

Claruscuro 17 (2018)

Revista del Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario
Rosario – Argentina
E-mail: claruscuro.cedcu@gmail.com

Título: Oscilaciones intersticiales en el proceso de investigación. Reflexiones metodológicas en torno al estudio del/ con/ desde el movimiento

Autor(es): Patricia Aschieri

Fuente: Claruscuro, Año 17, N° 17 (Diciembre 2018), pp. 1-22

Publicado por: Portal de publicaciones científicas y técnicas (PPCT) - Centro Argentino de Información Científica y Tecnológica (CAYCIT) - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)



Claruscuro cuenta con una licencia
Creative Commons de Atribución
No Comercial Compartir igual
ISSN 2314-0542 (en línea)

Más info:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.es>

Los autores retienen sus derechos de usar su trabajo para propósitos educacionales, públicos o privados.

**Oscilaciones intersticiales en el proceso de investigación.
Reflexiones metodológicas en torno al estudio del/ con/ desde el
movimiento¹**

**Interstitial oscillations in the research process.
Methodological reflections on the study of / with / from the movement**

*Patricia Aschieri**

Resumen

En los últimos años, ha crecido la cantidad de estudios que desde las ciencias sociales ponen a las corporalidades en el centro de sus indagaciones y, como consecuencia, muchas de ellas han comenzado a evidenciar la necesidad de reflexionar sobre la pertinencia de legitimar el conocimiento que se produce desde los cuerpos en movimiento. En este trabajo me propongo, en primer lugar, profundizar una concepción metodológica que vengo elaborando desde hace algunos años y que conceptualizo como sensocorporreflexión. La intención es visibilizar y legitimar aquel conocimiento que parte de la práctica y que, pocas veces, recibe atención y que mucho menos, se sistematiza de modo analítico. Plantearé la necesidad de considerar la figura del artista investigador y la construcción de un tipo específico de percepción para el estudio de los cuerpos en movimiento. En segundo lugar, expondré una perspectiva crítica acerca de algunas tendencias que pueden encontrarse en las recientes investigaciones y producciones acerca de y con los cuerpos en movimiento, y que en mi opinión, se vinculan estrechamente con las micropolíticas de “disciplinamiento” que los ámbitos académicos ponen en juego para mantener las tradicionales relaciones de poder entre la teoría y la práctica.

Palabras clave

cuerpo - artista investigador – teoría/práctica – sensocorporreflexión

*Área de Investigaciones en Artes Liminales, Instituto de Artes del Espectáculo. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. E- mail: paschi09@gmail.com

¹Este trabajo es una reelaboración de las ideas presentadas en los trabajos “Entre carne y tinta: La figura del artista investigador como locus de lucha crítica” (IV Jornadas de Performance-Investigación. Trans-Citando las fronteras del arte y la ciencia Fac. de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires Año 2017) y “Investigartistas: los invisibles intersticios teórico-prácticos en el arte de crear e investigar” (II Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo. Facultad de Filosofía y Letras UBA: Año 2018).

ASCHIERI, Patricia (2018) “Oscilaciones intersticiales en el proceso de investigación. Reflexiones metodológicas en torno al estudio del/con /desde el movimiento”, <i>Claroscuro. Revista del Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural</i> 17: 1-22.

Recibido: 09/03/2018

Aceptado: 31/10/2018

Abstract

In recent years, the number of studies that from the social sciences put corporealities at the center of their inquiries has grown and, as a consequence, many of them have begun to show the need to reflect on the relevance of legitimizing the knowledge that is produced from moving bodies. In this work I propose, first, to go in depth in a methodological conception that I have been elaborating for some years and I conceptualize as *sensocorporreflexion*. The intention is to visualize and legitimize the type of knowledge that starts from the practice and that, rarely, receives attention and that much less, is systematized in an analytical way. I will raise the need to consider the figure of the researcher artist and the construction of a specific type of perception for the study of moving bodies. Secondly, I will present a critical perspective on some trends that can be found in recent researches and productions about and with bodies in motion, and that in my opinion, are closely linked to the micropolitics of "disciplining" that the academic fields put in play to maintain the traditional power relations between theory and practice.

Key words

Body- artist researcher- theory/practice- sensocorporreflexion

Introducción

Los estudios sobre las corporalidades en movimiento en rituales, artes escénicas y otros campos tienen, cada vez, más presencia en nuestros ámbitos académicos desde distintas perspectivas. Es muy frecuente encontrar que quienes se dedican a investigar sobre estos temas sean, por lo general, artistas o practicantes de aquello que estudian o que suceda que se convierten en practicantes de las técnicas estudiadas durante el proceso de investigación. Como consecuencia, se ha comenzado a reflexionar sobre la pertinencia de legitimar el conocimiento que se produce *desde* los cuerpos en movimiento. En este sentido, han empezado a desplegarse propuestas pedagógicas y de comunicación, incluso en ámbitos tradicionalmente considerados "teóricos" como la *antropología*, pero no solo en ésta, que incluyen dispositivos ligados a mover, afectar y sensibilizar a las "corporalidades académicas". Me propongo en este trabajo, reflexionar sobre estos procesos

En primer lugar, profundizaré una concepción metodológica cuyo objetivo es captar ese conocimiento que se produce en los vaivenes entre la teoría y la práctica y que vengo elaborando desde hace algunos años. Me refiero al concepto de *corporor reflexión*. La intención es dar mayor visibilidad y legitimación a aquel conocimiento que parte de la práctica, es decir, focalizar en aquella dirección que va desde el movimiento a las ideas y que, pocas veces, recibe atención y mucho menos suele ser sistematizado. Plantearé la necesidad de considerar la figura dxi artista investigadxr y la construcción de un tipo específico de percepción para el estudio de los cuerpos en movimiento. En segundo lugar, expondré una perspectiva crítica acerca de algunas tendencias que pueden encontrarse en las recientes investigaciones y producciones *acerca de y con* los cuerpos en movimiento, y que en mi opinión, se vinculan estrechamente con las micropolíticas de “disciplinamiento” que ponen en juego los ámbitos académicos para mantener las tradicionales relaciones de poder entre la teoría y la práctica.

