
DANZA, MOVIMIENTO Y CORPORALIDAD
REFLEXIONES Y MIRADAS EN EL TIEMPO

María Fernanda Rodríguez¹

*Ahora soy ligero, ahora vuelo, ahora me veo a mí mismo por debajo de mí;
un dios es el que ahora danza a través mío.*

Nietzsche

RESUMEN

La danza, modo de expresión primario que antecedió a la palabra, forma parte de la vida de los grupos humanos desde tiempos prehistóricos y el arte parietal registra esta presencia temprana. Teniendo en cuenta su protagonismo a través del tiempo, este trabajo propone un recorrido en perspectiva diacrónica en torno a las discusiones acerca de la corporalidad, el movimiento y su expresión a través de la danza, considerando el rol que éstos tuvieron en distintos momentos históricos. Desde los primeros planteos antropológicos en la primera mitad del siglo XX hasta el nacimiento de la antropología del cuerpo en el año 1973 y, desde ese momento hasta nuestros días, distintas concepciones y paradigmas dieron cuenta del papel y la visibilidad de la corporalidad y el movimiento en el devenir de las sociedades humanas. En la actualidad, la antropología del cuerpo concibe la corporalidad como perspectiva o modo de análisis de las distintas problemáticas socioculturales. A partir de aquí, la meta es trazar un recorrido en perspectiva diacrónica en torno a las discusiones acerca de la corporalidad, el movimiento y la danza considerando el rol que éstos tuvieron en distintos momentos a lo largo del tiempo.

PALABRAS CLAVE: Corporalidad, danza, movimiento, perspectiva diacrónica, ritual.

ABSTRACT

Dance, primary mode of expression that preceded the word, has been part of human groups life, since prehistoric periods and parietal art records this early presence. Taking into account the visibility and the main place that dance has over time, this work proposes a diachronic perspective on the discussions about corporality, movement and its expression through dance, considering the role that they occupied in different historical moments. Since the first anthropological proposals in the first half of the 20th century until the birth of the Anthropology of the Body in 1973 and since that time until today, different conceptions and paradigms discuss the role and visibility of corporality and movement in the development of human societies. At present, the Anthropology of the Body conceives corporality as a perspective or a mode to analyze different socio-cultural issues. From here, the goal is to trace a path in diachronic perspective around the discussions about corporality, movement and dance considering their role at different moments over time.

KEYWORDS: Corporality, body, dance, movement, diachronic perspective, ritual.

Manuscritos recibido 24/11/2016

Aceptado para su publicación 11/04/2017

¹ CONICET. Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 3 de febrero 1378, 1426, Buenos Aires, Argentina. mfredriguez18@gmail.com

DESDE LOS COMIENZOS: RITUALES Y ARTE PARIETAL

El encuentro con el propio cuerpo, y la aceptación de la corporalidad que éste conlleva, resulta ser el punto de partida para reflexionar acerca del movimiento y la danza. Dentro del marco que propone la antropología del cuerpo que se describe en el siguiente capítulo, el objetivo general de este trabajo es trazar un recorrido en perspectiva diacrónica en torno a las discusiones acerca de la corporalidad, el movimiento y la danza considerando el rol que éstos tuvieron en distintos momentos a lo largo del tiempo.

Desde tiempos prehistóricos hasta nuestros días las danzas forman parte de la vida de los grupos humanos y tienen un lugar destacado tanto en el plano social y económico como en el campo ideológico y ritual. El arte parietal refleja contextos visuales caracterizados por escenas de danza que pueden ser la expresión de rituales ligados al ciclo económico de grupos humanos con economías cazadoras-recolectoras, pastoriles o agro-pastoriles. Estos rituales, vinculados con el ciclo anual, corresponden a la dimensión social y cultural de dichos grupos. Es interesante considerar la fuerte relación entre el ciclo anual y el ciclo festivo y ritual, es decir que toda actividad económica está ligada a los rituales, así como toda ceremonia del ciclo ordinario está directamente relacionada con una actividad económica importante (Aschero y Rodríguez 2016).

En relación con las expresiones de movimiento plasmadas en el arte rupestre, Leroi-Gourhan (1984) denomina “animación” a este aspecto del mismo entendida como “(...) traducción en imágenes del movimiento de los seres vivos” (Leroi-Gourhan 1984: 145). Si bien este autor se refiere al movimiento de los animales plasmado en el arte parietal del Paleolítico europeo, son muy útiles sus aportes vinculados con el movimiento y las imágenes que lo representan, de ahí que sea importante citarlo en este trabajo.

Estas representaciones están presentes en muchas partes del mundo. Circunscribiendo la mirada al entorno cercano, en la región Altoandina de la Argentina y Chile (Fig. 1), el arte parietal registra escenas de danza que pueden estar

vinculadas con rituales referidos a la reproducción o fertilidad de los camélidos como recurso básico de las economías pastoriles o agro-pastoriles y, en la Patagonia Argentina, con las economías cazadoras-recolectoras que tuvieron al guanaco como eje de su subsistencia (Aschero 1976 y 2007; Aschero y Rodríguez 2016).



Figura 1. Ubicación de los sitios arqueológicos con arte rupestre citados para la Argentina y Chile (Tomada de Aschero y Rodríguez 2016: Fig. 1, pp. 97).

Comenzando por la Argentina, en la Quebrada de Inca Cueva (Jujuy), Inca Cueva 1 es el sitio que presenta la mayor variabilidad en relación con la presencia de figuras humanas en actitudes de danza, luego Inca Cueva aleros 3 y 1 (ca. 3000-2500 años AP). En los mismos se observan alineaciones de figuras humanas con representación de los denominados “danzantes” (véase Aschero *et al.* 1991, Aschero y Rodríguez 2016). En el ángulo Noroeste del Departamento de Susques (Jujuy), se encuentra el sitio arqueológico cueva El Toro en donde J. Fernández (1976) realizó excavaciones, definiendo cuatro agrupaciones para el arte de la misma. La agrupación 2 consiste

en figuras antropomorfas que conforman escenas con movimiento, algunas de las cuales pueden interpretarse como danzas. Las agrupaciones 3 y 4 consisten en grabados que representan figuras humanas en movimiento y una escena que también puede verse como parte de una danza (Aschero y Rodríguez 2016; Fernández 1976). También en Antofagasta de la Sierra (Catamarca), en el sitio Peñas Coloradas 3 (ca. 3500-1500 años AP) se observan representaciones de tocadores de flautas/danzantes fálicos (Aschero y Podestá 1986; Podestá 1986-1987).

