

ISBN-13: 978-987-27772-2-5

Título: Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas

Editorial: Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas

Edición: 1a Ed.

Fecha publicación: 8/2012



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/).

**1er. ENCUENTRO LATINOAMERICANO de INVESTIGADORES SOBRE
CUERPOS Y CORPORALIDADES EN LAS CULTURAS 2012**

***Título:* Los cuerpos, los tiempos y los espacios en la Expresión Corporal del
Instituto Superior de Danzas de Rosario**

Autores: Berta Falicoff, Griselda Montenegro y Silvia Dahlquist

Grupo de trabajo: 7. Movimiento corporal, arte y performances

Títulos académicos:

- Berta Cecilia Falicoff: Profesora en el Instituto Superior de Danzas “Isabel Taboga”, N° 5929, y en el Instituto Superior de Música “Carlos Guastavino”, N° 5931, y en Escuela Rosarina de Psicología Social “Pichón Riviere”. Balcarce 1444, Rosario. (0341) 156-614389. bertafalicoff@hotmail.com
- Griselda Montenegro: Regente y Profesora en Instituto Superior de Danzas “Isabel Taboga”, N° 5929, y Profesora en Escuela Provincial de Teatro y Títeres, N° 5029. San Martín 1236, Rosario. (0341) 155-213237. griselmont@yahoo.com
- Silvia Dahlquist: estudiante de Lic. en Antropología, Fac. de Humanidades y Artes, UNR, y estudiante de Prof. de Artes en Danza con itinerario en Expresión Corporal, Instituto Provincial de Danzas “Isabel Taboga”. Dean Funes 816, Rosario. (0341) 155-213770. dahlquist_silvia@hotmail.com

RESUMEN

Este trabajo nace como fruto de encuentros, diálogos, lecturas teóricas, buceo de recuerdos más profundos y presentes más cotidianos, que nos convocan al deseo de escribir un relato acerca del Profesorado de Expresión Corporal desde nuestras propias vivencias corporales como docentes y alumnas del Instituto Superior de Danzas “Isabel Taboga” N° 5929 de la ciudad de Rosario. El objetivo de esta presentación es historizar a la Expresión Corporal como disciplina profesional dentro del contexto institucional y socio-histórico específico de nuestra ciudad. Para ello, echando mano a investigaciones realizadas en nuestras trayectorias individuales, haremos un análisis de los acontecimientos más relevantes de la Expresión Corporal, rastreando los antecedentes que la fundan y los espacios de su desarrollo, para comprender el hoy de esta disciplina en Rosario. También consideraremos las “corrientes” de trabajo corporal que creemos fueron algunas de las matrices de la Expresión Corporal local, sabiendo que las mismas

no se encuentran “puras” en el hacer de la disciplina, sino en tanto categorías de análisis que elaboramos para esta investigación.

El modo de presentación se abre al intento de cruzar en la escritura una discursividad poética, asequible a la sensibilidad del lector, con otra discursividad más teórica, que le otorga consistencia al relato, permitiendo integrar en esta presentación el “hacer-pensar-sentir” que aprendieron y aprenden nuestros cuerpos en la Expresión Corporal.

INTRODUCCIÓN

"El trabajo creador supone así la activación y movilización, esto es, la puesta en movimiento y cuestionamiento de imágenes alojadas en el cuerpo" (Mangifesta, 2004:82)

Este trabajo nace como fruto de encuentros, diálogos, lecturas teóricas, buceo de recuerdos más profundos y presentes más cotidianos, que nos convocan al deseo de escribir un relato acerca del Profesorado de Expresión Corporal desde nuestras propias vivencias corporales como docentes y alumnas del Instituto Superior de Danzas “Isabel Taboga” N° 5929 de la ciudad de Rosario. Siendo objetivo de esta presentación historizar a la Expresión Corporal (de ahora en adelante: EC) como disciplina dentro del contexto institucional y socio-histórico específico de nuestra ciudad, echaremos mano a investigaciones realizadas en nuestras trayectorias individuales, haciendo un análisis de los acontecimientos más relevantes de la EC, rastreando los antecedentes que la fundan y los espacios de su desarrollo, para comprender el hoy de esta disciplina en Rosario. También consideraremos las “corrientes” de trabajo corporal que creemos fueron algunas de las matrices de la EC local, sabiendo que las mismas no se encuentran “puras” en el hacer de la disciplina, sino en tanto categorías de análisis que elaboramos para esta investigación.

Algunas preguntas que dan eje a esta presentación son: ¿Qué nos reúne al intento de un escrito juntas sobre esta disciplina? ¿Cómo situarnos en una investigación sobre los cuerpos, tiempos y espacios de la EC desde nuestros propios cuerpos, tiempos y espacios? ¿Cómo poner en diálogo a nuestras propias sensibilidades sin caer en un mero anecdótico?

