

Jornadas de Cuerpo y Cultura de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Educación Física, La Plata, 2008.

Técnicas corporales de resistencia y creación cultural.

Meerhoff Scaffo, Gabriela.

Cita:

Meerhoff Scaffo, Gabriela (2008). *Técnicas corporales de resistencia y creación cultural. Jornadas de Cuerpo y Cultura de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Educación Física, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-021/28>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eVfm/Boc>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.



JORNADAS DE CUERPO Y CULTURA.

Título de la ponencia: "Técnicas corporales de resistencia y creación cultural"

Autora: Gabriela Meerhoff Scaffo

Pertenencia institucional: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación - Universidad de la República - Uruguay

Eje temático: 5 Territorios, escenarios y actores del cuerpo y la cultura.

RESUMEN

Las artes escénicas constituyen una forma de manifestación cultural interrelacionada con el momento histórico de una sociedad. Para algunos antropólogos suponen: transgredir lo instituido, realizar y alimentar símbolos o restituir conflictos dormidos en la sociedad.

Se propone indagar sobre los procesos y repercusiones que genera una obra de "danza integradora" ya que resulta especialmente significativa para aprender más sobre nuestra cultura y las concepciones de cuerpo incorporadas socialmente.

El grupo de danza elegido reúne personas con y sin discapacidad, plasmando en sus composiciones un proceso de creación artístico que, "busca romper con la seriedad y la dureza de la sociedad uruguaya".

Se procura analizar las expresiones de las bailarinas respecto de lo corporal, junto con las técnicas de creación observadas en sus ensayos, para dar cuenta de los significados que construyen en torno al cuerpo y reflexionar qué suponen socialmente.

Ellas irrumpen en el escenario desmontando para el público la concepción capacitado /discapacitado, sin minimizar las diferencias físicas entre ellas, sino resaltándolas para construir otro sentido estético. Parecen hacer de sus cuerpos un medio de resistencia y creatividad, frente a la propuesta hegemónica en la modernidad que propone cuerpos homogéneos y adaptados a las necesidades productivas.

PALABRAS CLAVE: cuerpo, resistencia, danza, modernidad

"TECNICAS CORPORALES DE RESISTENCIA Y CREACIÓN CULTURAL"

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo surge de un Proyecto de Investigación en el marco de la Licenciatura en Ciencias Antropológicas de Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, en la Universidad de la República de Uruguay. En él se aborda un proceso de creación artístico, en el que se implican mujeres con discapacidad física en sus sillas de ruedas y sin discapacidad en el arte de la danza.

Desde la Antropología todo aquello que enseñe sobre la identidad y diversidad del ser humano es objeto de estudio. Así es que el cuerpo humano en si como todo lo que desde él se produce y reproduce culturalmente, es significativo para aprender y comprender más de nosotros mismos. Los objetivos de investigación planteados en el proyecto, vinculan la danza y su vivencia, con concepciones de cuerpo, persona, naturaleza y sociedad en sociedades occidentales. En concreto se plantea, por un lado, explorar en las prácticas y significados que construyen las integrantes del grupo de danza en torno al cuerpo, posibles ejes emergentes al eje instaurado con la modernidad y con el respaldo de la filosofía de Descartes. Por otro lado, se procura recuperar vivencias del proceso de creación artístico, que den cuenta de transformaciones en la vida de las bailarinas, tanto en sus concepciones como en movimientos del cuerpo.

Cabe señalar que con vivencia se hace referencia a: “una parte del curso de la vida en su realidad total, es decir, que encierra en sí una unidad. No es presente, contiene ya pasado y futuro en la conciencia del presente. Las vivencias son desenvueltas mediante la explicación y “lo desenvuelto” es concentrado mediante la implicación” (Dilthey 1908).

En el proyecto se sostiene como hipótesis que es posible recuperar la dimensión preobjetiva del cuerpo mediante el contacto cuerpo – cuerpo y que este vínculo vivencial puede reparar una de las escisiones construida en la modernidad, entre cuerpos normales y no normales.

En adelante, el contenido de este escrito se ordena considerando transformaciones acaecidas durante el período histórico denominado “modernidad”, junto con pautas culturales propias de las “sociedades occidentales” ya que al estar incorporadas, constituyen claves ineludibles para comprender el surgimiento de propuestas artísticas que propugnan “restituir conflictos dormidos en la sociedad” (Barba 1998 en Citro:2000).