A menor altitud, en el área Valliserrana de Catamarca, el sitio Cueva Salamanca o

La Candelaria presenta una escena de danza acompañada por tocadores de tambor que fue asignada al lapso comprendido entre el Período Intermedio Tardío y el Formativo Tardío (ca. 1000 años AP-800 años AD), dentro del estilo Aguada (Gudemos 2003) (Fig. 2A). Un registro semejante, pero claramente asociado a los camélidos y su reproducción, es el de los paneles de Taira (Región de Antofagasta, Chile), relevado por Maldonado (Berenguer 1995). Aquí se destacan dos escenas, una de danza y otra que representa a un grupo de tamborileros que podrían estar acompañando a quienes bailan, todas ejecutadas entre las patas o debajo del vientre de los camélidos (Fig. 2B).

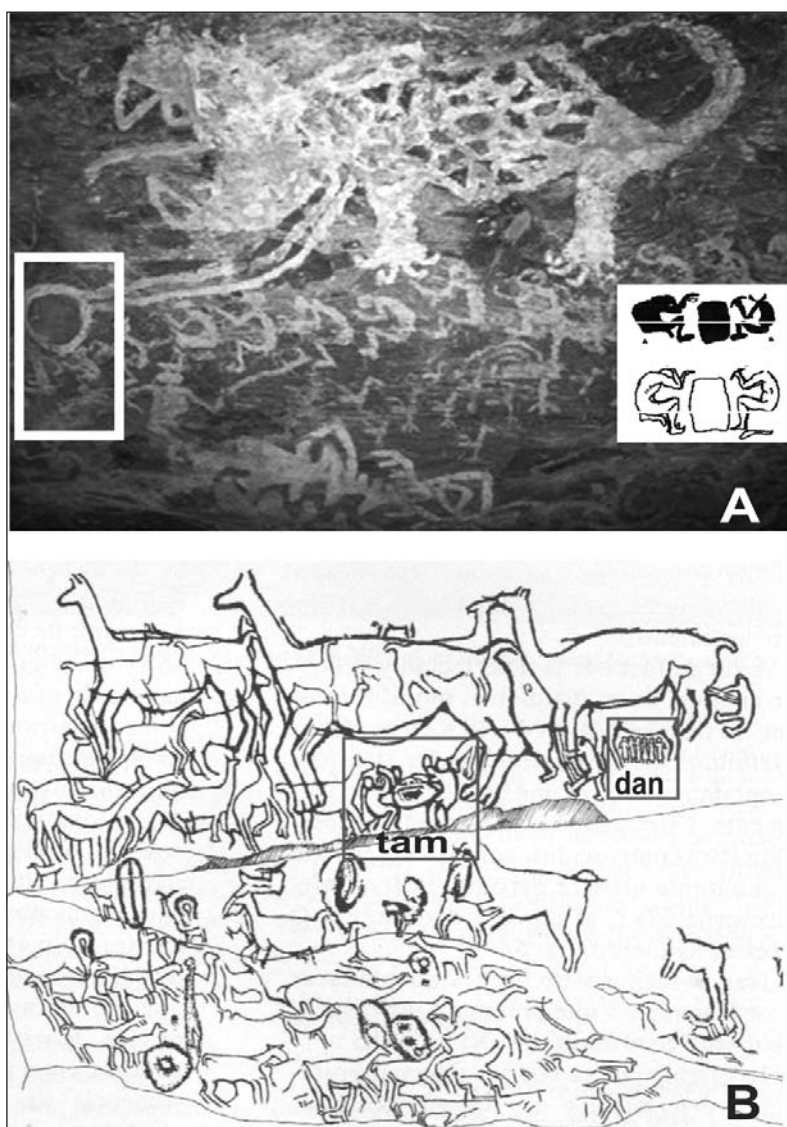


Figura 2. A-B. Danzas, movimientos y tocadores de tambor en el arte parietal de la Argentina y Chile: A, Cueva Salamanca, Catamarca, Argentina, escena de danza y detalle de tocadores de tambor (foto tomada de Gudemos 2003: Fig. 3 pp. 103); B, Paneles de Taira, Región de Antofagasta, Chile. Abreviaturas: dan, danzantes; tam, tamborileros.

La escena de danza es equivalente en tiempo y contexto a los “danzantes” de Inca Cueva ya mencionados, que se ubican en tiempo de transición Arcaico Tardío - Formativo temprano. En la misma región, el alero Los Danzantes correspondiente al Formativo Temprano (*ca.* 3500-2000 años AP) y Cueva Blanca, Formativo Tardío (*ca.* 2000-2900 años AP) (Berenguer 2004; Gallardo *et al.* 1999), incluyen representaciones que también se interpretan como danzas (Fig. 3A-B) (Aschero y Rodríguez 2016).

Por otra parte, en las estepas de la Patagonia Centro-Meridional en la Argentina, están plasmadas interesantes escenas de danza y movimiento en el sitio Cueva de las Manos (Fig. 3C-D), ubicado en el cañadón del Alto Río Pinturas, Departamento Lago Buenos Aires, al noroeste de la Provincia de Santa Cruz, con una antigüedad de *ca.* 9000 a 8000 años AP (González 1980). En la misma área, en el Alero Charcamata II y en Cueva Grande de

Arroyo Feo hay figuras antropomorfas en movimiento acompañadas por representaciones de camélidos (Aschero y Rodríguez 2016).

