

Schnaidler, Rolando

Estudio de las prácticas corporales con sentido estético. La danza contemporánea en la ciudad de Neuquén

11º Congreso Argentino de Educación Física y Ciencias

28 de septiembre al 10 octubre de 2015

Cita sugerida:

Schnaidler, R. (2015). Estudio de las prácticas corporales con sentido estético. La danza contemporánea en la ciudad de Neuquén. 11º Congreso Argentino de Educación Física y Ciencias, 28 de septiembre al 10 octubre de 2015, Ensenada, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7345/ev.7345.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

Estudio de las prácticas corporales con sentido estético. La danza contemporánea en la ciudad de Neuquén.

Mag. Rolando Schnaidler

Facultad de Ciencias de la Educación– Universidad Nacional del Comahue – Facultad de Actividad física y deporte - UFLO sede Comahue.

rolosch2009@hotmail.com

Resumen

La siguiente presentación forma parte del curso de Doctorado en Educación iniciado hace dos años en la Universidad Nacional del Comahue, en el marco de la Facultad de Ciencias de la Educación. El título del proyecto de tesis presentado fue **Estudio de las prácticas corporales con sentido estético, localizadas en instituciones y lugares de las ciudades de Neuquén. Los modos de la producción cultural y sus estrategias de transmisión y comunicación.**¹El propósito general que se plantea esta investigación es el de:

“Describir y analizar aquellas prácticas corporales de contenido artístico y recreativo, realizadas en instituciones y lugares, que presenten configuraciones alternativas en sus modos de agrupamiento y sus modelos de enseñanza y aprendizaje”. (Schnaidler, 2013:3)

El objeto de estudio de esta investigación es el estudio de las “*formaciones*” dedicadas a la práctica de actividades corporales con sentido artístico en la ciudad de Neuquén.

El término *formaciones* se incorpora a partir de Raymon Williams quien sostiene: “En muchos trabajos de sociología de la cultura nos encontramos que tenemos que tratar no sólo con Instituciones generales y sus relaciones características, sino también con *formas* de organización y auto organización que parecen mucho más cercanas a la producción cultural.” “En las formaciones culturales los artistas se unen para la prosecución común de un objetivo específicamente artístico. Tales formaciones, bajo los nombres de

¹ Además, está relacionado con los objetivos y temas de investigación del proyecto que se encuentra bajo mi dirección en la FACE – UNCo. ; “Estudio de las prácticas corporales, artísticas/recreativas, realizadas en instituciones y lugares de las ciudades de: Neuquén/Cipolletti y Bariloche”. En este caso delimitado solo a la ciudad de Neuquén.

“movimiento”, “escuela”, “círculo” [“asociaciones”] son tan importantes en la historia de la cultura y especialmente en la historia cultural moderna que representan un problema especial, difícil y sin embargo inevitable del análisis social. (Williams, 2000:52, 58)

La ciudad de Neuquén ofrece un terreno especial para indagar estas agrupaciones, la dinámica adquirida en este último tiempo, su crecimiento y desarrollo económico, la cantidad de nuevos residentes y la compleja relación que se establece con el flujo ciudadano diario produce modificaciones que se hacen visibles en el ámbito de la producción cultural. Este estudio en particular, se centra en las actividades artísticas que involucran al cuerpo: teatro, teatro danza, danza contemporánea, malabarismo, murgas, etc. Se busca investigar los modos en que se presentan los grupos que realizan estas actividades, como los participantes se unen y cooperan entre sí, como establecen diversas relaciones con los espacios institucionales reconocidos.

Palabras clave: cuerpo – estética – danza - formaciones

El contexto de estudio

En esta primera parte del trabajo se utiliza, como punto de referencia, la Escuela Experimental de Danzas de la ciudad de Neuquén (EEDC) donde la actividad corporal con sentido estético y artístico se convierte en un lugar de articulación de experiencias institucionales y alternativas. Su particular historia permite encontrar un lugar propicio para la indagación sobre los interrogantes que se plantean en esta investigación. Según se explica en el encabezado de la página oficial de esta institución:

“La Escuela Experimental de Danza Contemporánea, EEDC, abre sus puertas en marzo del año 2001. Su creación responde a la necesidad de cubrir la demanda de formación en la profesión en este campo de la actividad artística, dentro de la provincia de Neuquén.

La EEDC está apoyada en cuatro pilares fundamentales:

- Proyecto independiente.
- Secretaría de Cultura y Turismo de la Municipalidad de Neuquén.
- Asociación Cooperadora PRODANZA PATAGONIA.

- Consejo Provincial de Educación.

La EEDC depende de la Municipalidad de Neuquén La formación es gratuita. Los títulos son otorgados por el Consejo Provincial de Educación.”

(EEDC 2014 eedanzacontemporanea.blogspot.com/)

Este es el enunciado que aparece al ingresar a la página. Uno de sus pilares fundamentales se expresa como “proyecto independiente”, y es llamativa su ubicación: se encuentra primero en los ítems de presentación (aunque es difícil encontrar la relación con el resto de los enunciados).