En ese sentido, continúa la presentación del surgimiento de grupos de “danza integradora” y del origen del grupo de danza integradora uruguayo “Pata de Cabra”, elegido en el proyecto de investigación para realizar el trabajo de campo. Luego, desde ese encuadre y desde una perspectiva antropológica se analiza el material.

Finalmente, se presentarán reflexiones respecto de lo expuesto y se adelantarán líneas de continuidad con el trabajo.

2. LA SOCIEDAD Y EL TIEMPO EN QUE VIVIMOS

Hablar sobre el presente es también hablar sobre el pasado e implica en parte el futuro, ya que el tiempo se concibe como un proceso continuo en el que se inscriben distintos ciclos de vida interconectados. Entonces, basados en esta interrelación temporal, pensar sobre el cuerpo hoy, en la modernidad, exige un abordaje histórico reflexivo, una “especie de genealogía que tiene que ver con los tiempos de Vesalio y de la filosofía mecanicista” como la que plantea y realiza David Le Breton, en la que

se sostiene parte de este escrito ^[1]. Pero no basta con la consideración de la interrelación temporal para dar cuenta de las concepciones de cuerpo; éstas también dependerán del tipo de sociedad en la que se inscriban. Por ello, ya el decir que cada uno “posee” o “tiene” un cuerpo, como sucede en las sociedades modernas occidentales, supone una cosmología particular.

...
Cada sociedad define culturalmente cómo se relacionan entre sí los individuos que la componen y cómo éstos se relacionan con la naturaleza y con el cosmos, construyendo así, sus propios límites. Esto influye en las concepciones que se elaboran en torno al cuerpo, ya que estas se construyen en íntima relación con las concepciones de persona que simultáneamente se esgrimen en el relacionamiento

antedicho ^[2]. Coincidiendo en estas consideraciones, M Lock y N. Scheper Hughes plantean que: más allá de las diferencias culturales, en todas las sociedades existe el reconocimiento de que el ser humano está

integrado por mente y por cuerpo ^[3] (Scheper Hughes Lock, 1987:1-60). Es decir que universalmente, se compartiría un mismo sentido propio-perceptivo del cuerpo sobre el cual cada sociedad construiría significados particulares. De esa forma, los significados de ese sentido propio perceptivo, reflejarían ordenamientos socioculturales diferentes.

Las autoras se basan en datos etnográficos y desde su interpretación proponen dos ordenamientos socioculturales que englobarían los distintos significados de esa conciencia escindida en mente y en cuerpo que tendría todo ser humano, proponen: “*sociedades holistas, no occidentales*” y “*sociedades occidentales*” (Scheper Hughes Lock, Op. Cit.). En las “sociedades no occidentales, definidas como “holistas”, este sentido propio perceptivo del cuerpo-mente está estrechamente vinculado con la persona, la sociedad, la naturaleza y el cosmos al punto de “ser insolubles” entre sí. A modo de ilustración, las autoras presentan dos ejemplos de sociedad holista. En un ejemplo, se desarrolla una *concepción armónica* en la que cada cuerpo es una unidad del todo compuesto por fuerzas complementarias Ying – Yang, constitutivas en el cosmos. Así es que el hombre en sí mismo constituiría un microcosmos, una unidad, del macrocosmos, el todo. En el otro ejemplo, se expone una *concepción de equilibrio dinámico* en el que cada cuerpo es una parte del todo. Aquí se establece el principio de complementariedad entre las partes y el todo y se enfatiza la relación de influencia recíproca, “si cambia una parte cambia el todo”.

Es decir que, en la primera concepción, mente y cuerpo constituirían una unidad en sí misma y en la segunda, serían partes de un todo, el hombre. En ambas concepciones, el significado de la disociación del hombre en mente y cuerpo se establecería como un balance entre componentes y en relación íntima con la naturaleza y el cosmos.

Por otro lado, en las “sociedades occidentales” el significado de esta escisión es diferente. Se desarrollan procesos de rupturas y continuidades con el período medieval en el que el cuerpo también se concebía en interrelación con la naturaleza y el cosmos. Estos procesos de cambio, dan paso a una nueva epistemología, constitutiva y originaria de la modernidad que significaron cambios trascendentes en los modos de organización de las sociedades ya que se pasa de un modo de inteligibilidad a otro.