Intentamos acceder metodológicamente a un sustrato de fundamentación que nos ofrecen los debates de la llamada Antropología del y desde los Cuerpos de las últimas

décadas. John Blacking, Michael Jackson, Loïc Waquant, Thomas Csordas, en el ámbito internacional, y Silvia Citro, Patricia Aschieri, Ana Sabrina Mora, en el ámbito nacional (Aschieri y Puglisi, 2010), entre tantos otros, referencian un acercamiento al trabajo de campo desde la propia corporalidad. Sin hacer un recorrido histórico sobre los principales debates, ya que se encuentran desarrollados en publicaciones relevantes (ver Citro, 2010), señalamos que nuestro actual trabajo de investigación se desenvuelve a su vez en el campo de nuestras vidas cotidianas. Como docentes y estudiantes del Instituto Superior de Danzas de Rosario, abordar una problemática de investigación dentro del mismo campo, supone el arriesgar las propias vivencias corporales como puntos de partida para la reflexión y el conocimiento. Coincidiendo con Citro, Aschieri, et. al.: *"Cuando desde hace varios años, uno practica en la ciudad de Buenos Aires, por ejemplo, danza butoh, tai chi, danzas afro, capoeira, músicas y danzas andinas, o danza-teatro, como alumno, docente, artista y a la vez antropólogo (...), los límites entre la propia práctica como performer y como investigador se tornan borrosos. Consideramos que en estos casos, nuestros 'trabajos de campos' exceden la 'participación observante', generalmente restringida a un momento en la vida del académico y orientada a los fines concretos de una investigación, y son parte de proyectos de vida más amplios, en los que se busca conocer-aprender-performar esa técnica corporal..."* (2009:12).

Pensar-hacer-sentir nuestra práctica de la EC, es también pensar-hacer-sentir nuestra reflexión sobre la misma, situándonos entonces en el paradigma del "embodiment" (corporización) como orientación metodológica: *"...requiere que el cuerpo sea entendido como sustrato existencial de la cultura; no como un objeto que es 'bueno para pensar', sino como un sujeto que es 'necesario para ser'"* (Csordas, en Citro 2010:83).

También nos recorre, en las preguntas que abrimos ahora y en investigaciones paralelas, dar fundamento a la necesidad de hacer una historización sobre la EC local. En principio, nos apoyamos en que frente a la búsqueda de antecedentes de investigación es imposible realizar un estado de la cuestión, debido a la casi nula publicación de textos, o mejor dicho, sistematización de trabajos realizados sobre la EC en Rosario. Hemos encontrado artículos sin publicar de referentes importantes como Norberto Campos (1995, 1999a, 1999b, 2001 y 2002), M. Elina Cricco (1997), Falicoff, Montenegro y Noca (2003). Más al no encontrarse sistematizados en una publicación se hace evidente la importancia de explicitar el recorrido histórico de la disciplina en

nuestra ciudad, para comprender los procesos que le dan vida y que la sostienen hasta hoy. Como afirma Achilli, prologando a Menéndez, el autor "*...plantea que, en los procesos de investigación, se debe conocer cómo se constituye el campo problemático no sólo a nivel teórico metodológico, sino también en los usos y apropiaciones que circulan en la vida cotidiana de los sujetos sociales*" (en Menéndez, 2010, pág. 11). Creemos que esos usos y apropiaciones se configuran en la trama sociohistórica más amplia a la que haremos referencia, y también en lo concreto de nuestro referente empírico, al cual nos acercamos desde "dentro". En un ir y venir, acercándonos y alejándonos, vamos construyendo nuestro objeto de estudio, elaborando nuestros supuestos subyacentes, y replanteándonos pensares y haceres de la investigación.

Un último interrogante nos convoca en este trabajo: ¿Cómo ingresar, desde lo escrito, a la sensibilidad del lector? El modo de presentación se abre al intento de cruzar en la escritura una discursividad poética, asequible a la sensibilidad del lector, con otra discursividad más teórica, que le otorgue consistencia al relato, permitiendo integrar el "hacer-pensar-sentir" que aprendieron y aprenden nuestros cuerpos en la EC.

LENGUAJE O DISCIPLINA

Consideramos relevante desarrollar brevemente un análisis acerca de la conceptualización de la EC en tanto categoría social. Evidenciamos que es una categoría polisémica, inaugurando distintos enclaves teóricos que le dan fundamento. Pero a su vez, ¿cómo nos posicionamos nosotras respecto a ello?