Asimismo, el conocimiento de la historia reciente de la conformación de la EEDC, permiten profundizar sobre esta declaración.

En el marco de entrevistas realizadas a su actual Directora, la Profesora Mariana Sirote, se puede reconocer una ardua y prolongada tarea en la necesidad de generar un espacio propio para la práctica de la danza contemporánea en la ciudad de Neuquén, en una combinación de desafío personal y el anhelo de generar un espacio cultural nuevo en una ciudad que desde los años 60 se caracterizó por un ritmo de crecimiento rápido y complejo, germen de experiencias económicas y culturales de todo tipo. En el caso de la danza, nos cuenta Mariana Sirote, quien se instaló con su familia a fines de los años 80:

“En este contexto es que se empieza a plantear la posibilidad de generar un modelo de trabajo diferente, propio, y nace el proyecto de “Locas margaritas” que permite iniciarme en coreografías propias, sin estar pendiente del ojo del maestro o de los miles de ojos de los especialistas que ejercen un control no siempre favorable”. (Sirote M. Comunicación personal. 2006)

Si bien estas indagaciones corresponden a mi participación en otro proyecto de investigación², en aquel momento, eran claras algunas ideas de la entrevistada,

² “Aporte a la historia cultural de las mujeres en la ciudad de Neuquén. Estudio de instituciones, formaciones y lugares de expresión y producción de arte”. Proyecto dirigido por la Dra. Nélida Bonacorsi

relacionadas con la defensa del espacio profesional, que la dinámica serena y tranquila de la ciudad de Neuquén en los años 80 le permitía, además, cumplir con el cuidado del núcleo familiar, no siempre fácil de conciliar en mujeres cuando son madres y profesionales.

Estas primeras conversaciones con la profesora Sirote permitían afirmar que en ella existía:

- “La decisión de abandonar aquellos espacios que brindaban contención y seguridad profesional, en una renuncia; especialmente justificada en la búsqueda de un mejor lugar para el desarrollo familiar.
- La impronta de la “pionera” que, incluso desde las imágenes estéticas utilizadas para explicar la sociedad neuquina, nos habla de la decisión de construir una nueva historia acerca del movimiento y la estética en esta zona, su propia historia” (Schnaidler R. 2006: 105)

Es decir, se advierte en la entrevistada, el interés de crear una nueva versión de lo que ya estaba haciendo, en relación a la danza contemporánea en la ciudad de Buenos Aires o La Plata: en sus propias palabras, es el deseo de encontrar *“la propia quintita, en un terreno árido pero fértil”* y a la vez ocuparse de la crianza de los hijos y el sostén familiar. Es el deseo de congeniar lo privado, familiar, y lo público, profesional, con lo artístico.

Todo esto en el marco de la ciudad de Neuquén se desarrolla como un terreno particular, dinámico, de población joven y rápido crecimiento urbano.

“...el municipio de Neuquén concentra el 42,0% de los habitantes de la Provincia (231.780 del total de 551.266 habitantes) seguido de Cutral Co (6,6%), Centenario (6,2%), Plottier (6,1%) y Zapala (5,9%). “ (Boletín estadístico, Pcia. De Neuquén, 2013: <http://www.estadisticaneuquen.gob.ar>)

A la vez, es característica la existencia de una clase dirigente anquilosada en el poder, que gobierna la provincia desde el año 1961 “...que ha sabido tener un pasado de iniciativa popular y raíz peronista” (Camino Vela 2007: 99), y que en los últimos años,

(desde la vuelta a la democracia) ha instalado el vacío en la discusión política como práctica, y la compra de voluntades a muy bajo precio (empleos estatales, subsidios, viviendas de muy barata construcción y últimamente, tomas en terrenos fiscales), y que se encuentra contrarrestada por un amplio sector de la población en resistencia permanente: Docentes, estudiantes y trabajadores universitarios, trabajadores de la salud, trabajadores provinciales, etc. Una ciudad que alberga la experiencia de fábricas recuperadas y administración obrera y que también muestra una persistente participación en protestas callejeras.

A los fines de esta investigación. La EEDC de la ciudad de Neuquén, se convierte en un espacio privilegiado para los objetivos del presente estudio.

Delimitación del problema

El circuito de la producción cultural en la ciudad de Neuquén se desarrolla con sus muy especiales características: de población joven, de pocas tradiciones, con ambiciones de trabajo, donde solamente una minoría se considera fuertemente politizada, sintetiza aspectos de una ciudad de “flujo”, de paso, en vez de un lugar en el cual las familias busquen asentarse definitivamente.

Las expresiones artísticas y culturales que comprometen el trabajo corporal conviven en este contexto y la EEDC, como se explica en el apartado anterior, siendo inicialmente una *formación* de tipo alternativa y luego *institución*, ofrece la posibilidad de indagación en un encuadre coherente con el propósito general de esta investigación.