La modernidad es un “concepto síntesis” que deviene del surgimiento de la revolución industrial, el avance del capitalismo y la burguesía como clase dominante. En este término se engloba un proceso de transformaciones operadas en el continente europeo desde el siglo XVI en adelante y que se extiende a los demás continentes. Se define específicamente una “dimensión productiva de los cuerpos”. El énfasis se coloca en producir, rendir, funcionar; “se espera un tipo de sujeto, de cuerpo, ajustado a los límites útiles productivos y capaces de adaptarse a los requerimientos de la inserción productiva en la vida social de las sociedades modernas”^[4]. Desde esta capacidad de adaptación o no, a los requerimientos sociales establecidos por la clase dominante en la modernidad, se definen cuerpos normales, ajustados y no normales o “desviados” de la norma esperable. Esto “funda una apropiación desigual de bienes materiales y simbólicos que establece una forma de dominación” (Miguez, 2005:67).

Ligado a este requerimiento, el período estuvo signado por el advenimiento del saber anatómico, que convierte al cuerpo humano en objeto de estudio^[5] y la filosofía mecanicista, que lo descentra del sujeto^[6]. El significado que a partir de entonces adquiere la escisión del hombre, en mente y en cuerpo, es el de dos componentes en tensión y en contradicción, donde una parte (la mente, el pensamiento) domina la otra (el cuerpo, la acción).

Esta prevalescencia de un componente sobre otro se profundiza: la sociedad se separa de la naturaleza y se coloca por encima y dominándola. La persona adquiere importancia en sí misma, en tanto que individuo particular, y no por sus relaciones sociales y su afiliación colectiva. La persona se vivencia con mente y con cuerpo como elementos contrapuestos.

Para Descartes el fundador de la filosofía moderna, el alma se asimila a la facultad del conocimiento, a la razón, lo cual, junto con el lenguaje, distinguen al hombre de los animales. En “El discurso sobre el método, tratado de las pasiones del alma”, Descartes afirma: “nuestra alma es de una naturaleza enteramente independiente del cuerpo” y agrega, “así como no concebimos de modo alguno que el cuerpo piense, tenemos razones para creer que todas las clases de pensamiento que se dan en nosotros pertenecen al alma (...) debemos creer que todo el calor y todos los movimientos que se dan en nosotros, en cuanto no dependen del pensamiento, pertenecen al cuerpo” (Descartes, 1995:48-85). Así se fundamenta una concepción de hombre disociado, que se ha dado a conocer como la concepción cartesiana del hombre; por un lado, su movimiento (cuerpo) y por otro, su pensamiento (alma-mente).

Asumir esta concepción moderna del cuerpo en la vida propia genera efectos socioculturales e implica ciertas vivencias. El hecho de pensar que se tiene un cuerpo, define una concepción de persona que la centra en sus atributos. Asimismo, el plantearse “tener un cuerpo” reduce al cuerpo a su cualidad material y de alguna manera lo cosifica, como se señaló anteriormente. Entonces, el cuerpo resulta ser “nada más que un cuerpo”; un objeto del cual se dispone, del mismo modo que de cualquier otro ente inerte; un vehículo, una vivienda, un jarrón, etc.

En el trabajo de campo realizado con las integrantes del grupo de danza integradora “Pata de Cabra” (PdeC), las bailarinas señalaron al respecto:

1) “Siempre me pasó de sentir que había una parte de mí que no funcionaba, que yo no era aceptada, que una persona que está en silla de ruedas como yo no tiene lugar en la sociedad” (Integrante del grupo PdeC, Diario de Campo 8.9.06).

2) “Una vez estaba en la vereda de mi casa, disfrutando al solcito de la tarde y un hombre pasó caminando, se acercó y me dejó unas monedas, ¿te das cuenta?, ¡una limosna! es que claro, el lugar que

tenemos en la sociedad es el de dar lástima, ¿te das cuenta?” (Integrante del grupo PdeC, Diario de Campo 17.7.06).

Ahora bien, si cada quien tiene un cuerpo, es decir que se tiene así mismo mediante la posesión de un cuerpo, es lógico pensar que cada quien construya individualmente su propia concepción de cuerpo. El cuerpo se convierte en la frontera entre uno y lo otro (personas, naturaleza, cosmos) y esta conciencia de sí, establece un límite con los demás que da pie a un proceso de individuación.

Como se planteó más arriba, desde una epistemología moderna, el pensamiento domina la acción, la mente al cuerpo; por ello, esta conciencia de tener un cuerpo “convierte al cuerpo en el recinto del sujeto, el lugar de los límites y de su libertad, el objeto privilegiado de una elaboración y voluntad de dominio” (Le Breton, 1990:14). Así es posible mezclar cosmologías, saberes, experiencias de múltiples formas, hasta construir una concepción propia del cuerpo.

