

Narrativas corporales en tres actos: Danzar, contar e investigar con el cuerpo

Corporeal narratives in three acts: Dancing, telling and doing research with the body

Rosa Castillo¹

Resumen

El presente artículo se despliega coreográficamente en tres actos. En el primero expongo desde mi propio relato (auto)biográfico mis incipientes pasos en la danza y el ámbito educativo, éste tiene como propósito reflejar las principales razones que me (con)mueven e invitan a incursionar en la narrativa como recurso potente. El segundo acto propone retomar las narrativas con el fin de transmutar hacia experiencias corporales y danzadas como formas (otras) de contar/narrar y vincularse con el mundo a través del cuerpo. Finalmente, el tercer acto asume una perspectiva decolonial a partir de las posibilidades que generan las artes performativas y la danza como instrumentos investigativos situados.

Palabras clave: (auto)biográfico; narrativas; danza; decolonial; performativas.

Abstract

The present article unfolds in three acts. In the first act, I share my own story, an autobiographical account of my early steps in the dancing and educational fields. The purpose is to mirror the main reasons which touch me and invite me to draw on narrative as a powerful resource. The second act aims at recovering these narratives to transmute them into dancing and corporeal experiences as other ways to tell/

narrate and as a means to connect to the world through our bodies. Finally, the third act assumes a decolonial approach upon the possibilities that performative arts and dance offer as research instruments situated.

Key words: (auto)biographical; narratives; dance; decolonial; performative.

Fecha de Recepción: 23/09/2021
Primera Evaluación: 03/10/2021
Segunda Evaluación: 13/10/2021
Fecha de Aceptación: 27/07/2021

*“Y cuando los rojos últimos coronaron el cielo
de la ciudad absurda, como un halo de sangre,
sentimos vagamente que éramos de carne”
Idea Vilariño (1942)*

Introducción

La danza y la educación atraviesan mi vida de forma obstinada. Inicio estas reflexiones a partir de una narrativa centrada en mi infancia y los primeros pasos en la danza utilizando como insumo recuerdos y escenas de mi niñez así como también sus resonancias en el presente. A partir de la experiencia escolar, la danza y la imagen del niño (Badiou, 1998) el primer acto comprende que donde hay una afección brota la posibilidad de investigar. A través de mi (auto)biografía asumo un posicionamiento asociado a los relatos de vida para impulsar posibles formas de contar/narrar experiencias sensibles y de aprendizaje relacionados con la danza y la educación. El segundo acto propone la posibilidad de narrar mediante la danza, la corporalidad y las experiencias performáticas entendidas éstas como potencias artísticas que laten mediante alianzas corporizadas. Dichas prácticas se colocan en el cenital de la escena para dar lugar a narrativas que ponen en valor el vínculo entre el cuerpo y el mundo, el sutil encuentro de la vida carnal y lo sublime, es decir, la potencia creativa de nuestra condición humana. El análisis de las artes performativas como dispositivos valiosos para el ámbito educativo y la investigación se enlaza coreográficamente con la posibilidad de narrar: recordar, retomar y tornar al presente utilizando la corporalidad como motor fundamental. Finalmente el tercer acto expresa un posicionamiento decolonial ofreciendo un análisis sobre la danza, el movimiento y las artes performativas junto con la posibilidad de contar historias y generar acciones situadas corridas del proyecto histórico del capital (Segato, 2018). Narrar por fuera de la palabra nos habilita a (re)imaginar y (re)componer el relato colonizado, poniendo en juego nuestras experiencias, nuestro devenir, nuestra potencia activa (Badiou, 1998) y corporal para trastocar las lógicas mercantiles ligadas a los resultados, la utilidad y los binarismos.

Primer acto: La danza: narrativa de un encuentro fortuito entre el patio de mi casa y la cocina de la escuela.