Al hacer referencia a formaciones *alternativas* se coincide con una primera aproximación que realiza el Lic. José Tamarit:

“En síntesis, y a manera de corolario, diríamos que alternativo es aquello que se opone a lo dominante, que lo enfrenta tanto en el nivel del discurso como el de las prácticas” (Tamarit J. 1997: 22)

Desde esta perspectiva, la serie de entrevistas y observaciones participante realizadas³, permite observar un juego dinámico de relaciones muchas veces “solapadas” (Williams, 1994) con los ámbitos institucionalizados, donde alumnos/as y docentes de la E.E.D.C. se forman y ejercitan en un diagrama estructurado en horarios y espacios, a la vez generan propuestas artísticas de todo tipo, pero especialmente coreográficas por fuera de lo institucional. Continuando con la lectura de Tamarit, es posible advertir que:

“...las evidencias, no se ofrecen generosamente a nuestra vista. Por lo demás, el problema no es solo de orden metodológico. Por el contrario, es preciso reconocer que todas estas cosas son materia opinable y que, en muchos casos, discernir entre dominante y alternativo es mas una cuestión de posicionamiento ideológico – político que un problema de rigurosidad intelectual” (Tamarit J. 1997: 22 – 23)

El estudio de las Formaciones alternativas (Williams R. 2000), en el caso de agrupaciones que se dedican al aprendizaje y difusión de prácticas corporales con sentido artístico y recreativo, se convierten en exploraciones de las nuevas propuestas culturales en la ciudad de Neuquén y no es posible de manera simple y directa realizar una clara delimitación entre prácticas corporales institucionalizadas y aquellas que se pueden denominar alternativas. Aquí se hace necesario sentar posición ideológica para determinar los campos de análisis. En este caso, las prácticas juegan un papel fundamental, lo que plantea el desafío de encontrar signos de comportamiento contra hegemónico en la composición de movimientos corporales, la utilización de sus dinámicas de movimiento, el uso de ritmos y velocidades, los modos de construcción identitaria, la convocatoria de público y los espacios seleccionados para las presentaciones.

Metodología

Las técnicas utilizadas para la recolección de datos en esta investigación pueden ser sintetizadas de la siguiente manera:

- La apropiación de algunas herramientas de la investigación etnográfica como lo es la incorporación activa en las actividades y encuentros que realiza el grupo seleccionado.

³ Observaciones de tipo presencial, es decir, participando activamente de las clases de danza que la escuela ofrece.

En el caso de esta investigación consistió en la integración a principios del año 2014 a un grupo de bailarines varones autodenominado “varones que hacen danza”⁴

En este caso, la tarea de análisis reflexivo sobre la práctica investigativa cobra un lugar importante, sin descuidar por esto las particularidades de la clásica observación participante. Siguiendo las ideas volcadas por Rosana Guber, es posible advertir:

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

Que los fundamentos de la ciencia social no son ni independientes ni contrarios a los del sentido común y que los métodos de la investigación social son los mismos que utiliza la gente para entender lo que sucede en la vida cotidiana.” (Guber, R. 2001: 18).

Se toma como referencia en estas observaciones la llamada “voz nativa” ya que muchas veces los modos de nombrar, indican variables de tipo alternativo en las prácticas observadas. Para la tarea de campo en el plano de la observación se utiliza solo el cuaderno de notas, esta modalidad permite registrar pequeños intercambios y comentarios muchas veces laterales a lo que se observa específicamente, además, el hecho de participar activamente en las actividades, hace necesario un lugar donde anotar aquello que sucede en los espacios grupales y no es posible documentar de otra manera⁵.

- Las entrevistas abiertas y en profundidad, con informantes claves y grabadas, de características semiestructuradas, con la intención de “rodear” el objeto de la entrevista y luego realizar un trabajo del análisis discursivo en la elaboración de una matriz de datos significativos.

⁴ Iniciativa que perseguía el objetivo de trabajar específicamente con un grupo de varones para rescatar futuros bailarines para el elenco estable de la Escuela. Luego de mitad de año se tornará mixto por una decisión tomada en la Dirección de la Escuela y al confirmar una preocupante deserción en la matrícula original.

⁵ En este sentido, en algún momento se evaluó la posibilidad de trabajar en formatos “autoetnográficos”, posibilidad que fue descartada al indagar las particularidades mencionadas en el trabajo presentado por Citro y Ascheri que proponen utilizar “...la propia experiencia del etnógrafo en función de la comprensión de sus objetos de estudio” (Citro S – Ascheri P. Coord. 2012: 130). Sus referencias al trabajo de la “emocionalidad” del investigador y la diferenciación entre el “interior” y el “exterior” en el marco de la Observación participante marca diferencias con los propósitos de esta investigación.