Conocer en movimiento

¿Qué respondería la perspectiva antropológica a la pregunta qué es el movimiento?

Podríamos acordar que el trabajo etnográfico consiste en la desnaturalización de categorías que se encuentran cristalizadas en la vida cotidiana de las personas. Los antropólogos intentamos comprender a partir de poner en crisis nuestras propias categorías, las lógicas de los llamados “otrxs” culturales. En el caso de las corporalidades en movimiento, podríamos decir que nuestro trabajo es desnaturalizar gestos, cadencias, posturas habituales con el objeto de comprender sentidos, valores y creencias en el marco de otras tramas culturales, de otros modos de ser y de estar en el mundo. Pero tal vez, siguiendo a Clifford Geertz (1991), se trataría, fundamentalmente, de poder conocer algo más acerca de nosotrxs, en este caso de la lógica que subyace a nuestros propios movimientos.

Desde una merlopontiana perspectiva fenomenológica, puede afirmarse que el espacio de la acción, el tiempo del movimiento, es un locus de libertad en el que todo puede suceder. No obstante, es preciso reconocer que existen ciertos automatismos y sus valores y creencias asociados que tienden a la reproducción, es decir, los “*habitus*” en el sentido bourdiano que imponen límites a la expresión y sus contenidos. Baste decirle por ejemplo, a un bailarín clásico, contemporáneo, *capoeria* o *butoh*, que se mueva, y veremos en sus movimientos tipos, calidades, tonos, tensiones, distribuciones del peso, que le son característicos.

Sin embargo, cuando cambian las condiciones en que el movimiento se sucede, por la razón que fuera, este se desestructura y puede pasar algo diferente. Como hemos experimentado cualquiera de nosotros al aprender una técnica nueva, una crisis, un stop en la reproducción introduce un quiebre y un momento para el silencio y la interpelación. Sugiero al lector en este momento ,un pequeño ejercicio:

Sin pensar crúcese de brazos. Descrúcese.

Cierre los ojos y rápidamente vuelva a cruzarlos pero poniendo los brazos al revés (no piense demasiado, hágalo sin mas).

Qué pasó?

Fueron tal vez, primero Marcel Mauss (1979) y luego Michael Jackson (1983), los que nos advirtieron que estos espacio-tiempo de crisis o cambio, son fuente preciosa de datos, de informaciones a las que debemos estar atentos para registrar. Gertrude Kurath (1960), la pionera de la antropología de la danza, ya proponía a los investigadores en los 60’ aprender los movimientos de las danzas y ponerse en situación de ser corregidos por los nativos, con el fin de acceder no solo a su ejecución “correcta”, sino también a sus contenidos simbólicos y prácticos.

Desde mis experiencias como investigadora y a la vez *performer* de aquello que estudio recuerdo que hace algunos años, cuando decidí realizar una investigación acerca de la danza *butoh*, tuve una fuerte experiencia corporal mientras bailaba. En ella vivencí la deconstrucción de mi identidad, sobre todo de género, advirtiendo las inasibles y escurridizas,

aunque no por ello menos estables, máscaras de mi ser en el mundo. Me descubrí corporalidad en movimiento, ser vivo en estado de aliento, de soplo, de presencia irreductible. Una experiencia intensamente física que me advirtió acerca de las invisibles y violentas relaciones de poder que constriñen nuestras corporalidades.

La intensidad de concebirme *ser en el mundo*, sin vínculos más que aquellos que devenían de mi materialidad en movimiento, y en tiempo presente, me llevó a comprender el cuerpo como un espacio liminal, como un *locus* en el que podían suspenderse las jerarquías, las relaciones de poder y las identificaciones. Una suerte de *epoché* fenomenológica en la que el devenir movimiento, el accionar, sucedía sin antecedentes ni valoraciones. En este sentido, sostengo una concepción de la corporalidad sumamente originaria, en términos que incluyen lo biológico. No obstante, se trata de un ser y estar en el mundo, que plantea problemas cuya solución siempre es sociocultural. Hablar de corporeidad entonces es concebir lo biológico organizado a partir de las impresiones sensibles fijadas en la reiteración desde la infancia (incluso podríamos decir desde la vida intrauterina), y que han ido determinando matrices perceptivas, energéticas, afectivas y de pensamiento con las que luego las personas se expresan y comunican.