Mi primer recuerdo es bailando. La escena se desarrolla en el patio de mi casa, una casilla de chapa y madera, el público: plantas y flores al rayo del sol, espectadores imaginarios que sonreían y aplaudían. Durante mi infancia bailar significó la mejor manera de habitar el mundo, al mismo tiempo representó la forma en que comencé a experimentar lo singular y excepcional de la vida. La danza además de ser una práctica cultural complejamente estilizada es sobre todo un estado particular del

cuerpo, una forma específica de cognición (Rosales, 2012), no se trata solo de bailar, sino de experimentar un estado particular de conocimiento. Inmersa en un contexto cargado de faltas y urgencias, bailar representó la primera oportunidad donde pude habilitar(me) un momento de fe, una forma de comprender mi alrededor, una posibilidad de transitar la vida donde lo indecible lograba manifestarse.

Corría el año 1.997, atravesaba segundo grado en una escuela municipal del barrio San Carlos. Mi danza en ese entonces era una danza liberada, se expresaba a partir de las dinámicas musicales o a través de la improvisación. Prefería no entrar al aula, me quedaba bailando en el patio de la escuela donde se imponía un escenario de grandes proporciones, también bailaba en la cocina siendo Nely y Roxana, las auxiliares, mi público estelar. Fue así que una tarde entre palanganas repletas de panes, fetas de queso que sudaban en bandejas de loza, jarras plásticas con vainillín y el olor a aserrín característico de la escuela, mi escenario se montó entre mesas, sillas, olores, gritos y una merienda a medio hacer. En aquella cocina sonaba la radio al son de una pava enorme que siempre estaba hirviendo, entonces dejando a las flores y las plantas del patio de mi casa en una pausa secreta, Nely y Roxana aplaudieron mientras yo desplegaba una infinidad de movimientos y gestos cargados de ímpetu. Era una danza donde yo misma (me) hacía danza, los movimientos se desarrollaban en un continuo vibrar donde el lenguaje agotaba su preeminencia.

Sigo rememorando esta escena como una de las más importantes de mi vida, porque a sabiendas de que el mundo era lo suficientemente difícil para mí, en esos momentos sentía una dicha inexplicable, una fascinación colmada de extrañeza, una experiencia de plenitud difícil de reemplazar. Desde ese entonces, comencé a comprender que cuando se danza no se trata de querer danzar sino de necesitar hacerlo (Rosales, 2012), en aquellos primeros pasos yo sentía la danza como un vector, una corriente intensa que me movilizaba a compartirla. En esos instantes danzados no había lugar para la falta ni la carencia, todo estaba dado y se presentaba de un modo afable a partir de una danza disponible, liberada, que me conectaba con un impulso gozoso: lo sensible de la (mi) vida, donde no hacía falta nada.

Sin embargo, estar bailando en la cocina de la escuela significaba no estar en otros lugares, por eso mismo una tarde mi señorita de segundo grado conversó con mi mamá. Lejos del reto o el llamado de atención Mariel esbozó las palabras que trastocaron mi destino: “Rosita es bailarina, tiene que llevarla a danza”. Frente a las dificultades económicas que atravesaba mi familia varias docentes se propusieron tender redes, una de ellas fue la que luego sería mi señorita de tercer grado, Claudia. A los pocos días recibí de regalo una mochila con todo lo necesario para comenzar a estudiar: malla, medias, redecilla, pero también confianza, aliento y la maravillosa convicción de pensar que era posible.

Hoy reflexiono sobre el accionar de mis maestras, su gran capacidad para observar

y empatizar. Creo que (in)concientemente fueron esas mujeres quienes me inspiraron a elegir el camino de la educación como proyecto de vida. A mis siete años Mariel y Claudia me entregaron una mochila donde supieron reunir la danza y la educación sin sospechar que esencialmente era un regalo-oportunidad, un obsequio sensible materializado en una mochila. Más tarde, fueron esas mismas docentes las que impulsaron mi ingreso a la Escuela Municipal de Danzas dándome la posibilidad de seguir aprendiendo.