- El análisis de fuentes secundarias, consistente en la indagación de la página web de la EEDC

Para este análisis se realizaron un total de tres entrevistas, observaciones realizadas a lo largo de todo el año 2014, participando del espacio de danza para varones; a lo cual hay que agregar el análisis de una fuente secundaria.

Los datos recabados en las entrevistas a los miembros de la EEDC y que a la vez participan en experiencias alternativas con la danza y la danza – teatro en la ciudad de Neuquén, fueron volcadas en una matriz de agrupamiento de los párrafos mas significativos.

Lo alternativo y lo institucional

El estudio de agrupaciones con características alternativas, (las cuales como hemos visto R. Williams denomina “formaciones”) es un organizador fundamental del presente trabajo de investigación; pero lo es también el debate permanente acerca de lo que se puede considerar alternativo, contra hegemónico, o bien, generador de tendencia, términos que utiliza Williams.

“Los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tiene una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales” (Williams, R. 2000: 139)

Si bien la EEDC no es el único lugar de Neuquén, donde es posible centrar esta tarea, su historia de conformación desde los años 90, sumado a las características propias del nacimiento y proyección de la danza contemporánea, su continua revisión de escuelas y métodos⁶, imprime a los grupos que allí se conforman una tendencia particular en el desarrollo de las actividades corporales en la ciudad de Neuquén.

⁶ Me refiero a pioneros/as de la danza moderna y Contemporánea y sus revisiones profundas antes y después de la Segunda Guerra Mundial: Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis, Marta Graham, Doris Humphrey, José Limon, Merce Cunningham, etc...

Este es el caso de los grupos denominados “Danza memoria” y “Gabinete Coreográfico”, los cuales serán analizados en el apartado siguiente. Es importante destacar que estas variantes surgen desde el interior de la escuela y su formación siempre coincide con la necesidad de docentes y estudiantes de vivenciar el *baile en su sentido más profundo*, referido en palabras de los entrevistados, en contraposición con las exigencias y estructuradas de la formación curricular de la Danza.⁷

Los referentes de agrupaciones alternativas entrevistados

En las entrevistas realizadas se ha podido acceder al conocimiento de los grupos “Danza memoria” y “Gabinete coreográfico”, ya mencionados. Así como Juanpi Rios, un actor y bailarín que se caracteriza por intervenir en grupos y estilos estéticos diferentes en el espacio alternativo de la danza y el teatro.

El grupo: “Danza memoria”

En esta oportunidad se entrevista a la coordinadora de este grupo “Tone San” quien comentó que el grupo “Danza memoria”⁸ está integrado por alumnas de la escuela y el elenco estable de la EEDC, conformado por docentes y ex alumnos/as, sus presentaciones son diseñadas para ser exhibidas solo en eventos relacionados con los derechos humanos. Ellas no esperan ser convocadas, aparecen en escena sin dar explicaciones. Como casi siempre se trata de marchas callejeras, cuentan con espacio para estas apariciones sorpresivas, bailan muchas veces en silencio y con vestuario especialmente diseñado para esa ocasión, con la utilización de mucha tela con vuelo, tules, suelen bailar en un nivel alto (no en el suelo) acompañando las marchas. Para su preparación utilizan galpones y espacios de los propios hogares, no cuentan con encuentros programados y secuenciados en el año. Mediante acuerdos de pasillo o vía mensajes de texto, concretan ensayos y presencias en los eventos elegidos.

⁷ La Escuela experimental de Danzas contemporáneas de la ciudad de Neuquén está supervisada por el coreógrafo Oscar Araiz, conocido por su gran exigencia y rigurosidad en el aprendizaje de series y técnicas de movimiento en el marco de la Danza Contemporánea.

⁸ Danza Memoria, grupo de danza dirigido por Tone San.

El grupo “Gabinete coreográfico”

Andrea Briceño, forma parte del grupo “Gabinete coreográfico”, un tramo de esa entrevista ilustra lo siguiente:

“En este momento le cuento parte de mi marco teórico, se lo explico con ejemplos como para que ella haga un descanso, pero también para poder incitarla a nuevas intervenciones.

Me responde: - Eso que decis es el Gabinete⁹, somos productores (de arte) y somos una formación. Los lugares que no pretenden institucionalizarse. Bueno ese principio funcionó y se mantuvo todo ese año, la obra se llenó siempre y la seguimos hasta el 2007 que la llevamos al “lugar”¹⁰ y ahí se llamo Frida experimental. Luego cambió a la Dolorosa cuando dijimos ahora si es la obra en sí. Una síntesis.” (A. Briceño, comunicación personal, 10 – 09 – 14).

“Gabinete Coreográfico” nace también como un lugar de experimentación de la danza contemporánea y sus integrantes, son parte del elenco estable de la Escuela. Las presentaciones de G.C. adquieren dimensiones especiales, lucen mas elaboradas. Es así que producen en el año 2008 una puesta que es presentada en teatros de la ciudad de Neuquén y, a partir de una eficiente difusión en medios artísticos alternativos, consiguen viajar a un festival de la Danza en México.