Es esta posibilidad la que fundamenta el interés por explorar en las prácticas y significados que construyen las integrantes del grupo de danza PdeC, en torno al cuerpo, posibles ejes emergentes al eje instaurado con la modernidad y la concepción cartesiana del hombre.

3. DANZA INTEGRADORA

En principio, cuando se tomó contacto con distintas iniciativas del arte escénico, emergente en los últimos 10 años en Uruguay, llamó la atención encontrar una “propuesta de integración” desde la danza. Indagar qué es lo que integra esta danza que la diferencia de otras y cómo realiza esa integración resultó interesante pero no menos, indagar qué motivó su surgimiento.

La danza integradora es una vertiente de la “danza contemporánea” que se origina en la necesidad de bailarines, coreógrafos, junto con otros creativos, de explorar nuevas vías de expresión y comunicación, que cuestionen concepciones limitantes sobre las personas y sus posibilidades de movimiento. Por ejemplo, las concepciones que transmiten tanto la danza moderna (técnica Graham, por ejemplo) como la danza clásica (ballet) con movimientos perfectamente ejecutados que evidencian el sometimiento del cuerpo a un entrenamiento riguroso y disciplinado al punto de tornar asexuadas y andróginas a las personas. La danza integradora se diferencia de otras danzas porque no se genera desde la búsqueda de la forma sino que se genera desde la investigación del propio movimiento, como una forma singular de “lenguaje corporal” que descubre en cada bailarín nuevos potenciales en sí mismo y en los demás. A su vez, el surgimiento de la danza integradora pone de relieve la necesidad de desarrollar formas artísticas que expresen necesidades sociales más amplias, como la de reunir personas con discapacidad y sin discapacidad en un mismo espacio, con un mismo objetivo e intención de comunicación. María Rocha Ferreira sitúa el surgimiento de la danza en silla de ruedas en Europa a finales de los años 60 con enfoque anatómico fisiológico y desde la educación física (Rocha Ferreira, 2002: 54). En tanto que propuesta artística sistematizada y reconocida internacionalmente, la danza integradora tiene sólo 21 años de existencia.

El bailarín y coreógrafo estadounidense Alito Alessi, junto con Karen Nelson ambos directores artísticos de la Joint Forces Dance Company desde 1979, inician y desarrollan en 1987 el proyecto “DanceAbility”. El mismo parte de la vivencia de Alito, quien luego de un accidente que derivó en un traumatismo de columna que lo imposibilitó de moverse por mucho tiempo, regresó a la danza interesado en el movimiento en sí mismo y en la comunicación. Cabe aquí señalar que el término vivencia no se escribe al azar, por un lado refleja las propias palabras de Alito Alessi y por otro, trae de relieve el significado que le atribuyera Dilthey (Dilthey Op. Cit.)

En entrevistas, Alito Alessi comenta: “tuve una muy profunda exploración de mi propio organismo y aprendí muchas cosas sobre la salud y la sabiduría del cuerpo. Luego, cuando volví al mundo del ballet, lo hice con una perspectiva más amplia del valor del movimiento”. Desde entonces –plantea Alessi- la danza moderna me interesa más allá de la técnica porque también la relaciono con la salud del movimiento y la comunicación (Alessi en Macjus 1998). Actualmente se propone que “cada persona acceda a su propia danza personal”.

Alessi desarrolla su propuesta sobre la base de una técnica contemporánea “contact improvisation”, donde dos o más personas bailan juntas compartiendo el peso y el equilibrio, siguiendo un punto de contacto que fluye entre ellas. Los objetivos que se propone el proyecto DanceAbility se vinculan a: “ayudar a explorar y desenraizar prejuicios y concepciones que las personas con y sin discapacidades tienen mutuamente, así como sobre estereotipos en cuanto a la discapacidad y la danza” y a, “desarrollar

un proceso de trabajo que reúna a personas con diferentes grados de habilidad física en el marco de la investigación artística” (Alessi, en Martinelli 2007).

Mediante la presentación de espectáculos, Alessi difundió su proyecto en distintos países, fundamentalmente en Argentina y Brasil, generando en otros colegas la necesidad de tomar cursos y aprender más de DanceAbility. Por otra parte, sus espectáculos le valieron el reconocimiento de varias organizaciones artísticas internacionales por ser pionero en el área danza y discapacidad. Lila Nudelman bailarina, coreógrafa y psicomotricista uruguaya asistió a uno de sus cursos en Buenos Aires en el año 1998 y compartió allí parte de sus composiciones logrando nuevos estímulos para su trabajo.