Este breve recorrido a través del arte parietal, a modo de ejemplo, refleja la fuerte presencia de la danza y el movimiento desde tiempos prehistóricos, formando parte de la vida de los grupos humanos. En síntesis y en tanto representaciones del imaginario colectivo en las sociedades no occidentales, las danzas integran frecuentemente los rituales, como se dijo más arriba. Citro (2009a) plantea que en estos últimos se da la intensificación de las sensaciones y, de este modo, la danza y la *performance* ritual modifican la materialidad corporal del danzante. Csordas (1994) sostiene que el ritual socializa a los *performers* en determinados modos somáticos de atención constituidos culturalmente ya que entra aquí en juego la atención hacia el propio cuerpo y hacia el cuerpo de los otros y sus movimientos.

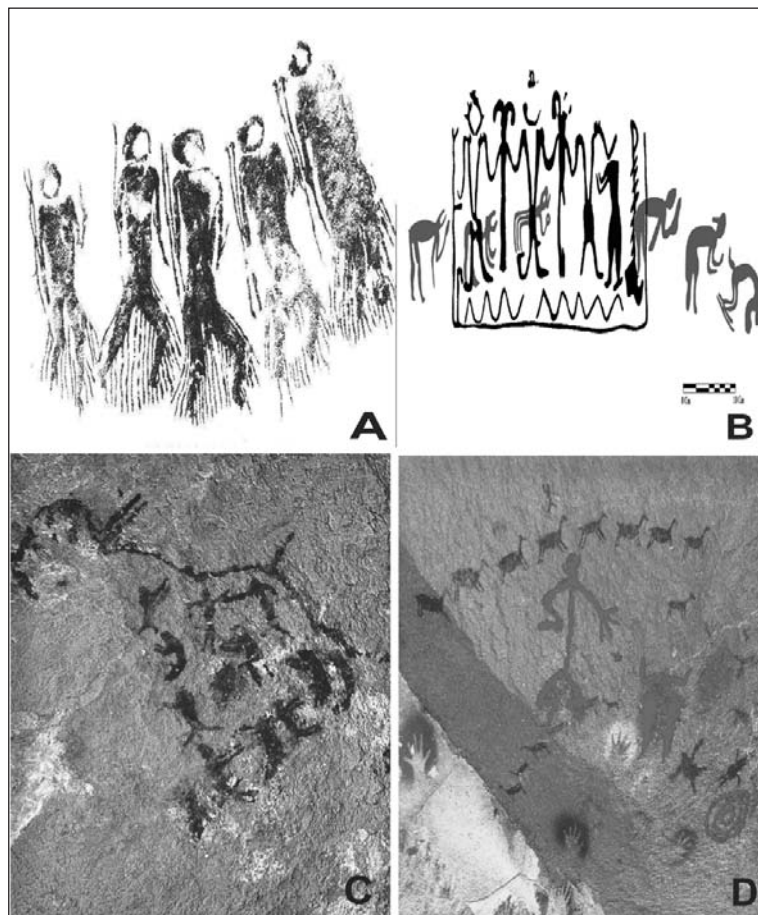


Figura 3. A-D. Danzas y movimientos en el arte parietal de la Argentina y Chile. A-B. Región de Antofagasta, Chile: A, Los Danzantes; B, Cueva Blanca. C-D. Patagonia Argentina, Santa Cruz, Cueva de las manos pintadas: C, escena de danza; D, figura humana y camélidos en movimiento.

De acuerdo con Hopkins (2008), en todo ritual hay tres componentes: un fin a alcanzar mediante la repetición sistemática de acciones fijadas, fundamentos culturales que buscan conservarse y ser transmitidos y una carga emocional capaz de transfigurar la realidad cotidiana. La cultura de un grupo humano está integrada por un conjunto de ritos y narraciones explicativas que constituyen una serie de creencias y define al rito como "(...) el instrumento heredado que una comunidad utiliza para aproximarse a la esfera de lo sagrado, el que se presume cargado de significados primigenios, algunos inteligibles y otros herméticos, que redundarían en la regeneración de sus costumbres y esencia" (Hopkins 2008: 13). Por otra parte, el rito se concreta en la fiesta, hecho social que da comienzo a un tiempo excepcional que como tal produce un corte en la vida cotidiana (Hopkins 2008; Rodríguez y Rùgolo de Agrasar 2015). Sin duda, tanto las danzas como determinados movimientos están presentes en las fiestas (Figs. 4 y 5).

ANTROPOLOGÍA DE LA DANZA Y ANTROPOLOGÍA DEL CUERPO

En la primera mitad del siglo XX comienza a surgir la antropología de la danza con autores tales como Kurath en EEUU, Sachs y Laban en Alemania (Citro 2012). Asimismo, se hace presente el interés por el uso del cuerpo y el movimiento y, en este sentido, Mauss (1936, 1950) fue uno de los primeros en comenzar a indagar en estos temas. Este autor sostiene que el modo en el cual los seres humanos aprenden a usar el cuerpo en cada sociedad –técnicas del cuerpo– es un medio importante de socialización y estas técnicas pueden ser modeladas por la sociedad mediante la educación organizada y programada o bien surgir por imitación espontánea. Al mismo tiempo, desarrolla las nociones de persona, individuo, personaje, como papel que el individuo juega en los dramas sagrados, y grupo social (clanes) en distintas sociedades.

Algunos años después en EEUU, Lomax (1962) demuestra su interés por vincular la danza con los movimientos de la vida cotidiana.