En un primer momento queremos referirnos a un debate que se repite tanto en discusiones actuales¹ como en escritos de más de tres décadas atrás, el cual versa sobre una expresión corporal -en minúsculas- inherente a todo ser humano, espontánea, de gestos, acciones, posturas, movimientos funcionales, y una EC -en mayúsculas- que va más allá de lo cotidiano, que ha adquirido un código corporal particular. Así, Nora Ros (1998) afirma que la expresión corporal cotidiana es un lenguaje preverbal, universal al ser humano para comunicarse, al mismo tiempo que es un lenguaje extraverbal porque traduce corporalmente procesos psíquicos. A su vez afirma que es paralingüística

¹

porque la palabra va acompañada de gestos y movimientos. Por otro lado, la autora refiere que partiendo de esta expresión corporal cotidiana, se puede arribar a la EC-danza. ¿Cómo? "*Nadie puede afirmar que la acción de patear sea por sí sola una danza, pero si le agregamos los siguientes componentes llegaremos a nuestro objetivo*" (op. cit. pág. 7). Esos componentes son el tiempo, el espacio y la energía, de acuerdo al método de EC de Patricia Stokoe (ídem).

En este punto creemos que el nudo a desatar del debate es la cuestión de filtrar la EC como un "lenguaje", es decir, presentarla dentro de las teorías de la comunicación, lo cual establece así un modo de abordarla. En seguida nos aparecen los interrogantes: si es un lenguaje, qué comunica: un mensaje, y quiénes intervienen: emisores y receptores, etc. Considerar la EC como un lenguaje implica que es: "*el instrumento que habilita a las personas a exteriorizar una serie de vivencias que se canalizan a través de diversas formas o códigos para poder comunicar algún significado particular*" (Jaritonsky, 2003:32).

Si bien coincidimos que la EC puede ser un lenguaje, puede comunicar algo, puede ser canalizadora para algunos, creemos que más que canalizar vivencias, es en sí misma una vivencia, y más que comunicar algún significado, es en sí misma significado. Por eso en este trabajo nos perfilamos a considerarla, siguiendo a algunos teóricos, como una disciplina, y no como un lenguaje. De esta manera, se trata de una actividad organizada con objetivos, que se desarrolla en ámbitos institucionales específicos (Díaz, N. 2003). Como sostiene este autor (ídem), se trata de una disciplina profesional, que presenta una serie de elementos principales de los cuales nosotras rescatamos los siguientes y aportamos otros a partir de nuestro análisis:

-Elementos materiales: en el nivel institucional, refiere a cuestiones edilicias, presupuestos, recursos humanos, y en el nivel de la actividad en sí misma, refiere al propio cuerpo y el de los otros (ídem). Dentro de este aspecto es relevante hacer hincapié en el ámbito escénico con el equipamiento de luces y sonido, el personal técnico capacitado y los espacios posibles para la presentación escénica.

-Elementos de organización: refiere a políticas de trabajo y a la competencia de profesionales, además de planificaciones, programaciones, etc. (ídem).

-Elementos de conocimiento: refiere a conocimientos específicos de EC (sensopercepción, improvisación y composición), y conocimientos en didáctica, pedagogía, música, anatomía, entre otros (ídem). A partir de nuestro análisis consideramos otros

conocimientos específicos de esta disciplina que pormenorizaremos más adelante, en el subtítulo “La casa”.

El posicionarnos en una mirada profesional de la EC nos brinda el marco contextual de la misma y nos permite así el acceso directo a nuestro referente empírico que es la institución concreta del Profesorado² y su historia particular.

SENDEROS

¿Cuáles fueron los antecedentes de la EC en Rosario? “*El sendero se diferencia del camino por ser una construcción reducida al paso, un medio camino...*” (Calmels, 2011:79). Antes de la creación del Instituto como la casa que alberga y reúne docentes y estudiantes en la construcción del conocimiento de EC, existieron senderos por donde transitaban los propios cimientos. ¿Cuáles fueron estos senderos?

En los años 60 rastreamos a María Fux en la Danza dando clases, principalmente a profesores de Educación Física, y a Mario Giromini Droz, discípulo de Patricia Stokoe. Este último comenzó a dar clases de EC para docentes, y también “entrenamiento sensorial” para psicólogos y fonoaudiólogos. Entre sus alumnas se hallaban Virginia Noca y Cristina Prates, docentes fundadoras del futuro Instituto.

En el año 1973 se creó la Escuela de Educación por el Arte, un proyecto pedagógico privado destinado a niños, con Virginia Noca como docente de EC³. Pertenecía al Instituto Terapéutico y de Libre Expresión, inscripto en el Colegio Médico, funcionando durante tres o cuatro años.