Juanpi Rios

En los últimos meses se mantuvo una serie de encuentros con Juanpi Rios, quien desde hace más de diez años mantiene una activa participación en distintos grupos artísticos neuquinos de las mas variadas disciplinas artísticas. Es así que es posible encontrarlo en grupos de danza contemporánea, teatro, animación de fiestas infantiles y de adultos, espectáculos de teatro de improvisación, etc...

⁹ Gabinete coreográfico: grupo de danzas dirigido por Andrea Briceño

¹⁰ Antiguo espacio de cultura en Neuquén, ubicado en la zona céntrica de la ciudad.

Esta gran ductilidad para la interpretación, siempre llama especial atención, más que nada al comprobar que su desempeño en obras teatrales, de danza o de comedia musical, lo ubican en lugares de protagonismo y de eficacia en el uso de diversos lenguajes artísticos.

En la serie de entrevistas realizadas a Juanpi Rios aparecen nuevas reflexiones, que articulan con los encuentros anteriores con Tone y Andrea:

“Yo creo que acá en Neuquén hay mucho prejuicio, y por eso no tenemos un teatro como el que tenemos¹¹, y por eso el contemporáneo lucha tanto, por eso el teatro independiente lucha tanto, desde su lugar”.

“No hay cruces, hay prejuicio con la Comedia Musical, al no tener un discurso neuquino propio, se tiene la necesidad de discriminar: ah! Bueno! Son así....No hay identidad clara, tendrá que ver....Si vas al interior ves una cantidad de gauchos, identidad, identidad virgen” (J. Rios, comunicación personal, 18 – 05 – 15).

Dos referencias para el análisis: no existe en Neuquén un espacio físico y simbólico en representación del “*gran Teatro*”, que reúna las presentaciones más vistas o más exitosas de la ciudad o bien de otros escenarios¹². Y, ningún estilo teatral o de la danza retiene el espacio hegemónico de los gustos en la ciudad. Es así que existe público para los diferentes formatos de la danza pero ninguno de ellos se configura como expresión hegemónica en la ciudad de Neuquén. A su vez, los pequeños espacios físicos alternativos se configuran como refugio de las puestas de Teatro – danza que se producen en la ciudad.

¹¹ Interpreto que se refería a no contar con un gran teatro que sea núcleo del encuentro de obras en la ciudad de Neuquén

¹² Las presentaciones originadas en grandes centros de producción de la cultura nacional e internacional tiene muy pocos espacios físicos para sus puestas, muchas veces se utilizan gimnasios provinciales (Ruca Ché) o escenarios improvisados en el Casino instalado en la ciudad de Neuquén. El otro espacio es el “Teatro Español”, único en la zona con capacidad para albergar a más de cien personas, pero con una capacidad limitada en su escenario y cantidad de funciones.

Se trata de espacios situados en el circuito céntrico de la ciudad, que se administran bajo la forma de asociaciones cooperativas de actores teatrales y artistas de otros lenguajes, y tienen capacidad reducida de público en sus salas.

Aparece en esta serie de párrafos extraídos, una palabra que se hace clave: “*el cruce*”, una condición indispensable en la formación y acción actual de Juanpi para poder sobrevivir en el espacio teatral y de la danza en Neuquén, el “*cruce*” se lo puede relacionar con la particular construcción de la identidad Neuquina, devenida de los crecimientos demográficos explosivos y en el arte, acompañando ese formato heterogéneo que brindan los lugares de aluvión y crecimiento desordenado. Esto explica a su vez las dificultades para que se instale de manera hegemónica algunas formas tradicionales de la danza¹³ pero también, es lo que permite el surgimiento de nuevos espacios de acción artística que llenan la propuesta de fin de semana en el centro de la ciudad.

La ductilidad corporal será un objetivo primordial en Juanpi Rios, es lo que le permite participar en diferentes presentaciones.

“P: Se arma el espacio alternativo?”

-Todo lo demás no alcanza a conformar la identidad Neuquina. Acá cuesta mucho vivir de esto y por eso el cruce, todos los espacios donde estoy me han enriquecido para lo que soy hoy” (J. Rios, comunicación personal, 18 – 05 – 15)

Juanpi intenta separarse de “acciones corporativas” que llevan adelante los diferentes espacios artísticos. Esa característica, aparentemente, no es visualizada por los espectadores, lo que aparece en la cartelera neuquina, es una multiplicidad de ofertas en espectáculos de fácil acceso económico y espacial, es decir, bien ubicados para su

¹³ Las escuelas de danza Española, las Escuelas de danza árabe, las peñas folclóricas. Que si bien, tienen presencia en la ciudad, no detentan lugares hegemónicos en la producción de cultura, ni siquiera en los espacios de representación oficial.

acceso, y en lugares seguros de la ciudad¹⁴. La “facilidad de movimientos” a la que alude Juanpi, le permite circular y reconocer la existencia de los “Espacios alternativos”¹⁵.