Esta experiencia recién relatada, que identifico como esceno-teórica facilitó, como he descrito, el despliegue de cuestiones vinculadas a la identidad en su aspecto relacional -el cuerpo generizado como espacio de disputas de poder- y, fundamentalmente, fue fundacional en lo que refiere a mis concepciones metodológicas y teóricas posteriores. Hace algunos años he comenzado a llamar a estas experiencias de carácter esceno-teórico, situaciones de *sensocorporreflexión* o vivencias *sensocorporreflexivas*. Por un lado, me interesa destacar su signo procesual, en el sentido de subrayar que se trataría de una experiencia que puede o no resultar significativa en el momento, pero que su recuerdo o actualización hacia atrás o hacia adelante (pasado o futuro), produce una suerte de frontera. Pero pensar la frontera no remite a identificar bordes fijos y definidos. Como explicitara Mijail

Bajtín (1982), conceptualizar la frontera supone un circuito dialógico formado por dislocaciones, preguntas y respuestas, fuerzas centrífugas y centrípetas en el marco de la cultura como sistema abierto. Y en ese sentido, la gran temporalidad de la cultura, el “gran tiempo”, al decir de Bajtín, es “el marco de diálogo infinito e inconcluso en el que no muere ni uno solo de los sentidos” (392). No existen fronteras para el contexto dialógico ya que asciende a un pasado infinito y tiende a un futuro igualmente infinito. Los sentidos olvidados se reviven y recuerdan siempre en contextos renovados y desde su intersección revelan un aspecto inédito, de allí su novedad. Esta conceptualización, como vemos refuerza la condición de libertad en la que todo resulta posible.

Defino entonces la *sensocorporreflexión* como un espacio tiempo en el que se producen experiencias vitales, que establecen rupturas e inéditas relaciones lógico-rationales y/o lógico-poéticas con el pasado y/o con el presente y/o con el futuro. Vivencias que producen alteraciones, transformaciones que cambian y combinan enfoques y que proponen nuevas coordenadas entre pensamientos, afectos y experiencias del cuerpo en movimiento. El movimiento sería una suerte de intervalo o pausa en la que la representación cae como foco privilegiado de la producción de conocimiento dando lugar a ambigüedades y distorsiones, produciendo deformaciones y reconfiguraciones en las que se articulan otras y diferentes perspectivas.

Estos procesos *sensocorpororreflexivos* suceden infinitas veces a lo largo de las “trayectorias corporales” de las personas. Solo algunas técnicas de movimiento o solo algunas experiencias se transforman en vitales operaciones de sentido. La noción de la “trayectoria corporal” (Aschieri 2013) en este sentido, supone algo más que conocer la sucesión de prácticas por las que hemos pasado. Se trata de identificar aquellas experiencias que son importantes no sólo en términos individuales sino aquellas que, además, poseen un significado (sea éste explícito o implícito) para un grupo social determinado.

Epistemologías en crisis. Lxs artistas investigadorxs

Existen muchas posiciones desde las que lxs *artistas investigadorxs* pueden sostener su práctica como académicos y como artistas. Como bien lo detalla Dubatti (2014), para el caso de la práctica teatral y extendiendo sus alcances al campo del arte en general, los artistas siempre estamos investigando ya sea en el hacer, en la reflexión sobre hacer, o en el registro de la experiencia, solo que existen formas múltiples de vincularse con esa explicitación del pensamiento. Están quienes producen pensamiento pero no se sienten suficientemente autorizados para circularlo. Se encuentra el que, en forma individual o grupal, cree en la producción de pensamiento y se esfuerza por transmitirlo. Y hay un artista sumamente intelectual, que incluso supera la originalidad de la producción realizada por académicos, pero que no siempre es suficientemente legitimado en estos ámbitos.

La modernidad separó fatalmente las producciones artísticas y académicas. Este proceso comenzó a revertirse en nuestro país, cuando hace algunos años los espacios formales de la práctica artística se convirtieron en universidades. El mundo académico se abrió al arte mas como práctica que como representación (Cornago 2010). Ámbitos como los conservatorios ligados a la transmisión de “un saber hacer” se convirtieron en universidades, situación que interpeló, como nunca, los modos en que se podían producir investigación y conocimiento. Aunque se ha avanzado en esta dirección, continúa siendo difícil encontrar sus cruces en los ámbitos universitarios.

En los congresos de danza o teatro, por ejemplo, se siguen separando las producciones artísticas de la difusión de los resultados de investigaciones sobre estas prácticas. Por un lado, se invita a los artistas a mostrar obras, y por otro, se convoca a los investigadores a hablar sobre ellas. E incluso ello ocurre, aunque artista e investigador sean la misma persona y sus presentaciones se realizan en espacios y momentos diferentes. Por otra parte, en los congresos y jornadas o espacios académicos considerados desde una tradición teórica como la antropología, por ejemplo (pero no solo en ésta), también es difícil encontrar ámbitos que

permitan incluir la experiencia como forma de transmisión que posibilite una comprensión de los resultados de investigaciones sobre las prácticas artísticas, más allá de la lógica logocéntrica. Lo mismo ocurre en las dinámicas pedagógicas que suelen resistir cualquier proposición de ejercicio que incluya al cuerpo expresivo y afectado en movimiento, como parte activa del proceso.

Ciertamente los caminos de la práctica artística y la teoría presentan resistencias a unirse debido a las lógicas sostenidas por ambos “campos” (Bourdieu 1991), y las obliga a desarrollarse, como si fuera posible, por canales separados. Como profesora y actriz-bailarina y, a la vez, docente e investigadora, suelo verme expuesta a esta drástica disociación, teniendo que canalizar mis inquietudes y producciones por sendas separadas.

