construcción también permite que haya conexiones que suben y bajan de nivel.
  - 3 El cuadro que aquí presento es una reelaboración del aquel que utilice en mi investigación sobre la danza *butoh*. Véase Aschieri (2012).
  - 4 Cabe señalar que este cuadro intenta abarcar descriptivamente una amplia gama de producción gestual. No obstante existen *poiesis* somáticas cuyo análisis puede necesitar ajustes o sobreimpresiones como las que efectué en mi investigación acerca de la danza *butoh*. Véase Aschieri (2012) y Aschieri (2013).
  - 5 Hilda Islas (1995) identifica el tipo de codificación como abierto o cerrado. En este sentido refiere a el acento en el automatismo de la respuesta motriz o la plasticidad para el ajuste, y el ritmo del movimiento – sujeto a una imposición externa/colectiva o a la libertad y creatividad para aceptar el ritmo individual.
  - 6 Para un análisis detallado de estos proceso remito a Subjetivade en Movimiento. Reelaboraciones de la Danza *Butoh* en Argentina.