En esta época Norberto Campos comenzó a dar clases de teatro ligado a lo corporal en el grupo Arteón, viajando desde Buenos Aires, y al poco tiempo radicándose en Rosario. Integraba el grupo “Lobo” del Instituto Di Tella, estudiando con Jerzy Grotowsky y estando en contacto directo con el Living Theatre de Judith Malina y Julian Beck.

2

Dentro del Instituto se lo llama “profesorado” aunque éste no sea su nombre oficial.

3

Acompañada por Gustavo Miyara como docente de teatro, M. Rosa Cannavina como docente de música, Fernández Bonina en artes plásticas y Alicia Lorenzo en danza.

Hacia fines de la década del 70, Virginia Noca y Cristina Prates comenzaron a dar clases de EC para adultos, la primera ligándolo al entrenamiento sensorial, y la segunda a la danza contemporánea. En 1978 Cristina Prates, Norberto Campos, Ruth Pacotti⁴ e Isabel Taboga fundaron el “Estudio Integral de la Danza”, que nosotras consideramos como el antecedente institucional del actual Profesorado: Cristina y Ruth como docentes de danza contemporánea, Norberto como docente de teatro, e Isabel como docente de danza clásica.

En 1980, Norberto, Virginia, Cristina y Mirta Fleitas, fundaron la Escuela de Técnicas Corporales, la primera en Rosario, dando varios seminarios con distintas orientaciones para psicólogos, psiquiatras, y artistas. Es también en ese año que se creó el Grupo de Danza Contemporánea de Rosario (hoy “Seisenpunto”), fundado por Cristina y por Ruth, donde en sus obras podía verse un cruce entre la danza, el teatro y la EC. Algunos integrantes de este grupo fueron los primeros docentes de la carrera de EC en el Instituto, como: David Farias y Griselda Montenegro⁵.

Hacia 1984 Marta Subiela, también una de las primeras docentes de la carrera, comenzó a dar cursos de Composición Coreográfica, bajo la supervisión de Ana Itelman. Al año siguiente Patricia Stokoe impartió seminarios de actualización de EC en la ciudad. A su vez Marta se formó con Patricia en Sensopercepción.

Es necesario considerar que, en ese momento en Rosario, ya existía la Escuela Media de Danzas Clásicas, propiciada por Nigelia Soria y dirigida por Isabel Taboga. La importancia de este referente radica en que sus docentes y directora buscaban un espacio de perfeccionamiento para las egresadas de la Escuela. Así es que Isabel comenzó a gestionar la creación de un Instituto de formación de nivel terciario. Desde la Dirección Nacional de Educación Artística (DINADEA) le propusieron o recomendaron que fundara también un profesorado de EC como en la ya existente “María Ruanova” de Capital Federal, porque esto les permitiría aumentar considerablemente la matrícula. Sobre esto algunos entrevistados refirieron que en ese momento se comentaba: “*vos no*

4

Rectora del Instituto Superior de Danzas durante la década del 90.

5

Regente del Instituto actualmente.

sabés donde te estás metiendo'. No sé porque decían eso, pero creo que es porque la gente es difícil o rara”, “...con esa gente (EC) van a tener problemas... En Buenos Aires ya existía y era gente con problemas” (registro anexo VI, año 2003, Falicoff, Noca y Montenegro).

Sin embargo, el impulso era seguir el sendero, continuar hacia la casa. *“Pasos para el hombre, espacio ganado a la selva, al bosque o a la montaña. La senda, el sendero, el caminito, son espacios para el tránsito protegido. No se trata aquí de transgredir, de irse del camino, si no de ordenarse sobre su sabiduría”* (Calmels, 2011:79). Isabel convocó para este proyecto a todos los docentes del Estudio Integral de la Danza: Norberto, Griselda y Cristina para la asignatura EC. Esta última rechaza la convocatoria y recomienda a Marta Subiela. Así conformado el plantel docente, junto a profesores de música, y por Resolución Ministerial N° 3090/86, comenzó el primer ciclo lectivo del profesorado de EC del “Instituto Superior de Danzas” de Rosario en 1987.

Los primeros ingresantes de EC ya tenían conocimientos artísticos o de educación física, y llegaban al Instituto para legitimar sus saberes a través de un título oficial. *“...la matrícula estaba conformada casi exclusivamente por bailarines, actores y mimos, y la preocupación artística vertebraba las acciones. (...) Juan Carlos R. nos relata: ‘Me contaron y vi un folleto. Yo quería tener un título oficial’ (Anexo I). Si bien la oferta educativa no estuvo explicitada claramente en un principio —‘la carrera se iba haciendo a medida que avanzábamos’, dice Pablo R.D. (Anexo I)—, la producción artística fue muy importante. Violeta R. dice: ‘Lo importante de ese primer año fue que producíamos mucho y subí por primera vez a un escenario, la Fundación Astengo, nos presentábamos mucho en público’ (Anexo I)”* (Falicoff, Noca y Montenegro, 2003).