Para Lomax la danza es una representación de los patrones culturales y solo secundariamente expresa emociones individuales. Su función social es entonces la de reforzar modalidades de organización interpersonal y grupal (Figs. 4 y 5). Desarrolla al mismo tiempo modelos comparativos para el estudio de los cantos y la danza que denominó "cantométrica" (1962) y "coreométrica" (1989), respectivamente. La "coreométrica" estuvo influenciada por los estudios de comunicación no verbal y de danzas que fueron introducidos a partir de su colaboración con Bartenieff y Paulay, bailarinas y coreógrafas especializadas en la línea de Laban (sus aportes se describen más adelante) que investigaban acerca de los posibles usos terapéuticos de la danza (Citro 2012).

Desde una mirada acerca de la danza en diferentes grupos humanos, Boas (1944) ofrece elementos para analizarla alejándose de generalizaciones y atendiendo a cada cultura en particular. Considera que, si bien existen formas similares en diferentes partes del mundo, cada cultura posee una configuración única en cuanto a patrones de movimiento, estilos, dinámicas y valores que entran en juego en sus danzas (Figs. 4 y 5). Por otro lado, según Kurath (1960) el estudio etnográfico de la danza es un método para comprender el lugar que la misma ocupa en la vida del hombre. Esta autora, reconocida como iniciadora de la etnología de la danza, enfatizaba en la clasificación de las danzas desde un punto de vista externo, es decir, descuidando la perspectiva de los participantes (Citro 2012).

Años más tarde, en la década de los setenta, surgen trabajos de antropólogos que basan su análisis de la danza en teorías lingüísticas, entre los que cabe citar a Kaeppler, Hanna y Williams. De acuerdo con Farnell (1995 citado en Citro 2012) estos estudios implicaron un cambio desde una perspectiva observacional y empírica basada en lo visible, hacia otra que entonces da lugar a lo invisible, tales como valores culturales, creencias e intenciones que determinan lo visible (Citro 2012) que se expresa a través del movimiento en las danzas. Kaeppler (1978) define la danza como forma cultural que resulta de un proceso creativo que manipula el cuerpo humano en

tiempo y espacio y sostiene que esta es relevante en antropología para el estudio de las estructuras, las relaciones sociales, los rituales y la filosofía de los grupos humanos (Figs. 4 y 5). Al mismo tiempo, introduce la noción de estética de la danza vinculada con el concepto de evaluación, más que con la idea de belleza, siendo los principios estéticos valores culturales (Kaeppler 2003, 2012). Entonces, “(...) la estética de la danza no debería ser buscada aisladamente, sino como parte de un sistema global de pensamiento de un grupo específico de gente en un periodo específico de tiempo” (Kaeppler 2012: 67).

En el año 1973 nace la antropología del cuerpo con Mary Douglas. El cuerpo, en la concepción de Douglas, es un micro-cosmos de la sociedad. Los métodos que utiliza son la etnografía, la

comparación intercultural y la generalización. En una época de mucho descontrol en el plano social, busca orden; surge el interés por lo simbólico y la concordancia de los esquemas simbólicos de percepción del cuerpo y de la sociedad tal como se expresó al comenzar el párrafo. Existe una correlación entre las formas expresivas corporales y los modos de control social y se aspira a una norma de pureza que implica mayor control social y menos corporalidad. Al aumentar el control social, mayor es la pérdida de expresión corporal (Douglas 1988). Por último, Douglas (1973 citado en Csordas 2011) define tres cuerpos mediados por la emoción: individual, social y político. En la actualidad, la antropología del cuerpo concibe la corporalidad como perspectiva o modo de análisis de las distintas problemáticas socioculturales. El



Figura 4. A-B. Celebraciones y rituales. Carnaval en la Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Argentina, comparsa “Los alegres de Uquía”, marzo de 2014: A, desentierro del Carnaval en Uquía, bajada de los diablos desde su mojón en la cima del Cerro Blanco; B, gestualidad corporal, uso de máscaras y disfraces en Humahuaca.

cuerpo es entonces una dimensión de las prácticas sociales y no un objeto de estudio (Citro 2011).

Por otra parte, la antropología de la danza fue ganando legitimidad como campo de investigación, a pesar de que fue configurándose dentro del marco más amplio de la antropología del movimiento humano (Kaepler 1985; Farnell 1995). A partir de la década de 1980 hubo una gran profusión de estudios sobre danzas en los cuales jugaron un papel destacado los antropólogos, lo cual contribuyó a los análisis comparativos, a la crítica de categorías etnocéntricas y a situar los estudios de la danza y el movimiento dentro de marcos más amplios de la política de la cultura (Reed 2012). Reed menciona colecciones recientes que registran este campo que va surgiendo: Desmond 1997; Foster 1995 y Morris 1996 (citados en Reed 2012) y la Enciclopedia internacional de la danza (Cohen 1998 citado en Reed 2012). Este autor considera que “(...) Confrontando teorías del cuerpo que lo ven primariamente como un lugar de inscripción, los estudiosos de la danza han demostrado cómo los *performers* inventan y reinventan las identidades a través del movimiento” (Reed 2012: 99).

Los estudios recientes manifiestan interés por la aproximación intercultural tanto al movimiento corporal como a la danza. Esta producción se da en la Argentina y en el ámbito internacional. Cabe citar investigaciones que conjugan estadística y auto-etnografía (Del Mármol *et al.* 2012; Pinski 2012, entre otros) y otros abordajes que exploran los vínculos entre el movimiento corporal y la producción de los sentidos y los valores culturales (Aschieri 2012; Citro y Cerletti 2012, entre otros).

UNA MIRADA DESDE DIVERSAS CORRIENTES DE PENSAMIENTO

Distintas corrientes de pensamiento dieron cuenta del lugar que ocupa la corporalidad y el movimiento en las sociedades humanas. Entre ellas, el paradigma del *embodiment*, inserto en la fenomenología, considera la experiencia corporal como punto de partida para analizar la participación del hombre en el mundo (Csordas 1994, 1999, 2004, 2008a-b, 2011). Este paradigma es entendido como “(...) un campo metodológico indeterminado

definido por experiencias perceptuales y por el modo de presencia y compromiso con el mundo” (Csordas 2011: 83), mientras que el cuerpo es una entidad biológica y material. En este sentido, Csordas (2011) plantea un interesante paralelo con la distinción que hace Barthes (1986 citado en Csordas 2011) entre obra, es decir el objeto material, y texto como campo metodológico indeterminado que solo existe en el discurso.