1. Anfibixs: Hacia metodologías específicas en investigación

En primer lugar, quiero detenerme en uno de los aspectos que considero de relevancia y que se encuentra presente con bastante frecuencia en la experiencia de lxs artistas investigadorxs. Me refiero a la incomodidad que supone encarnar roles que involucran mundos y planos diferentes. Como anfibios, los artistas académicos nos movemos y circulamos entre el arte, la investigación y la vida. Con o sin tener plena conciencia de ello, experimentamos las transformaciones de nuestras lógicas y vivimos las fronteras de forma dinámica, no sin cierto desconcierto desestabilizante, que lejos de paralizarnos opera produciendo una inquietud que destruye certezas y funciona como un motor de fuertes interpelaciones. Y es cierto que no es posible ocupar todos los lugares al mismo tiempo. El continuo pasaje entre los distintos roles de artista y de investigadrx -esta zona intersticial en la que vivenciamos entradas y salidas de lógicas y estrategias a veces excluyentes- produce dislocaciones que pueden por momentos sumirnos en la confusión, en un estado de involucramiento que desconcierta. Incluso puede llevarnos a sacar conclusiones, por momentos contradictorias, según se asuma una u otra posición. Claro, por supuesto, ambas son soportes de una verdad siempre provisoria y relativa.

En mi caso, por ejemplo, me encontré muchas veces discutiendo, internamente, respecto del valor y jerarquía de las conclusiones a las que llegaba según pensara como artista o como antropóloga. Si como *performer butoh* pensaba que la práctica dancística podía empujar los límites de los “*habitus*” para transformar el mundo, como antropóloga comprendía el peso de las tendencias a reproducir los valores y los sentidos heredados de la colonialidad y su consecuente actualización en los movimientos.

Precisamente, cuando pude advertir y dar espacio a esta subjetividad en conflicto, admisión que parecía atentar contra cualquier pretensión de objetividad, encontré un nuevo dispositivo generador de producción reflexiva acerca de las experiencias teórico-prácticas. Una inflexión poderosa que asumió la necesidad de un desplazamiento hacia una *tercera posición*, que puso en el centro los mudos y rechazados diálogos entre los roles que subyacían a mis reflexiones. La visibilización de este espacio conflictivo, no buscado, caótico y considerado como peligroso, se materializó en el ejercicio escritural, una tercera posición que dio lugar y profundizó el proceso de distanciamiento. Sostengo entonces la necesidad de explicitar como parte de los procesos de investigación, los discursos que nos habitan, según asumamos una u otra posición.

Sin embargo, quiero subrayar que no propongo publicarlos o difundirlos simplemente como autoetnografías o narrativas puramente biográficas de los procesos de creación, aunque claro está, sería deseable que esto ocurriera más seguido, pues constituye un material fascinante y sugerente (que otrxs o nosotrxs mismos con posterioridad podríamos explorar). Como investigadorxs académicxs mi propuesta sugiere ponerlos de manifiesto en el proceso de investigación, para someterlos posteriormente a un análisis crítico con el objeto de comprender aquello que subyace a nuestras incomodidades, afinidades o contradicciones. Considero que abrir este tipo de intervalos reflexivos para encontrar algún tipo de sistematización que los abarque, puede resultar perturbador e incómodo al comienzo, pero muy enriquecedor a la hora de profundizar los alcances de nuestras investigaciones.

En segundo lugar, a esta altura de la argumentación, entiendo que podemos acordar en que la corporeidad es una vía a partir de la que tanto practicantes, artistas e investigadores acceden al conocimiento. No es posible expresar, comunicar o pensar si no es, a partir de la materialidad de nuestros cuerpos afectados. En el caso de lxs que somos investigadorxs y/o practicantes de aquello que estudiamos, nuestras producciones artísticas y académicas oscilan entre los relevos que pueden suscitarse desde una experiencia práctica o reflexiva a otra. Tal es el caso de la experiencia *corpororeflexiva* que mencioné con anterioridad, que me llevó del movimiento a la reflexión. Por todo ello, he propuesto en otras publicaciones definir el trabajo de investigación como un “estado de corporización intermedio” (Aschieri 2013)². La experiencia de pensarse en este estado permite dirigir intermitentemente la atención hacia diferentes dimensiones, teóricas y prácticas entre las que debe ser incluida la experiencia corporal, para situarla de modo analítico, por un momento, en el primer plano de la conciencia.

Desde una perspectiva metodológica estas consideraciones tienen un doble impacto. Por un lado, las experiencias de producción de sentidos desde el movimiento resultan relevantes como modo de acceso a las lógicas que caracterizan a los grupos y prácticas estudiadas. Por otro, resultan de especial interés para ser considerados en el proceso de producción de conocimientos. En especial, pero no solo en estos casos, resulta de interés cuando el/la investigadrx es parte del campo que estudia o realiza las prácticas específicas de que se trate con fines investigativos. Una investigación que sostenga una perspectiva corporizada debe insistir en la necesidad de permanecer atentos a estas vivencias y buscar formas de sistematizar su abordaje.

Podemos preguntarnos si al abordar prácticas de movimiento/ expresivas/escénicas, lxs investigadorxs necesitamos una preparación

²Lowen Lewis (1995) refiere como “estado intermedio” a aquellas situaciones como las prácticas artísticas por ejemplo, o la adquisición de una habilidad, en la que el cuerpo es objeto de la acción y existen pensamientos, posiblemente intermitentes, que monitorean cómo la acción es realizada y sentida.

especial. Tal como plantea José Bizerril (2007), si para la etnomusicología hace falta tener conocimientos de música, para hacer una investigación que tenga como material el movimiento o la performance haría falta ser un especialista en éstos. ¿Le pediremos entonces a los investigadores que sean expertos en técnicas dancísticas y/o teatrales etc.? Y en ese caso cómo las definiríamos. Cuáles incluiríamos y cuáles descartaríamos.