Aquí nos parece importante detallar algunos hitos del Instituto en general hasta la actualidad: la fundación (1987), el segundo plan de estudios (que aumenta un año más de carrera y un incremento considerable en las horas de cursado) junto con la incorporación del Profesorado de Danza Contemporánea (1989), la desaparición de la DINADEA y la consecuente transferencia del Instituto a la administración provincial (1996), el tercer cambio de plan de estudios (2003), y la adquisición de la última casa de estudios que favoreció las prácticas y muestras artísticas de las carreras (2009).

Estos hitos han dado contexto, límites y márgenes a la EC, cuyos senderos transitados no han llegado a la Institución para diluirse o fundirse en un solo camino, sino que persisten, cohabitan, se siguen delineando y transitando en cada experiencia, en cada reflexión, en cada búsqueda de todos sus paseantes, y parecen abrirse a nuevos

pies y a nuevas pisadas. Como describe Calmels: *“Hace algunos años un arquitecto en el boceto de una plaza omitió deliberadamente los senderos sin hacer, una plaza sin caminos, donde todo estaría cubierto de césped. Se dejó librado el paso de la gente por la plaza y en el término de una semana el camino estaba hecho. Al caminar por la plaza, al cruzarla desde distintos ángulos, los caminantes dejaron un surco colectivo, una marca común. En este surco se colocaron las baldosas que servirían de camino. (...) Nadie usó los caminos de baldosas, y se volvió a surcar la plaza por otros lugares, conformándose nuevos senderos”* (Calmels, 2011:13).

Así se fue constituyendo y consolidando esta casa, y así se fue habitando y recorriendo, más allá de las baldosas bocetadas y de los planos trazados, dándole cuerpo a la EC como disciplina desde el propio quehacer.

LA CASA

“La casa es el lugar donde habitamos. Primer ambiente físico de exploración, después y al mismo tiempo del cuerpo del adulto y de nuestro propio cuerpo” (Calmels, 2011: 65).

Casa-cuerpo, cuerpo que habita la casa: fueron cinco casas con cuatro mudanzas y se dieron clases en varios salones con anexos que estuvieron sembrados y diseminados por toda la ciudad. En cada salón varios senderos, que se encuentran como huellas en las prácticas, en los cuerpos, en las lecturas y escrituras de los realizadores de EC.

Para nuestro análisis optamos por nombrar a estos senderos de la EC como “caminos” o “rutas” que hacen huella, que se entrecruzan, que no están secuenciadas, que aparecen y desaparecen, que a veces no están perfectamente delimitadas, que hay fisuras, que hay mixtura, que algunas están más a la luz y otras más en la oscuridad. En la investigación de Falicoff, Noca y Montenegro (2003) se han tomado como ejes de análisis para la EC en Rosario una categorización de César Baronsmere (1986), quien dimensiona “tradiciones” en el trabajo corporal. Nosotras retomaremos el planteo de este autor como puntapié inicial, pero las categorizaciones que desarrollamos a continuación son de nuestra propia producción.

En nuestro rastreo y análisis sobre las prácticas de EC en el Profesorado, podemos reconocer y desarrollar las siguientes rutas:

- Ruta Energética: *“es la que acerca a las nociones de energía corporal con algo relacionado y afectado por la energía cósmica, divina, universal. Es la tradición*

cercana a los ritos primitivos, a la magia, y a los mitos. Energía significa movimiento, la energía vital fluye por el cuerpo en forma regular por canales o caminos. Todos tenemos capacidad natural de sentir esa energía en nosotros mismos y en los otros. Primero la práctica toma conciente esa capacidad, luego el tiempo la desarrolla” (Falicoff, Noca y Montenegro, 2003). Así encontramos elementos de Tai-chi, Falun Gong, Chi-kung, Wu Shu, Yoga y Shiatzu.

- Ruta Anátomo-fisiológica: *“se basa en una particular concepción de las partes tangibles del cuerpo y de la interrelación entre esas partes. Las distintas escuelas proponen una atención concentrada y una observación de las partes del cuerpo, de este modo se intensifica la percepción sensorial. Son varios los estudiosos de los medios para balancear los mecanismos corporales. La Eutonía, la Sensopercepción, el método de M. Feldenkrais, T. Bertherat, el Método S. Klein, Rolfing, Anatomía Vivencial”* (ídem). Además podemos mencionar elementos de Energía Conciente y Body Mind Centering.