Recordar estas escenas de la escuela primaria y mis inicios como bailarina me conducen a reflexionar sobre una cierta conexión fortuita entre el patio de mi infancia y la escuela primaria. Digo fortuita por lo inesperada, asombrosa, accidental, porque así lo he transitado: un encuentro imprevisto de dos ámbitos que hasta ese momento no se reconocían. Esos escenarios colisionan en mi (auto)biografía, se funden en mi ser-en-el-mundo (Csordas, 2010) y habilitan una dimensión práctica donde el cuerpo encarnado es el protagonista de mi historia a modo de presencia viva (Cvejic, 2019). Como una expresión inagotable, un cultivo de los gestos (Haudricourt, 2019) el cuerpo en la danza me invitó desde pequeña a explorar la potente reciprocidad de mí misma con el mundo, me arrojó a posibilidades inciertas recordándome constantemente que somos cuerpo, cuerpo con otros, cuerpos colectivos y que sin esas presencias que me dio la vida, nada hubiese sido posible.

Segundo acto: Cuerpo que (es) danza. Narrativas corporales ligadas al mundo.

Recupero mi narrativa (auto)biográfica a modo de disparador con el propósito de expresar aquello que me alienta a seguir entramando los cuerpos, la danza y la investigación. Utilizar el relato de mi experiencia en la escuela primaria en relación a la danza hace anclaje en un tipo de abordaje que habilita otras formas de contar/narrar. Mi interés se deposita en una narrativa que pueda poner el cuerpo como instrumento de conocimiento y en una posibilidad performativa para conocer/investigar opuesta al proyecto histórico de las cosas (Segato, 2018) moderno-colonial.

La utilización de los relatos autobiográficos entendidos como escenas de la vida narrada resultan insumos vigorosos para la recuperación y reconstrucción de lo transitado en pos de la construcción de nuevos conocimientos sensibles. Pioneros en la corriente de indagación educativa, Connelly y Clandinin (2005) entienden a las narrativas como el estudio de la forma en que los seres humanos experimentamos el mundo, al mismo tiempo a partir de la idea acerca de la reconstrucción para la formación docente asumen a las narrativas como una forma de repensar y reconstruir el pasado, poniendo a los narradores como los compositores de su propia vida y experiencia. En este sentido los aportes de Daniel Suarez y Paula Davila sobre la documentación narrativa destacan la sabiduría práctica de la misma estimulándonos a generar aperturas que invitan a una indagación de las trayectorias a partir de

herramientas estético-artísticas por fuera de la palabra escrita abriendo la posibilidad de recordar coreo-políticamente. Hablamos entonces de una herramienta sensible al carácter polifónico del discurso narrativo (Bolívar, 2012) que al igual que la danza o las artes plásticas, tensiona el problema de la captación de sus objetos, la búsqueda de una certeza o la credibilidad tornados problemáticos en este sentido ciertos criterios estables (Bolívar, 2012). Es por esto, que abordar las narrativas como relatos autobiográficos donde la corporalidad es también la materia, la forma y el acto nos desafía a explorar una historia donde el cuerpo es actuante, intérprete y espacio de experiencias disidentes.

A partir de una perspectiva ecosomática (Bardet, 2019) donde el cuerpo se manifiesta relacionadamente con el medio ambiente recurrir a una búsqueda artística/danzada puede vivenciarse como una invitación a incurrir en terrenos/ecosistemas pujantes e inciertos. Partiendo de la premisa de que la condición humana es sustancialmente corporal y que el ser humano toma conciencia del mundo a través del cuerpo y su sentir (Le Breton, 2010) encauzarse hacia una narrativa corporal puede capturar saberes potentes cargados de sentido sobre las trayectorias vividas a partir de los sentires/saberes en marcha. Como seres humanos corpóreos en relación, es decir, seres ex-céntricos (de la Vega Wood, 2008) podemos proporcionar(nos) conocimientos no sólo desde el terreno de lo consciente sino también sobre aquello en lo cual no recaemos: lo oscuro, lo reprimido, lo olvidado, lo negado.