Es fundamental hacer referencia a Husserl (1859-1938), filósofo alemán fundador de la fenomenología trascendental, quien asume la tarea de describir el sentido que el mundo tiene antes de todo filosofar y entre cuyos principales seguidores se encuentran Scheler, Heidegger, Merleau Ponty, Sartre y Stein. En su obra *Meditaciones cartesianas*, que reúne las conferencias que dictó en París en el año 1929, editadas por primera vez en 1931, plantea una fenomenología genética e incluso una fenomenología constructiva (Husserl 2005). Este autor propone describir, no explicar ni analizar y esta es la primera consigna que daba a la fenomenología incipiente para que vuelva a las cosas mismas, lo cual es ante todo la recusación de la ciencia. La ciencia no tiene el mismo sentido de ser que el mundo percibido, ya que solo es una determinación o explicación del mismo. Volver a las cosas mismas, al mundo antes del conocimiento del cual el conocimiento habla y respecto del cual toda determinación científica es abstracta. Propone al mismo tiempo, una reflexión que permanece en el objeto y explicita la unidad primordial en lugar de engendrarla, ya que el mundo está ahí, previamente a cualquier análisis que el sujeto pueda hacer acerca del mismo: el hombre está en el mundo, es en el mundo que se conoce (Merleau-Ponty 1993).

La fenomenología va surgiendo entonces dentro de la teoría antropológica y de este modo articula el concepto de experiencia en los bordes del paradigma textualista y representacional de autores tales como Levi-Strauss, Derrida y Foucault (Csordas 2011). Desde el año 1970, el cuerpo es un tópico explícito en la etnografía (Csordas 1994). En este marco, hay aproximaciones que se vinculan con una antropología de la experiencia cercana, tales como la antropología de la experiencia de V. Turner y E. Bruner (1986, citado en Csordas

2011) y la etnografía de la experiencia de Joan y Arthur Kleinman (1991, citado en Csordas 2011). Algunos autores, influenciados principalmente por Merleau-Ponty (1993), adscribieron a una fenomenología del cuerpo que reconoce el *embodiment* como condición existencial en la cual se asientan cultura y sujeto. Entonces, el cuerpo vivido es el punto de vista metodológico y no un objeto de estudio (Csordas 1994, 2008a, 2011).

De acuerdo con Merleau-Ponty (1993), la fenomenología es el estudio de las esencias, todo se resuelve en la definición de esencia: esencia de la percepción, esencia de la conciencia, entre otras. Este autor re-sitúa las esencias dentro la existencia y solo se comprende al hombre y al mundo por su factibilidad. Sobre la base del pensamiento de Husserl, quien afirma la certeza del mundo, Merleau-Ponty propone volver a las cosas mismas, a la experiencia real y primordial en la cual el objeto está presente y vivo, como punto de partida para analizar una sociedad. Hay dos conceptos clave para este autor: la percepción en tanto comunión con el mundo y la carne. El primero implica que el sujeto conoce un cierto medio de existencia o se sincroniza con él. El segundo supone una unidad entre sujeto y cosa; el sujeto no piensa ni analiza la cosa, sino que se trata de una experiencia pre-objetiva. Sujeto y objeto constituyen el *locus* de la existencia. El cuerpo y el mundo se comunican entre sí por la factibilidad de la carne sintiente que no se desliga del mundo (Merleau-Ponty 1993).

Otro pensador que juega un papel esencial en esta revalorización del cuerpo es Nietzsche, quien hace una crítica desde la racionalidad socrática desarrollada por Platón hasta la tradición judeocristiana. Su punto de partida es la tragedia griega-antigua y de este modo redefine el sujeto, siendo el cuerpo la energía más grande (Citro 2009b). Nietzsche (1972) describe un espíritu libre que danza al borde del abismo. Si Merleau-Ponty propone un sujeto hecho carne con el mundo, Nietzsche elige la voluntad de poder con la que intenta transformarlo. Esta voluntad es la energía propia del cuerpo que hace que la razón le obedezca y al mismo tiempo no obedece a nadie (Citro 2009a-b, 2011).

Este filósofo es importante dentro de esta temática ya que sostuvo la necesidad vital de la música y la danza, renovando así la escritura filosófica a través del uso de metáforas. En su obra *Zaratustra*, Nietzsche se refiere a las bailarinas de pies ligeros que danzan contra el espíritu de la pesadez. La imagen abstracta de la bailarina que danza es una práctica filosófica más que una metáfora inspiradora. El movimiento del pensamiento lucha contra el espíritu de la pesadez y en este sentido es ligero. La filosofía convoca a la danza identificando allí aquello que anima a la danza misma y el filósofo ingresa en ella (Baidet 2012). “(...) Es preciso subrayar que la danza es aquí la risa del filósofo, es colectiva, y es la danza de las bailarinas que arrastran al filósofo en su huella sobre el suelo” (Baidet 2012: 34). Nietzsche (1972: 70) “(...) no creería más que en un dios que supiese danzar”... y dice luego: “(...) Ahora soy ligero, ahora vuelo, ahora me veo a mí mismo por debajo de mí; un dios es el que ahora danza a través mío. Así habló Zaratustra” (Nietzsche 1972: 71).