Desde mi punto de vista entiendo que sería epistemológicamente imprescindible, que entrenemos nuestro modo de registro perceptivo. Por ejemplo, estar atentos a fenómenos como las *sensocorporreflexiones* que he descrito, esos intervalos que se suscitan sin que les prestemos atención, y que requieren de una sensibilidad atenta para apreciar los vaivenes que se producen entre la teoría y la práctica, entre los matices de la expresión y del pensamiento. En este sentido, me interesa señalar que considerar la percepción en términos metodológicos resulta un tema complejo sobre el que aún no nos hemos detenido suficientemente. Como ya se ha señalado desde las investigaciones que proponen la perspectiva de una antropología de los sentidos (Classen 1993), la percepción es un constructo que filtra, clasifica y ordena a partir de pautas culturales e ideológicas que dan significados a sensaciones e impresiones. Los investigadores debemos reflexionar mucho aún acerca de cómo operan en los registros, nuestros canales perceptivos. Y debemos trabajar intensamente en la construcción de un “modo somático de atención” (Csordas 1993) del artista investigador propio, nunca acabado, y siempre en perspectiva crítica de conformación en relación a cada objeto de estudio.

En mi caso, he propuesto lo que denomino “metodología de la investigación encarnada” (Aschieri 2013). En ella he sugerido a partir de una serie de recomendaciones, diversos modos en los que investigadores podríamos explicitar en distintos momentos, el carácter situado del proceso de producción de conocimientos. Los ejercicios involucran incluir como parte de los análisis, elementos relativos a la identidad y al modo de estar-en-el-campo de estudio y las formas de registrar las observaciones y de realizar las reflexiones. Esta metodología apunta a desentrañar los procesos

sensocorporreflexivos de las investigaciones que, como en mi caso, enfatizan en lo teórico. Por ello insiste en poner de relieve los aspectos corpóreos e invisibilizados en el desarrollo de las investigaciones³. Posiblemente existan otras muchas vías de sistematización para este tipo de construcción de conocimientos, y mucho más si nos situamos en el lugar de la práctica. Sin ser nunca definitiva esta construcción metodológica constituirá siempre, un importante e interesante desafío en cada investigación.

En tercer lugar, me interesa realizar una reflexión que hace a lo teórico metodológico en relación con la construcción de marcos analíticos de abordaje de prácticas artísticas y de movimiento. Afortunadamente, los ámbitos académicos han comenzado, cada vez más, a pensar sobre los cuerpos y las artes adoptando perspectivas fenomenológicas, estructuralistas y postestructuralistas, a veces en perspectiva dialéctica, con desarrollos teóricos complejos para el abordaje de prácticas específicas. Pueden encontrarse investigaciones sobre distintas formas de danzas, de teatro, sobre *performances* o variadas prácticas socio-estéticas, etc..

Como lectora de mucha de estas investigaciones encuentro que resultan muy interesantes y ricas en cuanto a las descripciones que ofrecen de la actividad que investigan, pero que existe una tendencia general a presentar análisis que enuncian preguntas, que nunca se llegan a abordar, y que suelen desplegarse como inéditas o novedosas, incluso propias de la práctica que se estudia. Sin embargo, en la mayoría de los casos, esas mismas inquietudes ya han sido relevadas y abordadas, de distintas maneras y con diversos resultados, por otros investigadores. Ello sucede, creo yo, porque se toman prácticas que nunca ha sido estudiadas “académicamente” y en consecuencia, y ante la falta de antecedentes, las investigaciones se presentan como inaugurales de la temática. Encuentro tres tendencias generales que me gustaría compartir.

³Para conocer la propuesta con mayor detalle remito a la lectura del artículo “Hacia una etnografía encarnada. El cuerpo del etnógrafo como dato en la investigación”. *Antropologia da Danca* V. Org. Giselle GuilhonAntunes Camargo. Editora Insular PPG/Artes- UFPA-CIRANDA. Florianópolis.

Por un lado, las investigaciones insisten en la reiteración de extensos marcos teóricos que son presentados como si hubieran sido contruidos por primera vez. Es importante considerar que la temática de la expresión, la corporalidad y el involucramiento personal que supone su abordaje, es tal vez algo reciente. Sin embargo, es un campo de investigaciones que hace casi 20 años comenzó a desarrollarse en nuestro país –y que en los últimos 10 creció de forma exponencial-. En este sentido, son variadas las largas visitas teóricas a diferentes autores norteamericanos y europeos, muy propios de este campo de estudios como Merleau-Ponty, Michael Jackson, Thomas Csordas, Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Fredrich Nietzsche, Gilles Deleuze, Jean Luc Nancy, por mencionar solo algunos, y bastante poco frecuentes la mención de investigadores locales y más actuales, que justamente, ya los han abordado y discutido en profundidad presentando enfoques originales y con gran potencial analítico, como Eliseo Verón, Julia Carozzi, Silvia Citro o Sabrina Mora, entre otros.

Por otro lado, existe una tendencia bastante generalizada a confundir la definición de los “temas”, con los “problemas” que la investigación abordaría. Es decir, es probable que el *clown*, el teatro independiente, el tango, la danza *butoh*, el *contact improvisación* o el *parkour*, por ejemplo, no hayan sido estudiados hasta el momento. Sin embargo, es importante tener presente que estas prácticas no suelen tomarse como objeto de estudio en general, sino que se toman en la especificidad de sus entrenamientos o espacios de formación, o se abordan los procesos de producción o de creación de obra, por ejemplo. Y precisamente, estos espacios si, han sido objeto de varias investigaciones. Desconocerlas, supone recortes y delimitaciones en la construcción de los “estados de la cuestión”, pero además, empobrece las lecturas posibles y los alcances de las reflexiones, obligando a lxs estudiosxs a quedar encerrados en su propias experiencias de investigación y en su propias conclusiones, sin poder ponerlas en diálogo con la ya realizadas por otrxs.