A partir de lo expuesto sobre las narrativas y la posibilidad de desplegar un modo de contar danzado/movilizado, es preciso distinguir el lugar del cuerpo no como una herramienta u objeto que es útil para pensar sino como un sujeto que es imprescindible para ser (Csordas, 2010). De esta manera, tomando el paradigma del *embodiment*, es decir, el enfoque metodológico que pone como piedra angular al cuerpo vivido (Csordas, 2010), la posibilidad de incursionar en narrativas corporales encarnadas en cuerpos danzantes (Bardet, 2017) se ofrece como una posibilidad donde el cuerpo asume un rol por fuera de la objetivación y se brinda para el aprendizaje.

Reflexionamos entonces sobre las posibilidades que ofrece el cuerpo en la investigación, el aprendizaje, las narrativas y los eventos cotidianos tomando algunos aportes de la obra de Merleau-Ponty en relación a dos aspectos fundamentales: la constitución de objetos perceptuales y la comunicación del cuerpo con el mundo a partir de la experiencia de la carne como principio encarnado (Citro, 2009) o tejido del mundo (Merleau-Ponty, 1964). Estos dos abordajes se despliegan a partir del análisis que realiza Merleau-Ponty (1964) sobre la figura del pintor. En él reflexiona sobre la relación del cuerpo y el mundo donde el artista “prestando su cuerpo al mundo cambia el mundo en la pintura” (p. 15). Bajo esta línea donde el cuerpo es vidente, visible, tangible y sensible para sí mismo se conforma la experiencia pre objetiva donde el cuerpo y mundo se vinculan a través de la carne (Citro, 2009). Lejos de

concebirse a partir de la confrontación, el cuerpo es el único medio que tenemos los seres humanos para tornarnos hacia el mundo. Es por eso que abrirnos a relatos no verbales, danzados o expresados podría significar la recuperación erótica de todo aquello que nos (con)mueve y al mismo tiempo nos convocaría a problematizar sobre nuestro acontecer en el presente (Hang y Muñoz, 2019). En suma, es a partir de esta experiencia pre objetiva donde la percepción es entendida como una complicación entre los seres humanos y las cosas, así como también es la experiencia de la carne aquella que como sintiente sensible (Citro, 2009) no puede desvincularse de su intimidad con el mundo. Concebimos de esta manera el cuerpo-mundo como unidad fundida capaz de recuperar, resignificar, imaginar, preservar y crear mundos posibles a partir de resonancias y vestigios de lo que hemos/estamos transitado. Esta postura fenomenológica de Merleau-Ponty sobre el ser-en-el-mundo potencia un posicionamiento en el cual no hay manera de concebir el cuerpo disociado del mundo, por ende, el cuerpo es asumido como aquello que habita y media, no como un objeto a investigar (Citro, 2009).

De la misma forma que el proceso (auto)biográfico es entendido como una práctica creativa que estudia la forma en que experimentamos el mundo, en la danza es el propio cuerpo el que puede expresarnos cosas sobre el mundo. El cuerpo en estado de danza (Rosales, 2012) al igual que las artes visuales, escénicas y performativas ofrece posibilidades de agencia y reflexión, de movilización de la memoria encarnada (Citro y Rodríguez, 2020) y de proyección creativa de horizontes posibles a partir de lo inherente del cuerpo.

Tercer acto: Danzar/narrar. Artes performativas como posición decolonial

Como hemos estado sentipensando, la danza al igual que otras artes escénicas y artísticas puede ser considerada como una herramienta reflexiva y afectante para poder construir conocimientos y movilizar saberes encarnados (Citro, 2020). A partir de estos posicionamientos es posible poner en convergencia distintas expresiones artísticas como el movimiento, la escultura, la escenografía y la pintura como parte de una investigación performativa que nos habilita articular todo lo que los cuerpos son capaces de hacer. De esta forma, las narrativas pueden ser abordadas no sólo con palabras, sino que pueden mutar hacia formas de contar no verbales.