Asimismo, se consideran otros conceptos que proceden del pensamiento de distintos autores. Bourdieu (1991) propone introducirse en la vida práctica, de ahí el vínculo con la fenomenología que se interesa por las prácticas de la gente. Surge así el concepto de *habitus* como sistema de disposiciones adquiridas y de este modo difiere de los estudios que enfatizan las reglas y el contexto. Este autor define conductas, no acciones que implicarían intencionalidad, e instituciones. Por otra parte, Foucault (1987) propone descubrir el cuerpo como un objeto, blanco de poder y las disciplinas son entonces formas de poder. El momento en el que se descubre el cuerpo, nace algo nuevo que es el cuerpo y luego la disciplina. Existe una regulación del espacio y del tiempo en las sociedades (Foucault 1987). Los tres autores, Merleau-Ponty, Bourdieu y Foucault, parten de tres *loci* diferentes –existencia, *habitus* y relaciones de poder respectivamente– con distintos modos –intencionalidad, práctica y discurso respectivamente– y llegan a diferentes concepciones en relación con el vínculo cuerpo-mundo: estar en el mundo para Merleau-Ponty, reciprocidad cuerpo-mundo para Bourdieu y

cuerpo por encima del mundo para Foucault (Csordas comunicación en clase).

Por último, Csordas (2011) propone reconsiderar la obra de Merleau-Ponty y la de Bourdieu, poniendo en primer plano los conceptos de percepción y práctica. Para Merleau-Ponty, la percepción imbricada con el mundo cultural, comienza en el cuerpo y llega a los objetos a través del pensamiento reflexivo; no hay distinción sujeto-objeto ya que somos en el mundo. El análisis comienza con el acto pre-objetivo de percepción y no con los objetos constituidos. Él mismo reconoció que en su obra faltan los pasos entre la percepción y el análisis cultural e histórico y, en este punto, Csordas (2011) introduce a Bourdieu con su énfasis en el cuerpo socialmente formado como sustrato de la vida colectiva y resuelto en el dominio empírico de la práctica, paralelo y compatible con el análisis de Merleau-Ponty centrado en el dominio de la percepción. La unión del *habitus* con la noción de pre-objetivo hace posible un *embodiment* que no necesita restringirse al micro-análisis personal, sino que es posible extenderlo a lo comunitario (Csordas 2011). Entonces, "(...) Al definir la dialéctica entre la conciencia perceptual y la práctica colectiva, se presenta un camino para realizar una elaboración del *embodiment* como campo metodológico" (Csordas 2011: 86).

REFLEXIONES ACERCA DEL CUERPO EN MOVIMIENTO

Distintos autores analizaron esta temática y es relevante aquí ya que la danza supone el cuerpo en movimiento. Whitehouse (1979) afirma, que hace no mucho tiempo atrás el movimiento fue nuestro único lenguaje. Sin duda, uno de los primeros y más destacados en abordar el tema es Laban, quien describe el movimiento como la proyección visible de un sentimiento interior y la danza como medio para revelar las cualidades características de su ejecutante. Esta última es además pensamiento, emoción, acción, expresión y está presente en todo aquello que forma el mundo externo e interno del hombre. Al mismo tiempo, propone pensar en términos de movimientos que reemplazan o bien toman el lugar de las palabras (Laban 1987).

Si bien el movimiento es territorio de la danza, Laban toma como objeto de estudio al primero. La teoría de Laban –*Laban Movement Analysis*– recogida en su globalidad por sus discípulos es una poderosa herramienta para analizar y comprender el movimiento en interacción constante con el entorno (Ros 2009).

Desde la perspectiva de Laban, el arte del movimiento es prácticamente una disciplina autónoma que habla por sí misma y, en la mayoría de los casos, en su propio idioma. Hay una relación casi matemática entre las motivaciones internas y las funciones del cuerpo, es decir entre impulso y función. Laban es el creador del método de observación y análisis del movimiento llamado Esfuerzo-Forma, que busca describir la potencialidad del movimiento humano como mediadora entre el mundo interno y externo. Propone además un interesante paralelo entre el movimiento en la vida individual y el movimiento del desarrollo de la humanidad y concluye que en ambos casos los estilos más primitivos se repiten (Laban 1960, 1987).

Además, las personas utilizan sus cuerpos y el espacio que las rodea (Figs. 4 y 5). Los componentes del movimiento son para Laban: el cuerpo en sí mismo, es decir la estructura y la morfología corporal; el espacio en donde el cuerpo se mueve considerando los patrones y tensiones espaciales de los movimientos del cuerpo y las formas que resultan y, finalmente, el esfuerzo (o movimiento). Cuerpo, espacio y esfuerzo son las tres categorías principales del cuerpo en movimiento, que se vinculan entre sí en ritmo (existen ritmos de espacio, de tiempo y de peso) y fraseo (Bartenieff y Lewis 1980). Los componentes del esfuerzo, es decir del movimiento, son: flujo, espacio, peso y tiempo. El flujo puede ser libre o contenido, el espacio directo o indirecto, el peso liviano o pesado y el tiempo rápido o lento y sostenido (Bartenieff y Lewis 1980; Laban 1987; Reca 2011).

La dirección es otro elemento importante a tener en cuenta al analizar el movimiento (Fig. 5). La misma se vincula con los tres ejes: vertical, horizontal y sagital. Las direcciones hacia adelante y hacia atrás pueden ser significativas de distintos modos y corresponden al plano sagital; en el

plano horizontal, un movimiento lateral cerrado puede expresar timidez y un movimiento lateral de apertura, orgullo y confianza; al plano vertical corresponden los movimientos hacia arriba y hacia abajo. También es importante la expresividad de la trayectoria que se dibuja mediante los pasos en el suelo, combinando líneas rectas y curvas, y los gestos en el aire que son contornos en el espacio y de ambos resultan las figuras. La trayectoria puede ser simétrica o asimétrica. La primera esconde emociones y la segunda las revela (Laban 1987).