Por último, otra de las tendencias bastante generalizada, tiene que ver con el énfasis en caracterizar las prácticas de

movimiento/escénicas/*performances* que son objeto de estudio, más allá, o por sobre, la consideración de la personas que las realizan. Incluir una descripción crítica de sus características -intereses, valores y creencias- como parte de los análisis, involucra la necesidad de establecer, en mayor o menor grado, una perspectiva histórica que dé cuenta de cómo se han ido construyendo estos mundos simbólicos y prácticos, para luego ponerlos en diálogo con el presente. Cuando estos aspectos son desconocidos y pasados por alto, es frecuente encontrar en las conclusiones a las que las investigaciones arriban, ciertas esencializaciones y universalizaciones que, lamentablemente, desatienden que las creaciones, las prácticas escénicas y las intervenciones socio-estéticas, son siempre prácticas situadas.

Espero que en un futuro podamos direccionar nuestros esfuerzos, no sólo en la ampliación de los objetos de estudio, sino también en el sentido de una discusión sistemática de nuestras producciones que las ponga en diálogo y que permita continuar profundizando y avanzando en la construcción de los problemas de investigación.

2. Transmitir, comunicar, reflexionar, afectar: La inclusión de lo no verbal

La cristalizada matriz dualista que en los ámbitos académicos divide práctica y teoría, cuerpo y pensamiento, experiencia vivida y los relatos sobre ésta, promueve que los resultados de las investigaciones de prácticas de/con/desde danza/teatro/*performance* se encaminen a partir de diversos soportes que privilegian, por un lado, la experiencia(a partir de la realización de espectáculos, *performances*, danzas, etc.- lo que se denomina investigación creación-), y por otro, el análisis académico o los escritos de difusión, que pueden dar cuenta, entre otros, de aspectos teóricos, históricos, filosóficos, socio- antropológicos, etc.

Felizmente, ámbitos teóricos y prácticos como la antropología y las artes, y otros, como los espacios académicos de comunicación, psicología, biología o derecho, comienzan -según los casos y con distintas modalidades e intensidades- a promover formas de apropiación de teorías y

pensamientos que incluyen dinámicas que implican a los cuerpos y sus afectaciones. Se utilizan así herramientas provenientes del campo de la plástica, el teatro, la danza, el psicodrama o las técnicas lúdicas y corporales de uso más terapéutico, entre otras. Por momentos, las aulas y pasillos de las universidades se inundan de cuerpos festivos que conquistan espacios considerados “del pensamiento y la reflexión”. Gestos irreverentes que cambian geografías y ganan espacios antes vedados. Yo misma formo parte de este alegre colectivo y somos, cada vez, más lxs artistas investigadorxs que intentamos, de diferentes maneras y bajo distintas modalidades, trascender estas fronteras entre teorías y prácticas.

En ocasión de una defensa de tesis en antropología sobre un tipo de danza uno de los jurados dijo que le habían dado “ganas de ver a las personas bailando” (la presentación había incluido varias fotos en el cuerpo de la tesis y en un Cd). La tesista respondió que le hubiera gustado a ella misma bailar como parte de la defensa, e inmediatamente, otro de los jurados contestó que “eso hubiera sido demasiado”. En el mismo sentido, durante el proceso de escritura de la tesis en mi caso, tuve la profunda convicción de que el vocabulario académico “secaba y agrietaba” las experiencias que quería transmitir y me vi en la necesidad de explorar pequeños espacios discursivos. que guardaban una lógica más poética con la intención de intentar comunicar aquello que, desde mi perspectiva, escapaba irremediabilmente a la representación.

Este tipo de comunicaciones que dejan de lado los aspectos teórico-vivenciales de las investigaciones interpeló mi experiencia como artista-investigadora y me llevó a considerar la producción de mi estudio desde una triple perspectiva. En primer lugar, la realización de mi tesis doctoral, ahora transformada en un libro⁴. En segundo lugar, la creación de un “espectáculo ponencia” en el que intenté comunicar aquellos aspectos que resistían a la representación, pero que a mi modo de ver, formaban parte de los resultados y que consideraba necesario exponer aunque los requisitos

⁴(En prensa) “Subjetividades en Movimiento. Reelaboraciones de la danza butoh en Argentina”. Colección Saberes. Instituto de Artes del Espectáculo. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

académicos los desestimarán⁵. Sin embargo, comprendí que estas acciones no me permitían salir del dualismo que plantea lo teórico/práctico. Al contrario, pese a que trataba de trascenderlo, continuaba reproduciéndolo. Por un lado, se presentaba el pensamiento –el libro-, por otro, la afectación en movimiento –la obra-.

Necesite entonces realizar una tercera producción, que entiendo se acerca a lo que Ileana Dieguez Caballero (2009) refiere como “desmontaje”. Una producción que por ahora denominé “ponencia *performance*” y que involucra una presentación escenoteórica acerca de los procesos, procedimientos y resultados involucrados en la investigación con el objeto de promover una reflexión colectiva y comunicar afectaciones de orden verbal y no verbal. Se trata de una “nueva obra” que respeta los cánones académicos de la comunicación de resultados, vale decir, la lectura de un texto, el uso de *powerpoint* e incluso la presentación audiovisual. Pero que también contiene juegos con máscaras, danzas con textos en simultáneo, juego de voces habladas y cantadas, intervenciones rítmicas que incluyen la participación de los asistentes, irrupciones al texto, entre otros recursos. Esta experiencia ha sido, en lo personal, ampliamente satisfactoria y entiendo que me ha permitido rasgar las demarcaciones de lo académicamente autorizado, trascender los límites del dualismo y encontrar una nueva forma de comunicar resultados.