- Ruta Psicológica: *“se interesa del funcionamiento saludable de la mente a la que trata de llegar a través del cuerpo, trabajando sus bloqueos. Relaciona tensión con rigidez corporal. Asocia el impulso sexual o libido con la energía que fluye a través del cuerpo. La Bioenergética desarrollada por Reich, es una forma fundamental de la energía que permea y gobierna todo el organismo y se manifiesta tanto en las emociones como en el torrente de fluidos corporales y otros movimientos biofísicos”* (ídem). Podemos mencionar algunos autores para esta ruta que encontramos como bibliografía de algunos programas de estudio: Lowen, Jung, Lapierre y Acouturier, Chokler, Kesselman y Matoso.

- Ruta Artística: *“se basa en buscar la forma de imprimir a los movimientos una dimensión creativa, expresiva y comunicativa que exceda los límites de la cotidianidad. ‘Es permitir emplear este instrumento significativo, el cuerpo, para explicitar algo más que necesidades inmediatas’* (Barba, E. y Savarese, N. *“Anatomía del actor”* 1998: 198). Tienen como objetivo ampliar la acción, la comunicación y la presencia. Requiere un aprendizaje formal, a menudo prolongado. Se producen cambios en el uso del cuerpo, alteración de ritmos, de las posiciones de la utilización de la energía, de uso del peso” (ídem). Así podemos mencionar elementos de Danza Libre de Rudolf Laban, Danza Contacto, Danza Flyng Low, Danza Capoeira, y elementos de Teatro, como por ejemplo, la acción dramática, construcción de personaje, trabajo de máscara, y también algunos elementos de J. Le Coq y Pantomima.

Todas estas rutas que hemos nombrado no aparecen “dadas” literalmente en lo concreto. Queremos reafirmar que las mismas no se encuentran “puras”, sino que es una abstracción que elaboramos a partir de nuestro análisis, y esta abstracción es compleja, pues cada hacedor de EC va buceando permanentemente entre escuelas, maestros, técnicas y sus propias necesidades y vivencias escénicas.

Al observar las planificaciones de la carrera y sus específicos programas a lo largo de los años, es también complejo intentar capturar contenidos de EC en común, puesto que existen diversas conceptualizaciones que creemos se entrecruzan con estas rutas que acabamos de describir. Para esto nos valdremos del aporte que realizan otros profesores de EC de Buenos Aires, como Deborah Kalmar (2003), Norberto Díaz y Leticia Grondona (1989). Siguiendo a estos autores los contenidos de la EC se elaboran a partir de tres ejes: educación del movimiento, proceso creativo y proceso de comunicación. Dentro de estos ejes enumeran una gran variedad de elementos específicos. En educación del movimiento mencionan dos apartados principales: sensibilización y movilización, y dentro de este último se presentan como sub-ejes: espacio, tiempo y energía, además de otros. En proceso creativo aparecen mencionadas las imágenes, y en proceso de comunicación la idea de emisor, receptor y mensaje.

Sostenemos que se trata aquí de un esquema de contenidos que propone agrupar a los mismos, y en tanto una construcción, si bien elaborada a partir de las prácticas concretas, no la encontramos tan visible y literal en las mismas. En la práctica de cada profesor de EC este esquema general se puede aplicar, se puede observar, siendo cada unos de los ejes más preponderantes que otros. Así podemos decir que la práctica de la EC en Rosario evidencia contenidos y rutas mixturadas, entrecruzadas, y que entre sus tensiones sin embargo los senderos continúan, persisten en la casa. Las rutas trazadas dentro de la Institución están valoradas y legitimadas a través de los años, con sus contradicciones, tensiones y complejidades. De esta manera, enunciarnos que estas rutas van configurando y perfilando el mapa de la EC en Rosario.

VEREDA Y CALLE

“La calle puede metamorfosearse... La calle convoca a la fiesta pública... para extender algunas propiedades de la casa, es necesario cierto acontecimiento público comunal: una fiesta

compartida... la calle se convierte en un gran patio” (Calmels, 2011:77).

La EC también se hace visible fuera de la casa. Atraviesa veredas e irrumpe en la calle, apropiándose de límites y márgenes. De acuerdo a Calmels, los límites separan y los márgenes articulan (2011). Cuando la EC se muestra hace las veces de límite y hace las veces de márgenes.

En la historia del Profesorado encontramos una serie de acontecimientos en la calle que han dado carácter a la propia Institución y a la EC rosarina. Destacamos los siguientes⁶: la intervención "Comamos el espacio" (en la estación de trenes de 27 de Febrero y J.M.de Rosas), la inauguración de "Costa Alta", los desfiles o intervenciones callejeras (Casa Esmeralda y movilizaciones), el encuentro "Juguemos en el Cordón" (en el cordón industrial de Gr. Baigorria); "El museo se mueve" (en los Museos Castagnino y Firma y Odilio Estevez de Rosario y el Museo Cochet de la ciudad de Funes); el "Flash Mob" celebrando el día internacional de la danza (sobre la peatonal) y los Encuentros de EC del espacio Experimental del Movimiento (realizados en la Plaza Montenegro); la mascarada (homenaje a Norberto Campos en escalinatas de Teatro Lavardén).