Los cuerpos en la danza (La autoridad femenina)

El grupo conformado en la EEDC solo para varones y que luego de medio año de trabajo, deviene en grupo mixto por la disminución en la concurrencia de los participantes originales, es coordinado por Tone San. Las observaciones de la organización cotidiana del grupo de sus actividades realizadas y de varios relatos registrados permiten algunos señalamientos:

Las rondas iniciales son costumbre en el grupo, Tone pasa lista y todos estamos siempre callados, serios, con muy pocas alusiones, comentarios o chistes. Pero es también tradicional que cada nuevo miembro ingresante cuente algo de su experiencia con la danza, así fuimos conociendo a los compañeros por su pertenencia a una actividad complementaria, que se relaciona con lo corporal y con lo artístico, inicialmente.¹⁶

En el marco de estas observaciones, focalizo mi atención en situaciones y conversaciones dadas en el vestuario de varones, sensiblemente pequeño en relación al vestuario de mujeres (consiste en un tabique de aglomerado que divide lo que originalmente fue un solo vestuario).

“Me integré finalmente al vestuario, era muy pequeño y los cuerpos se tocan todo el tiempo, no hay lugar para sentarse, con lo cual agacharse para poner y sacarse un pantalón, exige de las posturas solidarias de los que están mas cerca. En ese contexto hablo con Héctor, un muchacho de unos 30 años, con un cuerpo muy estilizado, bonito

¹⁴ Estas referencias a los campos de disputa entre las distintas escuelas presentaciones artísticas y sus presentaciones, en puestas teatrales, de danza y de danza teatro, es una línea importante para ampliar la investigación y que surge de las indagaciones realizadas.

¹⁵ Nombrado por el de esa manera y establecido en los siguientes lugares del centro neuquino : “El arrimadero”, “El Histrión”, “La Conrado cultural” y “TENEAS”.

¹⁶ Es interesante encontrar a lo largo de las comunicaciones que se profundizan, nuevos condimentos en los participantes y sus actividades cotidianas, así pudimos conocer un chapista, un músico, un estudiante de Turismo, estudiantes universitarios de Chile.

de cara, silencioso pero con un gran poder de seducción entre los compañeros, baila muy bien, y ya escuché a Tone invitarlo a formar parte del grupo estable de la Escuela. Me mira, estamos los dos en cuero y me comenta: Soy jugador de Rugby, que bueno!! Le respondo, y elegiste esta escuela por algo no? Sí, me ayuda a coordinar mejor los movimientos, además soy profesor aquí, me recibí de Prof. de Filosofía en la UNCo, y vos? Sin pensarlo respondí: Soy investigador en la UNCo. Y este es mi trabajo de investigación. Que bueno!! (Agregó Hector) Cuidado con lo que decís de mí... (Risas) y fuimos al salón de baile.”

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

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

La complejidad de las presentaciones influye en esa situación. Ser un integrante mas del recientemente formado grupo de varones no exigía ninguna presentación en

particular, pero ya habían pasado varias clases y no podía resolver en el marco de que, o como, darme a conocer en el grupo, el análisis de la reflexividad da posibilidades, permite desandar caminos en la construcción comunicativa de la investigación, otorga perspectiva en el análisis.

“las descripciones y afirmaciones sobre la realidad no solo informan sobre ella, la constituyen. Esto significa que el código no es informativo ni externo a la situación, sino que es inminentemente práctico y constitutivo.” (Guber, R. 2001: 44). Los análisis de Dubberly en la escuela Coalton acerca del sexismo y el humor, son apreciables para este caso.¹⁷

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

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

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

¹⁷ “...a su término, algunos de nosotros fuimos a un pub de la localidad. En el grupo había un joven matrimonio, ambos profesores titulados. Ella, sintiéndose lírica en su radicalismo feminista, comentó que si de verdad nos importaba el feminismo deberíamos poner un cercado a los clubes obreros masculinos. En esos momentos, las comunidades mineras estaban siendo alimentadas por cocinas estatales y vendían poco a poco sus pertenencias familiares para poder sobrevivir. No quiero restarle importancia al problema del sexismo, pero, para combatirlo, tenemos que dar buena cuenta de las estructuras políticas económica que lo originan. Los clubes obreros masculinos son secundarios. (Dubberley ,1995:110)

“Esto con los varones antes no pasaba”¹⁸ eran mas comprometidos, eran mas técnicos, no, en realidad vienen por algo serio, las chicas vienen con intenciones recreativas....”

(T. San, comunicación personal, 30 – 7 – 14)

Los varones, incluso en nuestro tiempo de grupo éramos cumplidores, silenciosos no hacíamos bromas, Tone era la única persona que hablaba. Ella retoma estas referencias continuamente, en las entrevistas y las charlas de pasillo.