4. GRUPO DE DANZA INTEGRADORA “PATA DE CABRA”

El Grupo de Danza “Pata de Cabra”, es un grupo de danza contemporánea independiente, que integra personas con y sin discapacidad física al arte de la danza. Actualmente, está integrado por ocho mujeres bailarinas, cuatro con discapacidad física motora y cinco sin discapacidad física y su Directora, Lila Nudelman.

El grupo tiene su origen en las experiencias de “Todos podemos bailar-danza integradora”, impulsado por el Fondo Capital del Departamento de Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo (IMM) en el año 1999, a raíz del proyecto presentado por Lila Nudelman. La experiencia de Nudelman en “danza integradora”, surge a raíz del aporte que realizó en la rehabilitación de una joven en un trabajo en conjunto con su familia y su equipo médico, durante dos años. Con esta joven, -desde sus gustos y posibilidades de movimiento- creó un dueto y composición artística que presentaron en oportunidad de encuentros de danza. Inclusive cuando Alito Alessi brindó cursos y presentó su proyecto de Danceability en 1998 en Buenos Aires, Nudelman junto con dos bailarinas asistieron y reafirmaron su apuesta.

Nudelman sostiene que “toda persona, no importa su condición física, puede desarrollar sus facultades estéticas” y plantea varias interrogantes que ayudan a reflexionar sobre este aspecto. Por ejemplo: ¿cuál es la dificultad de crear una danza desde la condición de la silla de ruedas?, ¿no se puede investigar, elaborar, crear material desde lo que uno tiene, lo que uno trae dentro, desde la relación con el otro, con las demás, con los objetos?, ¿no deberíamos volcar nuestro punto de vista a la complejidad de cada cuerpo para comenzar todos y cada uno a querernos tal cual somos y a aceptar la diversidad? Inclusive afirma: si lográramos este cambio de paradigma respecto del cuerpo, ¿no se vuelve imprescindible que toda técnica corporal tenga que adaptarse a cada cuerpo que la quiera utilizar?, y frente a esto ¿no caen las fronteras que dividen a los que nacieron “aptos” para bailar de los que no? (Nudelman, 2005:176).

Nudelman plantea que “siempre que exista la inquietud por parte de la persona que se encuentra en silla de ruedas, de expresarse a través de la danza, quienes nos sentimos tocados por esta situación, estamos obligados como docentes y hacedores del arte, a facilitarle las herramientas para que dicha persona elabore su propio lenguaje artístico y su lenguaje, estará ligado al de otros a través de su percepción, su comunicación, su emoción” (Nudelman, 2005:174).

Con los recursos obtenidos con los fondos otorgados por la IMM, Nudelman amplió su propuesta convocando a otras jóvenes en sillas de ruedas que quisieran participar del proyecto, a la vez, su hija (bailarina profesional actualmente) se incorporó junto con otras bailarinas. Entre las nueve crearon el grupo de danza integradora Pata de Cabra. Su obra “Riquisimas”, fue presentada en la Sala Zitarrosa el 11 de setiembre del 2005 y su espectáculo fue declarado de interés Nacional por el Ministerio de Educación y Cultura. En el 2006, el grupo se presentó nuevamente obteniendo gran reconocimiento del público.

5. PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DEL MATERIAL PRODUCIDO EN CAMPO

El trabajo de investigación que se realiza desde la antropología, se sustenta en el método etnográfico, el que implica un abordaje holístico de la situación-objeto de estudio. Este abordaje conlleva simultáneamente, trabajo de campo, que incluye entre otras, técnicas de observación, conversación y entrevistas, junto con el análisis teórico de ese material. Lo que se presenta a continuación son pasajes de entrevistas y observaciones, que ponen de manifiesto las vivencias de las bailarinas respecto del proceso de creación artístico en “Pata de Cabra”, junto con las transformaciones que ello les suscitara, tanto en la forma de concebirse a sí mismas como en la construcción de sus vínculos.