Bartenieff y Lewis (1980) sostienen que el movimiento se relaciona con el temperamento de la persona y el ambiente y aquí también nos encontramos con la supervivencia y la necesidad de moverse para satisfacer las necesidades básicas. Estos autores destacan también las diferencias culturales que se observan en el movimiento diario. Siguiendo esta última idea, es interesante



Figura 5. A-B. Celebraciones y rituales. Festividad de la Virgen de la Asunción en Casabindo, Jujuy, Argentina, Danza de los samilantes o Danza del suri, agosto de 2013: A, desarrollo; B, cuarteada o separación de los cuartos que tiene lugar hacia el final de la danza.

y a la vez ilustrativo el análisis del movimiento en el andar diario que realiza Barbery (2008), desde el campo literario, en su libro *La elegancia del erizo*. La autora observa que en Occidente, obedeciendo a la cultura, las personas tratan de restituir en la continuidad de un movimiento lo que creen que es la esencia misma de la vida: la eficacia sin obstáculos, la acción fluida, que al no haber ruptura, se transforma en el impulso vital mediante el cual todo se realiza. Y esto último se vincula con la búsqueda que propone Laban de ese impulso interior que lleva al hombre a moverse. Para esta autora la forma es en este caso la del leopardo en acción; no se pueden distinguir sus gestos ya que se funden armoniosamente y la carrera es un único y largo movimiento. Por otro lado, y como contraparte, los japoneses (se refiere en realidad a las mujeres japonesas en quienes su descripción es aún más evidente) quiebran con sus pasos entrecortados el despliegue del movimiento natural. Y, al contrario de lo que en occidente se podría sentir frente a esto, se produce el gozo, como si la ruptura produjera éxtasis. La autora incluso habla de creación estética al referirse a esa discontinuidad en el movimiento, ya que contradice de algún modo a la naturaleza que lo querría continuo (Barbery 2008). En síntesis, existen dos modos de andar en el mundo: continuo y largo en Occidente y entrecortado y corto en Oriente.

Por último, Dalcroze (1998) propone un método, denominado euritmia, que utiliza el espacio relacionando los movimientos y desplazamientos corporales, descubriendo de este modo las relaciones entre energía, espacio y tiempo. Para este autor la música es el estímulo para el movimiento y la danza, buscando la armonía del movimiento, mientras que para Laban la música se origina desde el movimiento rítmico del cuerpo y la improvisación; en ausencia de música se desarrolla la expresión motriz, siendo fundamental el impulso del movimiento en coordinación con la voluntad (Lombardo 2012).

CONSIDERACIONES FINALES

Como se dijo al comienzo, el encuentro con el

propio cuerpo y la aceptación de la corporalidad que éste conlleva, resulta ser el punto de partida para reflexionar acerca del movimiento y la danza. En este sentido, es importante el enfoque que propone la fenomenología, según el cual cada individuo es un ser-en-el-mundo *sensu* Merleau-Ponty (1993) quien propone un sujeto hecho carne con el mundo, como se dijo más arriba. En cambio, desde la misma perspectiva, Nietzsche elige la voluntad de poder que le permite transformarlo y esta voluntad es la energía del cuerpo (Citro 2009a-b, 2011; Nietzsche 1972).

Siguiendo el planteo inicial de Merleau-Ponty (1993), se trata de volver a las cosas mismas y su percepción, a la experiencia real en la cual el objeto está presente y vivo, como punto de partida para analizar la vida y los rituales en diversas comunidades. A partir de esta concepción, el paradigma del *embodiment* (Csordas 1994) resulta ser un campo metodológico indeterminado que se va construyendo y definiendo a partir de las experiencias perceptuales, la presencia y el compromiso con el mundo al que se desea acceder.

Asimismo, considerando a los otros autores citados, es importante señalar en qué medida sus abordajes son útiles en esta discusión. El concepto de *habitus* vinculado con la práctica que propone Bourdieu (1991), referido al sistema de disposiciones adquiridas dentro de las distintas sociedades, difiere de aquellos que enfatizan las reglas y el contexto, y en este sentido, abre la posibilidad de explorar la adquisición de habilidades vinculadas con el movimiento y la danza. Distinta es la concepción de Foucault (1987) quien propone descubrir el cuerpo como un objeto y a las disciplinas como formas de poder; entonces el cuerpo está por encima del mundo. Se destaca también el concepto de percepción de Merleau-Ponty (1993), que comienza en el cuerpo y llega a los objetos a través del pensamiento reflexivo.

Es interesante observar el papel inicial de la antropología de la danza y el modo en que ésta se va configurando dentro de la antropología del movimiento humano, luego del nacimiento de la antropología del cuerpo. Diversas razones políticas y sociales influyeron en el rol que estas visiones acerca de la expresión de la corporalidad tuvieron

a lo largo del tiempo. También es importante destacar en nuestros días la gran profusión de investigaciones que apelan, simultáneamente, a una aproximación intercultural al movimiento corporal y a la danza. Movimiento y danza resultan ser dos categorías de análisis vinculadas con la corporalidad a partir de las cuales es factible adentrarse en las distintas culturas y analizarlas desde la óptica que éstos ofrecen.

Por otra parte, el arte parietal revela la presencia e importancia de las danzas y los movimientos desde mucho tiempo atrás. Sin duda, este registro es parte de la memoria de los pueblos que habitaron en distintas partes del mundo en momentos de los que no hay fuentes escritas. Desde siempre los grupos humanos representaron el movimiento y, en muchos casos, las danzas –animación *sensu* Leroi-Gourhan (1984)– que formaban parte tanto del ciclo anual como del ciclo festivo y ritual. Plasmaron aquello que seguramente observaban en la vida cotidiana y al mismo tiempo dan cuenta de lo extraordinario, ya que aquí entra en juego el ritual que se concreta en la fiesta y ésta da comienzo a un tiempo excepcional que como tal produce un corte en la vida cotidiana.

Retomado el objetivo general planteado, es posible sostener entonces que desde tiempos prehistóricos hasta nuestros días las danzas forman parte de la vida de los grupos humanos y tienen un lugar destacado tanto en el plano social y económico como en el campo ideológico y ritual, adquiriendo distintos roles de acuerdo con el ámbito geográfico y el momento histórico. En síntesis, a través del movimiento, las posiciones individuales y grupales en el escenario que la danza crea y traza, en el pasado y actuales, tanto la propia estructura social como el papel del individuo y del grupo se manifiestan, reactivan y reproducen, en el sentido de re-afirmación de la memoria social, siendo esta última una de sus principales funciones.