En una parte de la entrevista, realizada a mitad de año, sabiendo ya que estaba tomada la resolución de incorporar mujeres al grupo que ella conducía, indica que sería difícil “abrir el juego” a un grupo integrado, una de las dificultades estaría dada por las diferencias constitutivas de varones y mujeres.

“Esto es alentador en la oferta para varones, y al varón le cuesta con mujeres. El cuerpo de la mujer está más adaptado, es más fácil para trabajar. En la danza la flexibilidad, la desinhibición, la relación con la música, los temas de la exposición del cuerpo. En el caso de los varones, como te dije, este grupo surge por necesidad de la escuela, pero los varones no vienen por una necesidad de la escuela.” (T. San, comunicación personal, 30 – 7 – 14)

Y en la misma entrevista comenta:

“Yo soy mujer, nos diferencia el tono muscular, aunque la danza contemporánea es unisex, la calidad liviana es femenina, la velocidad es masculina. Los hombres bailan más rápido, es la sutileza que el varón no tiene. Necesito que vayan al piso, la Danza Contemporánea es el piso. No tango y no folclore, No!!. Entrar y salir del piso, con libertad, son libres!!”¹⁹ (T. San, comunicación personal, 30 – 7 – 14)

En primera instancia, estas situaciones son atravesadas por la problemática de género, pero también se hace inevitable reconocer disputas de poder al interior del grupo, ahora re conformado y que, en el periodo anterior no habían aparecido. La

¹⁸ Refiriéndose a la dispersión que provoca la presencia de mujeres en su clase

¹⁹ El grupo de varones estaba conformado con al menos dos bailarines de folclore y dos de tango, algunos de ellos continúan en la nueva formación.

incorporación de mujeres que adquieren un lugar de presencia, organiza nuevos contextos, lo que a su vez permite nuevas lecturas.²⁰.

En las indagaciones realizadas para conocer la creación del grupo “Gabinete Coreográfico” Andrea Briceño relata:

“Invitábamos a todo el mundo, y también músicos por su puesto, ahí nace (lo enfatiza) de alguna manera, porque ahí, mucho tiene que ver con Claudia, para mí yo te digo, en este momento el G.C. Para mí, es Claudia, pero la conocen como La Turca,

La turca esta en Buenos Aires?: - Si ahora. Para mí es ella, identifico al G. como que es ella, y sus ideas. Y ella siempre me ha dicho, pero no, si esto lo hicimos juntas...yo he dicho, Dale que vamos... y ríe. Vos ponías el cuerpo...-y si algo así, y ríe nuevamente... Es como que ha sido una cosa de complementarse.

Bien, porque G:C: -Porque el nombre? (dice ella). Porque justamente ella lo inició, porque le parecía que la cosa de gabinete... Es como de estudio, ella tiene mucho como de estudio, y laboratorio, y para ella la palabra Laboratorio, parece “lugar de experimentación” y si, nació así, poder experimentar, poder probar, dentro del lenguaje de la danza.” (Briceño A., comunicación personal, 2014: 4)

Si “lo dominante” se expresa en este caso como patrimonio del uso de poder masculino, la visibilización de la autoridad femenina en el liderazgo de estos grupos, permite aproximaciones a la construcción de “lo alternativo”, siguiendo las argumentaciones que la perspectiva de género ofrece:

“Paralelamente, la adopción de la categoría de “género” como herramienta analítica contribuyó a poner de relieve la exclusión de las mujeres como productoras de bienes culturales. Desde esta categoría se discutió la idea de que los bienes producidos por

²⁰Las docentes de la Escuela en general, suelen quitarse ropa y quedar en calzas con la intención de mostrar lo específico en las técnicas de movimiento, era común que Tone se quitara ropa para mostrar una ejercitación, más adelante conoceré su actividad paralela como modelo de “dibujo vivo” en la Escuela de Bellas Artes.

las mujeres en los distintos momentos de la historia (textilería alfarería, filosofía, poesía, etc.) tenían una consideración inferior, como resultado de un sujeto productor devaluado.” (Betancor J. 2010: 100)

Pero en el caso de un grupo de danza contemporánea, configurado en su génesis como grupo exclusivo de varones, devenido ahora en grupo mixto, donde reaparece el aparente patrimonio “femenino”, pueden divisarse nuevas relaciones, nuevamente, Jose Tamarit ofrece la posibilidad de orientar la reflexión:

“(…en el nivel de análisis teórico destacamos la existencia no solo de un *residual* dominante sino también de un *emergente* del mismo signo; ambos igual y activamente integrados a lo *dominante*” (Tamarit J. 1997: 22).

En esta dinámica, Tamarit reconoce a su vez, la existencia de elementos residuales y emergentes de tipo alternativos.

Las tensiones por la disputa de los espacios *tradicionales* de la danza, aunque sea de tipo contemporánea, siguen siendo típicamente femeninos, y afirma la vigencia de los movimientos corporales adecuados, de sus dinámicas, velocidades y estilos. Esto permite pensar que aquello que aparece como *nuevo alternativo*, convive con elementos de la cultura hegemónica y la confirma.