Para empezar, es interesante mencionar que el nombre del grupo sintetiza sensaciones y pensamientos que emergen del contacto entre ellas y que las identifica. “Pata de cabra” evoca lo mágico, sutil e ingenuo

de la vida y con ironía refiere a la imposibilidad de caminar de cuatro de ellas; “es porque queremos romper con esa seriedad y dureza de la sociedad, es mirarnos y poder reírnos de nosotras mismas” y aclaran constantemente, “no es un grupo de terapia, es un espacio de trabajo artístico, que obliga a abandonar paradigmas sobre lo que es la danza, sobre lo que es el cuerpo proponiendo una estética diferente y eso es difícil”.

“A través de la danza y el movimiento, las personas pueden conocerse mejor a ellas mismas y a sus semejantes”^[7]. Este es un “carácter reflexivo poco contemplado en otras perspectivas, de la misma manera que el carácter transformador a nivel sensorial y emotivo que vivencia el *performer*”^[8]

Al reunirse y probar realizar movimientos con sus sillas de ruedas y fuera de ellas, el contacto a través de la entrega del peso corporal, es, al decir de una de ellas, “muy fuerte”, “da una cooosa”. “Tenés que exponerte y eso es un reencuentro con uno muy fuerte para nosotros que tenemos una discapacidad, porque tenemos que reconciliarnos con una limitación y quererla y eso es también un descubrir”. Diario de Campo 7.7.06, Paola.

En el contacto, al contactar, ambas personas se afectan y se modifican en el mismo acto y esto hace a la característica de reflexividad. La vivencia del contacto es diferente en cada una: “para mí”, cuenta Cecilia, “fue un aprendizaje muy fuerte, porque acercarnos nos costó mucho, yo agarraba su silla y no podía moverla sin tener la sensación de que se me iba a caer, “se me va, se me va” decía yo y no estábamos contactándonos realmente. Tuvimos que aprender con mucho esfuerzo. Tuvimos que salir de nuestro cristal y sacarlas a ellas del cristal que nosotras mismas les habíamos colocado”. Diario de Campo 8.9.06, Cecilia

“Tenía miedo a que me doliera, porque son muchas las experiencias corporales frustrantes, sentir que te invaden no está bueno, de repente te tocan en lugares que vos no pediste o que no querés y es un viaje, es un proceso de entender que hay que vivirlo porque si no, no cambiás. Después de eso, de que viviste eso, sentís y pensás distinto”. Diario de Campo 21.8.06, Catalina

A través de estos pasajes, se reafirma la posibilidad de transformación de la subjetividad a través de la corporalidad ya que, al planteo teórico de Turner se plantea con Citro que “solo desde el cuerpo puede fortalecerse y ampliarse el límite generado por la silla de ruedas”^[9]. En palabras de algunas de las integrantes del grupo: “me di cuenta con la danza que yo podía mover muchas más partes de mi cuerpo de las que creía y eso permitió tener otras formas de moverme, saber que puedo hacer cosas y que no pasa nada que no me voy a lastimar”. Diario de Campo, Paola. “Hay cosas que yo nunca había pensado que podía hacer, en la vida. La danza me proporcionó el conocer más mi cuerpo, experimentar nuevas sensaciones, tener más equilibrio, aprender a levantar la cabeza y mirar para arriba. O sea, se aprenden otros movimiento”. Diario de Campo, Alejandra.

Otra dimensión que ofrece el contacto en un “grupo integrador”, es la de brindar un espacio de intercambio respecto de las trayectorias de vida de las bailarinas entre sí y con otras personas. Esto es: “Al ir al grupo como grupo integrador, tenés un contacto mayor con otras personas que tienen la misma dificultad que vos, entonces empezás a compartir cosas que vivís, y además te ponés a pensar cómo estás plantado vos en tu forma de ser, en tu forma de vida y todo eso te cambia”. Diario de Campo 26.6.06, Alejandra

Desde otro punto, el contacto entre ellas y la creación de obras artísticas, genera en quienes se acercan a la propuesta distintas reacciones; “la gente en general cuando se entera, te mira y te dice; “pero vos, ¿bailás, bailás?” y eso está bueno, en su asombro, le cambia un poco la cabeza. Una vez un viejo pensó que estábamos en la plaza haciendo una procesión por discapacidad y que íbamos a la iglesia a orar y a pedir a Dios para caminar y bueno hubo que decirle que no, que era teatro-danza. Fue muy divertido. Un muchacho decía ‘dejá que ahora se paran, están mintiendo ahora se levantan y salen a bailar”. Diario de Campo, Alejandra

6. REFLEXIONES, LÍNEAS DE CONTINUIDAD

El proyecto de investigación desde el cual surge este escrito, se encuentra actualmente en proceso. Por ello, se presentarán reflexiones respecto de lo expuesto y las líneas de continuidad con el trabajo que hoy se consideran prioritarias.