Más allá en este largo proceso referido respecto de las modalidades implementadas como artista investigadora, también intenté otras experiencias. En el año 2004 en la cátedra de Teoría General del Movimiento (Departamento de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) y de la mano de la profesora Elina Matoso, inauguramos, al comienzo con bastante resistencia por parte de alumnos y de algunos profesores, un espacio vivencial en el que proponíamos pistas experienciales para ligarlas con las reflexiones críticas que exponían los textos del programa de la materia. Hoy, luego de más de 15 años, esos

⁵ Puede verse un fragmento de *Carnetinta. Hipótesis en movimiento* en <https://vimeo.com/140507053>

espacios se han redimensionado y expandido y ya no se encuentran separados, sino que los hemos integrado proponiendo experiencias que no necesariamente distinguen entre momentos expositivos y experienciales. Además, hemos ido abriendo, paulatinamente, la posibilidad a que lxs alumnos propongan sus propias elaboraciones. Si bien debemos continuar pensando este dispositivo, en permanente transformación, los resultados siempre han sido muy enriquecedores. Asimismo, en el año 2010 también comencé a explorar la organización de mesas en los diferentes congresos que permitieran la inclusión de la experiencia práctica como parte de la presentación de las ponencias. Como integrante del equipo de Antropología del Cuerpo y la *Performance* y de la Red de Antropología de y desde los cuerpos, estas experiencias se multiplicaron encontrando nuevos caminos y canales de comunicación.

El interés de proponer este tipo de experiencias esceno-teóricas tiene que ver con afectar a las personas en la multiplicidad de sus canales perceptivos. Es cierto que estas vivencias descentran casi siempre en primer lugar, la experiencia en términos individuales. Sin embargo, no está en esa intimidad el último interés y, al mismo tiempo, no es sin esa subjetividad movilizadora que podemos llegar a los sentidos de índole compartida que buscamos comunicar o compartir. Precisamente, es la afectación personal la que sirve como base, fundamento o suelo desde el que puede establecerse una *sensocorporreflexión* de carácter intersubjetivo.

Cabe referir que el desarrollo de este tipo de experiencias encuentra en ocasiones algunas restricciones sobre las que me parece importante detenernos. Por ejemplo, puede suceder que los espacios en los que se hace necesario proponer este tipo de actividades (aulas, sesiones de congresos, etc.), no se consideren los adecuados (o son lugares muy pequeños, o hay prohibición de desplazar el mobiliario para disponer de espacios más abiertos para la realización de un pequeño taller, o no se permite el uso de instrumentos y la ejecución de cantos vocales o, directamente, no se permite más que la sesión estándar que habilita el uso de *powerpoint*) y entonces, desde el espacio institucional se recomienda que sería “mejor

hacer lo que se hace siempre”. Muchas de las gestiones que se dirigen a posibilitar este tipo de comunicaciones escenoteóricas encuentran una variedad de respuestas resistenciales que operan como modos de mantener el *statu quo*.

Otro de los aspectos importantes que demanda la experiencia *sensocorporreflexiva* tiene que ver con el factor tiempo. La preparación, la experiencia en sí y el momento de asimilación de lo vivido no es el mismo que el que propone la presentación oral discursiva y, es frecuente, que quienes deseamos incluir este tipo de presentaciones en un congreso requiramos un tiempo mayor a los usuales 15 o 20 minutos. Además, por las características de la propuesta suele resultar inconveniente el corte abrupto para poder continuar con “el que sigue”. Una lógica de la productividad impuesta a un espacio que incluso, sin incorporar lo *sensocorporreflexivo*, debiera ponderar y promover la discusión e intercambio colectivo.

En suma, la experiencia *sensocorporreflexiva* demanda tiempos más prolongados y una ampliación de los recursos habitualmente disponibles. En este sentido, sostengo que entre las coerciones de “lo académico” sobre la consideración de lo *sensocorporreflexivo* como forma de comunicación, existen -además de las imposiciones sobre el tipo de escritura que valora la preeminencia de la lógica racional por sobre otros modos de decir-las micropolíticas del espacio y del tiempo que operan, en su diversidad, como múltiples y aparentemente inespecíficas formas de “disciplinamiento” (Foucault, 1987). Al mismo tiempo que se acepta la existencia de actividades vivenciales como parte de “lo académico”, se despliega un insistente y poderoso dispositivo que tiende a empobrecer los aportes y los potenciales alcances de estas nuevas y prometedoras formas de producir, comunicar e intercambiar conocimientos⁶.

⁶Cabe señalar que se han desarrollado muy interesantes recursos y atractivos desarrollos teóricos que, por no admitir las presiones de lo académico, se han mantenido al menos en nuestro país, por fuera de estos ámbitos y solo recientemente y en algunos casos, se han incorporado a la universidad. Me refiero a los desarrollos de la Psicomotricidad, la Danzaterapia, la Musicoterapia, etc. y a las artes en general. Pero también a prácticas y

Hacia una ampliación de los horizontes académicos

Aunque estamos en buen camino y se hayan ganado muchos espacios, la crítica a los dualismos es aún, desde mi punto de vista, ineludible y necesaria. La jerarquía de lo teórico sobre lo práctico hace que nos haya llevado mucho tiempo jerarquizar que muchxs de nosotros somos tanto artistas como investigadorxs. Eso se refleja cuando lo enunciamos para presentarnos o cuando lo incluimos como parte de un curriculum vitae. De hecho, solo en los últimos años las experiencias artísticas han tenido un lugar para ser valoradas por los sistemas de evaluación universitaria. Creo que estamos en un proceso de deconstrucción significativo y poderoso, con un potencial que apunta a la liberación de viejas ataduras ligadas a epistemologías que, no lo olvidemos, luchan estratégicamente para mantener las relaciones de poder que las mantienen.