La producción de danzas es un espacio de disputa, donde la presentación de movimientos enérgicos, juveniles y viriles, continúa en una relación contradictoria con la representación de los movimientos sutiles, armoniosos, femeninos.

La observación de presentaciones y espectáculos de danzas en la ciudad de Neuquén también ofrecen material para el análisis. Si se hace centro en el modo de participación del público concurrente y las destrezas y habilidades que suelen ser más aplaudidas en cada presentación, es posible comprobar una gran cantidad de público femenino en las puestas de danza contemporánea, en contraposición a presencias mas integradas en otros tipos de espectáculos de danza, española, árabe, folclórica. Pero a su vez, es apreciable el nivel de aprobación, para ambos tipo de público, por aquellos movimientos que representen grandes despliegues de energía (giros, saltos,

desplazamientos en velocidad, etc.) y de gran sensualidad solo en el caso de las danzas árabes.

Conclusiones

La idea de alternatividad articula con estos tres ejes, donde cultura, cuerpo y feminidad, son aspectos de una misma relación y que conforman un núcleo central en esta investigación.

Estos ejes articulan a su vez, con el concepto de formaciones, Hegemonías contrahegemonía y la selectividad de las tradiciones, como así también con las disputas que indican, cuáles son los movimientos corporales, saludables, correctos, juveniles, enérgicos, y que se encuentran aparentemente enfrentados a una práctica integradora de la comunicación corporal, alternativos, en los formatos que contienen formas estéticas simples en su génesis (la combinación de formas y músicas populares, por ejemplo), considerados tradicionalmente sutiles, sencillos, “auto expresivos” de rehabilitación corporal. Esto refiere a la actual proliferación de pequeñas escuelas de danza, malabares, teatro y teatro – danza, comedia musical, que se asientan en la oferta de actividades de simple ejecución, recreativas, y para todas las edades, que, ante la primera mirada, no parecen formar parte de la producción de cultura corporal estética en la ciudad de Neuquén.

Es así que la diferenciación entre las formas académicas de la danza y las formas recreativas, es también una manera de diferenciación de aquellas prácticas consideradas parte de la “producción cultural”, legitimadas, que generan usufructo económico y numerosa participación de espectadores, lo que otorga una posición hegemónica en el campo de la producción de cultura.

Esto denota un ejercicio interesado de la delimitación y en las posibilidades de participación en la producción de cultura en la sociedad neuquina, y se refuerza en las consideraciones que muchas veces realizan profesionales de la salud corporal, psicólogos y educadores al resaltar las propiedades “curativas” que tiene la práctica artística como opción de recreación y pasatiempo.

Sin embargo la indagación de estas agrupaciones alternativas revela otro tipo de práctica, más ligada a la acción de resistencia y de contra propuesta en el marco de la actividad cultural en Neuquén, el surgimiento de numerosos espacios alternativos, de pequeñas salas para la puesta en escena, indican una lucha por hacer visibles formas de la cultura, corporal en este caso, y que ponen en relieve acciones que hacen interesante la indagación exhaustiva.

Bibliografía

Betancor J. (2010) Leyendo el espacio loca. La experiencia de las mujeres de una biblioteca popular en Neuquén. En: Revista *La Aljaba* Volumen XIV – Lujan Pcia. De Buenos Aires.

Boletín estadístico, Pcia. De Neuquén, (2013) *Municipios de la Provincia de Neuquén*. Recuperado de: <http://www.estadisticaneuquen.gob.ar>

Camino Vela F. (2007) *Un conflicto social en el Neuquén del a confianza*. Editorial EDUCO, Neuquén

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

E.E.D.C. (2014) *Escuela Experimental de Danza contemporánea – Municipalidad de Neuquén*. Recuperado de: eedanzacontemporanea.blogspot.com

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

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

Guber R. (2001) *La etnografía. Método, campo y reflexividad*, Grupo editorial Norma, Buenos Aires.

Hanna J. (1992) Tradición y desafío y la reacción adversa. Educación y género a través de la_danza. En: *Gender in performance. The presentation of difference in the performing arts*. Laurence Senelick (ed.) Tufts University press of New England. Traducción, Dra. Diana Milstein.

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

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

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

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

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

Schnaidler R. (2005) La experiencia estética del movimiento. Ponencia presentada en las Jornadas de Cuerpo y Cultura – UBA.

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

.....(2014) Proyecto de tesis de Doctorado en educación: “*Estudio de las prácticas corporales con sentido artístico, localizadas en instituciones y lugares de las ciudades de Neuquén. Los modos de la producción cultural y sus estrategias de transmisión y comunicación.*” FACE – UNCo.

Tamarit J. (1997) *Escuela crítica y formación docente*._Miño y Dávila editores, Buenos Aires.

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