Resulta evidente que “la relación social que se anuda con las personas con discapacidad es un analizador de la manera en que un grupo social vive su relación con el cuerpo y con la diferencia” (Le Breton, 2002:77). En la modernidad y desde las pautas culturales impuestas por las sociedades occidentales, se define y acepta un “cuerpo normal”, un modo de sentir, un modo de actuar, una forma de pensar la realidad y se entienden como las únicas posibles o mejor dicho, las deseables. Esta “construcción de normalidad” es una abstracción, señala Vallejos, producto de un proceso cultural, social y relacional con estrecha vinculación a una estructura económica que define una “dimensión productiva de los cuerpos” (Vallejos Op.Cit). Esta necesidad de producción social y rendimiento individual, produce el patrón normal-no normal, cuerpo esperado- cuerpo desviado.

Los pasajes de entrevista citados, dan cuenta cómo a través del contacto cuerpo-cuerpo, este patrón de normalidad deja de serlo. En la vivencia de las bailarinas, éste se deshace en el momento en que ellas se implican mutuamente. Las explicaciones acerca de por qué es esa forma de contacto lo que modifica el pensamiento aún son aventuradas. Se podría conjeturar que se debe a que el contacto cuerpo-cuerpo es una forma de comunicación preobjetiva que permite la construcción de vínculos diferentes entre las personas. Pero no lo es todo. Cuando el grupo de danza Pata de Cabra presentó Riquísimas en la Sala Zitarrosa, el público se sintió igualmente afectado y su reflexión posterior acerca de las concepciones de cuerpo, persona y sociedad no tuvieron que ver con un contacto-cuerpo-cuerpo. Alito Alessi y Lila Nudelman coinciden en que “no importa tanto por qué las personas vienen a ver la obra, a veces es para ver a sus parientes y amigas, a veces es para ver un espectáculo original o por reconocer en sí mismos una curiosidad morbosa, lo que importa es cómo se van”. Desde lo observado, el público llora en varios momentos de la obra y aplaude de pie al final. Según Alito, “se van sintiendo haber experimentado un aprendizaje muy profundo sobre la humanidad” (Alito en Macjús: 1998) Por otra parte, en el proceso del grupo Pata de Cabra, la rigidez de la escisión normal -no normal se modifica, “las disca”, “chuecas” y “andantes”, como ellas mismas suelen llamarse, cambian su perspectiva tanto de sí mismas como respecto de sus compañeras, se descubren en sus prejuicios generando una instancia transformativa desde lo vivencial. Todas buscan liberarse y superar las limitantes que identifican y, a su vez, buscan contribuir a que otros “andantes” o sea la mayoría de la población “desde su posición erguida”, amplíen su perspectiva sobre el ser humano.

De acuerdo con los supuestos de Barba, “Pata de Cabra” restituye conflictos dormidos en la sociedad en tanto que cuestiona un paradigma de estética, de normalidad y de belleza. El grupo muestra un concepto moderno de belleza, en tanto que no se trata de un concepto rígido ‘de perfección’ sino de un concepto móvil, es la belleza a través de su misma búsqueda. Por otra parte, el grupo habilita un espacio de crecimiento que las fortalece a todas y en distintos aspectos. En ese sentido ellas plantean: “Evidentemente ellas pueden hacer más cosas que nosotras, pero nadie siente que una esté re-bailando y la otra no”. Catalina, DC 25.8.06 “Nosotras tuvimos que aprender que nuestra forma de aprender el movimiento es distinta, no nos dábamos cuenta de eso, pero es cierto, como ellas nunca caminaron la forma en la que entienden el movimiento, su relación con el espacio es diferente”. Cecilia, Jacinta, Cristina y Andrea DC 21.8.06

Por último y en primera instancia, resulta interesante señalar que el aprendizaje de las modalidades corporales de relación del individuo con el mundo no se detiene, prosigue durante toda la vida según las transformaciones sociales y culturales que se imponen en el estilo de vida, los diferentes roles que conviene asumir en el curso de la existencia y la propia necesidad de cambio y las vivencias de las personas.