Estos acontecimientos nos narran paisajes urbanos donde la EC se hace presente, donde enuncia su despliegue escénico, convocando a públicos diversos y permitiendo el acercamiento de la comunidad. Señalamos que estos acontecimientos se suceden en diferentes momentos, desde el inicio del Instituto hasta la actualidad, contando así con un amplio repertorio de muestras escénicas de la EC. Observamos en ello algunas cuestiones que nos parecen relevantes para el análisis.

Una de ellas es que no ha existido la formación de un "elenco" de prácticas escénicas de EC durante veintitrés años, habiendo en el mismo casi desde el comienzo los elencos de danza clásica, danza contemporánea y posteriormente danza folklórica. Podemos rastrear que durante mucho tiempo los equipos directivos del Instituto no implementaron medidas de gestión para un elenco de EC. Aquí observamos las contradicciones y supuestos en torno a la EC como arte escénico, y a su vez en relación

6

La discriminación de acontecimientos la elaboramos a razón de los antecedentes escritos que hemos encontrado, y de acuerdo al rastreo de las memorias de algunos entrevistados.

a las otras carreras que forman parte del Instituto. Podemos decir, tomando como referente a Raymond Williams, que dentro del Instituto ciertas carreras se presentan como hegemónicas. La danza clásica tuvo desde los primeros años mayor hegemonía y prestigio por ser "La Danza" por excelencia. Posteriormente la danza contemporánea comenzó a tomar también su puesto hegemónico. Con hegemonía queremos decir, como sostiene Williams, que *"constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un vívido sistema de significados y valores, fundamentales y constitutivos"* (1997:131) sobre la realidad. La hegemonía domina y subordina a la vez, en un constante proceso, donde intervienen presiones contrahegemónicas y/o hegemonías alternativas como elementos significativos (ídem).

Nos atrevemos a decir que la EC en sus comienzos, y tal vez aún hoy, no fue una disciplina hegemónica, tanto para la propia institución como para la comunidad en general. Esto se observa, por ejemplo, en la poca o nula presentación de circuitos de muestras de EC por fuera del Instituto; la incertidumbre de los que se acercan a la formación en EC (no saben de qué se trata, y algunos acceden porque reprobaban los exámenes de ingreso de las carreras de danza clásica y contemporánea); frases que se escuchan a menudo en los pasillos de la casa: *"la EC es la hermanita pobre de la danza"*, *"los que hacen EC están todos locos"*, *"la EC no es danza"*.

Sin embargo, como sostiene Williams (op. cit.) es interesante ver estas realidades en sus procesos activos y también en sus procesos de transformación. Podemos intuir una transformación con la reciente creación del elenco de EC⁷, que inaugura un germen de legitimidad de la misma como disciplina escénica dentro del Instituto.

LA DIAGONAL INQUIETANTE

"Hay que establecer una diagonal inquietante entre estos dos aspectos. No negar la investigación en el salón, el estudio y la reflexión, el conocimiento profundo de toda teoría del arte, actual o antigua (...). Y ello se trabaja en el salón cerrado, en

⁷

Se crea el elenco de prácticas escénicas de EC en el año 2011, a través de concurso. Su actual directora es Norma Ambrosini.

cierto clima de silencio. También el escenario de ensayo, la sala adecuada. Pero estas búsquedas de lenguajes no se oponen al estallido de las manifestaciones de los espacios abiertos, distintos, neo-convencionales. Establecer la separación entre estas instancias o modalidades, sería 'estereotipar', fosilizar el curso siempre abierto y cambiante del espíritu de lo contemporáneo en el arte" (Campos, 1999b:2).

De los espacios abiertos a los espacios cerrados, del estallido festivo a lo silencioso del estudio, sólo se trata de pasar, de atravesar. Pero ¿cómo pasar? ¿Con los pies, con la cabeza? ¿Cómo trazar la diagonal inquietante? Ni de los pies a la cabeza, ni de la cabeza a los pies. Ni vertical, ni horizontal. El trazado debe ser multidimensional, para no quedarse atrapado en el estereotipo de "me muevo para no pensar, para no hablar" o "pienso, escribo porque no me muevo". En lo multidimensional de la EC, los movimientos del cuerpo y las reflexividades del pensamiento, se actualizan como un todo, ya que, en esta disciplina, como en otras, donde lo corporal juega un rol principal, *"se propicia una reflexividad corporizada en tanto involucra intelecto, emoción y sensación de los participantes. Lo que llamo reflexividad corporizada es una instancia en donde el sujeto concebido en su 'totalidad' pone en acto su 'poder hacer', y así se modifica y modifica el entorno; y lo que planteo es que esa instancia está propiciada por este espacio intermedio de representación-acción"* (Rodríguez, M. 2008:1). No se trata de una parcialización cuerpo-mente, movimiento-pensamiento, acción-representación. No se trata de una EC que piensa en el aula, y otra que se mueve en la escena. Es todo una experiencia corporizada. Los espacios escénicos son también reflexivos, y los espacios de investigación son también de experiencia corporal. Y nosotras mismas atravesamos esos espacios permanentemente.