Colocando en el proscenio de la escena a la danza podemos asumir que epistemológicamente ésta se encuentra ligada a los conceptos filosóficos de mayor tenor: la ética, la libertad y el sentido primordial de la existencia (Rosales, 2012). Así mismo, las artes visuales poseen la fuerza de construir una narrativa crítica capaz de desmontar las distintas formas de colonialismo (Cusicanqui, 2010). Lejos de posicionarnos bajo el paradigma del proyecto histórico de las cosas (Segato, 2018) que priorizó lo textual en detrimento de las culturas visuales, podemos

considerar las artes visuales y escénicas como posibles vectores de búsqueda performativa autobiográfica que se desplazan de las lógicas mercantiles basadas en el extractivismo y la explotación del cuerpo (Bardet, 2019).

Reflexionar sobre la danza y las artes visuales como herramientas sensibles que permiten vislumbrar formas (otras) de conocer y recordar nos enfrenta a los problemas ontológicos y epistemológicos propios de la corporalidad. Los dualismos pertenecientes a paradigmas racionalistas y positivistas construyeron una idea de cuerpo aislada, separada del ser, vinculada a lo material y opuesta a la mente. En esta construcción el dualismo cartesiano incorporó otras dicotomías a modo de pares opuestos como lo son cultura/naturaleza, negro/blanco, hombre/mujer, sexo/género, práctica/teoría etc. Los cuerpos como receptáculos de poderes, capacidades y resistencias (Federici, 2016) han sido asumidos según la época como máquinas, conjunto de órganos, figura del pecado, de bestialidad, sitio de control o terreno de explotación. De igual modo, podemos agregar que en la actualidad los modelos para la corporalidad se estarían aproximando a una desmaterialización vinculada a las computadoras y el código genético (Federici, 2016). La cuestión del cuerpo entonces, implica indefectiblemente una dimensión política que pone en juego y nos propone reflexionar sobre los complejos procesos moderno-coloniales especialmente en nuestros territorios sudamericanos. Los discursos dominantes, por su parte, continúan generando categorías y divisiones de las cuales muchas perviven en la actualidad en tanto el cuerpo, la danza y las artes en general suelen ser consideradas actividades del ámbito del hobby, estilos o la tendencia, mientras que otras disciplinas investigativas continúan teniendo mayor preponderancia a la hora de habitar la escena académica.

Retomando la posibilidad de crear narrativas corporales para conocer, investigar y conservar saberes, asumir construcciones/obras/eventos transdisciplinarios, combinados, híbridos, que fusionen las artes escénicas y visuales de modo performativo se ofrece como una propuesta antagónica a una pedagogía de la crueldad (Segato, 2018) donde el cuerpo se concibe como territorio de conquista, apropiación, obediencia o utilidad. Proponer a las artes performativas, vivas o de acción deja en evidencia el carácter de las mismas, aquel que posibilita hacer cuerpos en una experiencia sensible y susceptible a la potencia del acontecimiento (Hang y Muñoz, 2019). Como refiere Fabiao (2011) este tipo de experiencias artísticas representan a su vez el elogio de lo precario debido a que desestabilizan las convenciones tradicionales y rechazan la idea de valor capitalista. De acuerdo a lo mencionado, Le Breton (2010) alude que la danza representa en cierta forma una celebración del mundo encarnando el precio de las cosas sin precio, trayéndonos de este modo el recuerdo de que somos *Homo ludens* antes que *Homo faber*.

Para finalizar, la posibilidad de encontrar en una misma oportunidad la experiencia del saber y de la vida puede generar espacios de contacto que restauren la presencia

de la corporalidad en la escena académica como prácticas de re-existencia (Castro, 2019). En palabras de Le Breton (2010) aproximarnos a la corporalidad como inteligencia del mundo, a modo de teoría viva, puede hacernos (re)caer en lo (con) movedor del evento performativo, donde no interesa la interpretación o el sentido de lo que hacemos sino más bien la vivencia propia de la experiencia compartida (Fischer-Lichte, 2008).