7. BIBLIOGRAFÍA Y MATERIALES CITADOS

- Barba 1998 en Citro, 2000 “El cuerpo emotivo; del ritual al teatro”. En: Ficha de Cátedra N 2 Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

- Citro S. 2006 “El análisis de las performance: las transformaciones en los cantos-danzas de los toba orientales”. En: Simbolismo, Ritual y Performance. Ed. Paradigma Indicial. Buenos Aires
- Descartes R, 1995, “Discurso del método. Tratado de las pasiones del alma”. Ed. Planeta de Agostini. Barcelona
- Dilthey, 1908 Manuscritos: “sobre la imaginación del poeta”
- Le Breton D., 1995, “Antropología del cuerpo y modernidad”. Ed. Nueva visión. Buenos Aires
- Lock M. y Scheper H., 1987, “The mindful body: a prolegomenon to future work in medical anthropology”.
- Macjús C., 1998, Entrevista realizada a Alito Alessi en Artículo: “La redención del movimiento”. Sección Salud, pág.4. La Nación. 17 de junio 1998. Buenos Aires
- Martinelli F., 2007, “Entrevista realizada a Alito Alessi”. Sin Ed. Montevideo
- Meerhoff, G. Diario de Campo, 2006, “Narrativas posibles en cuanto a la integración social. Aproximación a la dinámica del grupo de danza integradora Pata de Cabra”. Taller I Licenciatura Antropología. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República
- Miguez, M., 2005 “Tesis de Maestría en Trabajo Social, Construcción social de la Discapacidad a través del par dialéctico integración-exclusión”. Universidad de la República. Montevideo
- Nudelman, 2005 “De la danza integradora” en: Arte, educação, reabilitação. IV Simposio Internacional de Dança em Cadeira de Rodas. Universidad Federal de Juiz de Fora
- Rocha Ferreira, 2002, “Pesquisa da dança em cadeira de rodas. Un enfoque antropológico”. Ed. UNICAMP. Campinas
- Rosato y Vain, “La construcción social de la discapacidad”. Ed. Noveduc. Buenos Aires

[1] David Le Breton 1995: “Antropología del cuerpo y modernidad”. Ed. Nueva visión. Buenos Aires. Pág. 8.

[2] Por ello, a este apartado sobre la sociedad en la que vivimos le continúa el apartado de: “el cuerpo que tenemos”

[3] Es interesante señalar además que las autoras resumen y vinculan tres acercamientos de la antropología a la temática del cuerpo, con el objetivo de aunar discursos en el abordaje de la antropología médica. Esto es: desde la fenomenología como un primer nivel, luego el estructuralismo y el simbolismo en un segundo nivel y finalmente, en un tercer nivel, el post estructuralismo. Denominan a cada abordaje: cuerpo individual, cuerpo social y cuerpo político respectivamente. Ver: Lock, M. y Scheper Hughe: “The mindful body: a prolegomenon to future work in medical anthropology”. 1987

[4] Vallejos, Kipen, Almeida, Spadillero, Fernández, Lipschitz, Sánchez y Zuttion, 2005 La producción social de la discapacidad. Aportes para la transformación de los significados socialmente construidos. En: Rosato y Vain La construcción social de la discapacidad. Ed. Noveduc. Buenos Aires. Pág. 38

[5] “Las disecciones humanas con fines de investigación y pedagógicos se convierten, no sin conflictos y angustias, en un práctica regular en el renacimiento, año 1543, inclusive, se convierten en un espectáculo y montan públicamente”. Ver en: Le Breton, 1990:49-59.

[6] El modelo mecanicista, como principio de inteligibilidad, está asociado a las invenciones modernas, imprenta, reloj y desde esa concepción, se interpreta al universo como una máquina en el que encajan o no, las piezas que le dan vida. Del mismo modo, el cuerpo se concibe como una máquina alineada a otras máquinas de producción, se asiste como dice Le Breton a un proceso de “*industrialización del hombre*” donde es preciso corregir lo que no funciona para alcanzar la medida exacta y perfección (Le Breton, 1990:80).

[7] Tomado de Turner, 1992 Pág. 81 en Citro 2006 “El análisis de las performance: las transformaciones en los cantos-danzas de los toba orientales”. En: Simbolismo, Ritual y Performance. Ed. Paradigma Indicial SB. Buenos Aires. Pág. 86

[8] Cabe mencionar que la noción de *performance* conlleva como característica ser una ‘dialéctica de flujo’ que trata de una epistemología de la acción a favor del lector/público, a favor del proceso, privilegiando el flujo por encima de la esencia.

[9] Comentario a Comunicación, presentada en IV Jornadas de Investigación en Antropología Social. Agosto 2006. Buenos Aires