Creemos que esta diagonal inquietante no hay que trazarla. Ya está ahí, virtualmente, entre el patio, el aula y la vereda, ya está ahí, entre nuestras manos que tocan el aire y se toman el rostro diciendo: "vibremos, que todavía hay tiempo".

BIBLIOGRAFÍA

-Aschieri, Patricia y Puglisi, Rodolfo (2010). **"Cuerpo y producción de conocimiento en el trabajo de campo. Una aproximación desde la fenomenología, las ciencias cognitivas y las prácticas corporales orientales"**, en Silvia Citro (coord.), *"Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos"*, Buenos Aires, Editorial Biblos.

- Baronsmere, César (1986). "**Trabajo Corporal**", en *Revista Uno Mismo*, n° 41, noviembre 1986.
- Calmels, Daniel (2011). "**Espacio habitado. En la vida cotidiana y en la práctica profesional**". Rosario, Homo Sapiens Ed.
- Campos, Norberto (1995). "**Reflexión acerca del aprendizaje de la Expresión Corporal**". No editado. (1999a) "**Apuntes de Expresión Corporal para la discusión de los Profesorados de Artes**". No editado.
- (1999b) "**Expresiones contemporáneas en el espacio público**". No editado.
- (2001) "**Algunas reflexiones a trabajar sobre contenidos, desarrollos y síntesis de Expresión Corporal. Rosario**". No editado.
- (2002) "**Apuntes de Expresión Corporal**". No editado.
- Citro, Silvia, Aschieri, Patricia y Equipo UBACYT F821 (2009). "**De la etnografía individual hacia las performances colectivas**", ponencia presentada en *VII Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política: Ciudadanías en escena. Entradas y salidas de los Derechos Culturales*. Universidad Nacional de Colombia.
- Citro, Silvia (2010). "**Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos**", Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Cricco, M. Elina (1997). "**El cuerpo hecho palabra. Una aproximación a las prácticas pedagógicas que implican el aprendizaje de la Expresión Corporal**". Elaborado para la cátedra de Metodología III - orientación sociocultural, Escuela de Antropología, UNR.
- Csordas, Thomas (2010). "**Modos somáticos de atención**", en Citro (coord.): "*Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*". Ed. Biblos, Buenos Aires.
- Díaz, Norberto (2003). "**La cultura de la Expresión Corporal. Su imbricación en la historia**", elaborado para la cátedra Historia del Movimiento, IUNA.
- Díaz, Norberto y Grondona, Leticia (1989). "**Expresión Corporal: su enfoque didáctico**". Argentina, Ed. Nuevo Extremo.
- Falicoff, Berta, Montenegro, Griselda y Noca, Virginia (2003). "**La especificidad de la Expresión Corporal**", no editado.
- García, Leopoldo y Motos, Tomás (1990). "**Expresión Corporal**". España, Ed. Alhambra.
- Jaritonsky, Perla (2003). "**La Expresión Corporal como lenguaje artístico. Proyectos y estrategias**", en Porstein comp.: "*La Expresión Corporal. Una danza para todos. Experiencias y reflexiones*". Argentina, Ediciones Novedades Educativas.

- Kalmar, Deborah (2003). **“Qué es la Expresión Corporal”**. Buenos Aires, Ed. Lumen.
- Mangifesta, C. (2004) **“El trazo incesante. Psicoanálisis / Creación”**. Buenos Aires, Letra Viva Ed.
- Menéndez, Eduardo (2010). **“La parte negada de la cultura. Relativismo, diferencias y racismo”**. Rosario, Prohistoria Ed.
- Rodríguez, Manuela (2008). **"Entre ritual y espectáculo, reflexividad corporizada en el candombe"**. Ponencia presentada en *IX Congreso Argentino de Antropología Social*, Misiones.
- Ros, Nora (1998). **"Expresión Corporal en educación. Aportes para la formación docente"**. Ponencia presentada en el *I Congreso Nacional de Educación Artística*, Tandil.
- Williams, Raymond (1997) [1977]. **"Marxismo y literatura"**. Barcelona, Ediciones Península.