Notas:

¹Profesora de danza clásica (Escuela Municipal de danzas Norma Fontenla). Profesora de nivel primario (ISFD n° 19). Estudiante de Licenciatura en Ciencias de la Educación (UNMdP). Integrante del Grupo de Investigación GIESE Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata. Correo electrónico: castillorosaff@gmail.com

Referencias bibliográficas

- Badiou, A. (2009). *Pequeño manual de inestética*, Buenos Aires: Prometeo.
- Bardet, M. (2020). *Hacer mundos con gestos*. El cultivo de los gestos. Entre plantas, animales y humanos. André Haudricourt. Buenos Aires: Ed. Cactus, pp. 81-111.
- Bolívar, A. (2012). Metodología de la investigación biográfico-narrativa: recogida y análisis de datos. En: Passeggi, M.C; Abrahao, Maria Helena M.B. *Dimensões epistemológicas e metodológicas da pesquisa (auto)biográfica* – T. II Porto Alegre: EDIPUCRS; Natal: EDUFRN; Salvador: EDUNEB, pp. 79-109
- Castro, J., Ciodaro, M. Y Duran-Salvadó, N. (2019). *Prácticas de re-existencia: pedagogías corporales en la docencia universitaria*. Revista mexicana de investigación educativa, 24 (80), 223-245.
- Citro, S. (2010) *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos.
- Citro, S. (2009). *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Editorial Biblos. 351 pp.
- Csordas, T. (2010) Modos somáticos de atención. *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, Editorial Biblos, Buenos Aires (2011), pp. 83-104
- Cvejic, B. (2013). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Aprender haciendo y hacer aprendiendo cómo aprender. Coreografía contemporánea en Europa: ¿cuándo fue que la teoría dio paso a la auto-organización? Madrid. Artea.
- Clandinin, J. Y Connelly, M. (2015). “Relatos de experiencia e investigación narrativa”. En: Larrosa, J. El arte de la conversación. ¿Y si el otro no estuviera ahí? Notas para una pedagogía (improbable) de la diferencia. Buenos Aires: Miño y Dávila SRL.
- de la Vega, D. (2011). *Hombre, ser ex-céntrico*. Merleau-Ponty: un giro antropológico

para refundar la libertad. *En-claves del pensamiento*: 87-109. <http://www.scielo.org.mx/pdf/enclav/v5n9/v5n9a6.pdf>

Fabiao, E. (2019). Performance y precariedad. En Hang, B. y Muñoz, A. (coords.), *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas* (pp. 25-49). Buenos Aires. Caja Negra Editora.

Federici, S. (2016). "*En Alabanza del Cuerpo Danzante*". Brujería Salvaje. Recuperado de <http://brujeriasalvaje.blogspot.com.ar/2017/06/enalabanza-del-cuerpo-danzante-por.html>

Fischer-Litche, E. (2008) *The transformative power of performance*. Londres. Routledge.

Hang, B. Y Muñoz, A. (Comp.). (2019). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Caja Negra.

Haudricourt, A. (2019). *El cultivo de los gestos*. Cactus.

LE Breton, D. (2010). *Cuerpo sensible*. Metales pesados.

Merleau-Ponty, M.. (2002). *El mundo de la percepción*. Buenos Aires: FCE.

Merleau-Ponty, M. (1977). *El ojo y el espíritu*. Buenos Aires: Paidós

Segato, R. (2018) *Contra pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires. Prometeo

Suarez, D. (2016). Escribir, leer y conversar entre docentes en torno de relatos de experiencia. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto) Biográfica*. Salvador, UNEB, v. 01, n. 03, 480-497.

Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descoloniales*. Buenos Aires: Tinta y Limón/Retazos.

Rosales, E. (2012). *Epistemología del cuerpo en estado de danza*. México. Edición Revista DCO Danza, Cuerpo, Obsesión.