Es por ello que me ha interesado, por un lado, llamar la atención desde una perspectiva metodológica, hacia los momentos en que teoría y práctica dialogan sin que tal vez, tomemos conciencia de ello. Y por otro, poner en evidencia algunas de las micropolíticas que operan en las condiciones en que se presenta la creciente tendencia a incluir las corporalidades afectadas como parte de la producción de conocimientos.

Si bien casi todas las investigaciones actuales reconocen la condición socialmente construida de los cuerpos en movimiento, de sus afectaciones y de la percepción, no siempre esta condición es reflexionada críticamente como un espacio de disputas. La tendencia a destacar su carácter abierto a la experiencia, promueve descripciones y vivencias que resaltan a la corporalidad como espacio de una subjetividad creativa que recupera y repone libertades. Y efectivamente, sostenemos que en muchos casos, la práctica de técnicas corporales y artísticas serían potenciales generadores de nuevos “*habitus*”, en tanto empujarían algunos de los límites impuestos por las relaciones de poder. No obstante llegar a estas conclusiones sin

pensamientos aún excluidos como lo son aquellos de origen no occidental, cuyas epistemologías ponen énfasis en la experiencia.

discutir los aspectos que operan para forzar la reproducción de valores, condena a las investigaciones a no visibilizar los aspectos soterrados que resisten a la libertad y que la obturan.

Del mismo modo, la creación de espacios de *sensocorporreflexión* en aulas, congresos y jornadas, destaca la condición libre y abierta de la corporalidad pero encuentra obstáculos relacionados con los dispositivos temporo-espaciales, para discutirla como espacio de tensiones. Me parece imprescindible reconocer que estas dinámicas, al mismo tiempo que ponen a jugar políticamente la experiencia conquistando espacios, restringen y resguardan su potencial político de transformación.

Si entendemos el poder, como señala Foucault (1987), en tanto estratégico, asimétrico, relacional e infinitesimal, cabe sospechar las razones que subyacen a la ocupación y ganancia de nuevos espacios académicos participativos e inclusivos, así como a la proliferación de investigaciones descriptivas que sólo destacan y realzan su condición de libertad. La intención de este artículo ha sido la de reflexionar sobre las estrategias que despliega el poder para debilitar o desviar las fuerzas resistenciales y que se le oponen. Estamos ante el desafío que supone crear espacios esceno-teóricos que afecten nuestra intimidad, y que al mismo tiempo nos interpelen desde su indeterminación, para habilitar una reflexividad colectiva sobre las condiciones en que se dan nuestras investigaciones y discusiones. Reconocer las dimensiones del poder y los modos en que estas se ponen en juego al producir conocimiento nos obliga a registrar la fragilidad de nuestras epistemologías.

La experiencia corporal que describí al inicio, me llevó a comprender la condición abierta de la corporalidad pero también la violencia del poder sobre mi cuerpo. Lo que he llamado una *sensocorporreflexión* que tomó la dirección que va *desde la experiencia hacia las ideas* y que operó dialécticamente durante todo el proceso. Es entonces que reivindico enfáticamente la figura del artista investigador como un locus de lucha crítica, como un espacio legítimo de producción de conocimientos. Y también como un modo específico en que el arte y la ciencia se ponen en

diálogo. Propongo continuar descolonizando, deconstruyendo y revisando nuestros modos habituales de considerar las producciones artísticas y/o académicas. O tal vez ¿artístico académicas? o ¿académico artísticas? El arte sin dudas, viene a reponer del conocimiento su dimensión intensamente afectiva.

Bibliografía

ASCHIERI, Patricia (2013) *Subjetividad en movimiento. Reelaboraciones de la Danza Butoh en Argentina*. Tesis Doctoral en Antropología. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

BAJTÍN, Mijail (1982) *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.

BIZERRIL, José (2007) *O retorno à raiz. umalinhagem taoísta no Brasil*. São Paulo: Attar Editorial.

BOURDIEU, Pierre (1991) *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.

CLASSEN, Constance (1993) “Fundamentos de una antropología de los sentidos”, *Revista Internacional de Ciencias Sociales (RICS)* UNESCO.

CSORDAS, Thomas (1993) “Somatic Modes of Attention”, *Cultural Anthropology* 8 (2): 135-156.

CORNAGO, Óscar (2010) “Artes y Humanidades: una cuestión de formas (de hacer)”, *Telón de fondo - Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 12.

DIEGUEZ CABALLERO, Ileana (2007) *Escenarios Liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.

DUBATTI, Jorge (2014) *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.

FOUCAULT, Michel (1987) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI Editores.

GEERTZ, Clifford (1991) *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa.

JACKSON, Michael (1983) “Knowledge of the body”, *Man* 18 (2): 327- 345.

KURATH, Gertrude (1960) "Panorama of dance ethnology", *Current Anthropology* 1 (3): 233-254.

LEWIS, Lowel (1995) "Genre and Embodiment: From Brazilian Capoeira to the Ethnology of Human Movement", *Cultural Anthropology* 10 (2): 221- 243.

MAUSS, Marcel (1979[1936]) *Sociología y Antropología*, Madrid: Tecnos.