AGRADECIMIENTOS

Al CONICET ya que estas investigaciones forman parte de mi Proyecto como miembro de la Carrera del Investigador. El mapa (Figura 1)

fue confeccionado con toda dedicación por la Lic. Gimena Conforti (INAPL) para un trabajo previo del que fue tomado y citado, agradezco nuevamente su colaboración y ayuda. Asimismo, a los evaluadores por sus correcciones y sugerencias que contribuyeron a mejorar el manuscrito.

BIBLIOGRAFÍA

ASCHERO, C. A.

1976. Los motivos laberínticos en América. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* VII: 259-275.

2007. Iconos, Huancas y complejidad en la Puna sur argentina. En *Producción y circulación prehispánica de bienes en el sur andino*, editado por A. E. Nilsen, M. C. Rivolta, V. Seldes, M. Vázquez y P. H. Marcotti, pp. 135- 165. Editorial Brujas, Córdoba.

ASCHERO, C. A. y M. PODESTÁ

1986. El arte rupestre en asentamientos precerámicos de la Puna argentina. *Runa* 16: 29-57.

ASCHERO, C. A., M. M. PODESTÁ y L. GARCÍA

1991. Pinturas rupestres y asentamientos cerámicos tempranos en la Puna argentina. *Arqueología* 1: 9-49.

ASCHERO, C. A. y M. F. RODRÍGUEZ

2016. Encuentros con la danza en el arte rupestre circumpuneño y patagónico centro-meridional. En *Imágenes Rupestres: lugares y regiones*, editado por F. Oliva, A. Rocchietti y F. Solomita Banfi, pp. 87-108. Universidad Nacional de Rosario, Rosario.

ASCHIERI, P.

2012. Entre Buda y Rodin. Traducciones culturales en los cuerpos de la danza butoh argentina. En *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*, editado por S. Citro y P. Aschieri, pp. 265-289. Biblos, Buenos Aires.

BARTENIEFF, I. y D. LEWIS

1980. *Body movement: Copying with the environment*. Gordon and Breach, New York.

BAIDET, M.

2012. *Pensar con mover. Un encuentro entre Danza y Filosofía*. Cactus, Buenos Aires.

BARBERY, M.

2008. *La elegancia del erizo*. Seix Barral, Barcelona.

BERENGUER, J.

1995. El Arte Rupestre de Taira dentro de los Problemas de la Arqueología Atacameña. *Chungara, Revista chilena de Antropología* 27 (1): 7 -31.

BERENGUER, R.

2004. Cinco milenios de arte rupestre en los Andes atacameños: Imágenes para humano, imágenes para lo divino. *Boletín del Museo chileno de Arte precolombino* 9: 75-108.

BOAS, F.

1944. Dance and music in the life of the northwest coast Indians of North America. En *The Function of Dance in Human Society*, editado por F. Boas, pp. 8-25. Dance Horizons, New York.

BOURDIEU, P.

1991. Estructuras, habitus, prácticas y La creencia y el cuerpo. En *El sentido práctico*, editado por P. Bourdieu, pp. 91-136. Taurus Madrid.

CITRO, S.

2009a. Ancianos: Los cuerpos del poder. En *Cuerpos Significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*, editado por S. Citro, pp. 175- 242. Biblos, Buenos Aires.

2009b. Variaciones sobre la corporalidad. En *Cuerpos Significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*, editado por S. Citro, pp. 43- 82. Biblos, Buenos Aires.

2011. La Antropología del Cuerpo y los cuerpos en-el-mundo. Indicios para una genealogía (in) disciplinar. En *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, editado por S. Citro, pp. 17- 58. Biblos, Buenos Aires.

2012. Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas. En *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*,

- editado por S. Citro y P. Aschieri, pp. 65-73. Biblos, Buenos Aires.
- CITRO, S. y A. CERLETTI
2012. "Las danzas aborígenes siempre fueron en ronda". Música y danza como signo identitario en el Chaco argentino. En *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*, editado por S. Citro y P. Aschieri, pp. 139-168. Biblos, Buenos Aires.
- CSORDAS, T.
1994. The Body as Representation and Being-in-the-World. En *Embodiment and Experience*, editado por T. Csordas, pp. 1-24. Cambridge University Press, Cambridge.
1999. The Body's Career in Anthropology. En *Anthropological Theory Today*, editado por H. Moore, pp. 172-205. Holilty Press, Cambridge.
2004. Asymptote of the Ineffable. *Current Anthropology* 45 (2): 163-85.
2008a. A Corporeidade como um Paradigma para a Antropologia En *Corpo, Significado, Cura. Tradução Jose Secundino da Fonseca e Ethon Secundino da Fonseca*, editado por T. Csordas, pp. 101-47. Editora da UFRGS, Porto Alegre.
2008b. Intersubjectivity and Intercorporeality. *Subjectivity* 22: 110-21.
2011. Modos Somáticos de Atención. En *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, editado por S. Citro, pp. 83-104. Biblos, Buenos Aires.
- DALCROZE, J.
1998. *La rítmica Jaques-Dalcroze: una educación por la música y para la música*. Pirámide, Madrid.
- DEL MÁRMOL, M., A. S. MORA y M. SÁEZ
2012. Experimentar, contabilizar, interpretar. Conjunciones metodológicas para el estudio del cuerpo en la danza. En *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*, editado por S. Citro y P. Aschieri, pp. 101-117. Biblos, Buenos Aires.
- DOUGLAS, M.
1988. Los dos cuerpos. En *Símbolos Naturales. Exploraciones en cosmología*, editado por M. Douglas, pp. 89-107. Alianza Editorial, Madrid.
- FARNELL, B.
1995. Introduction. En *Human Actions Signs in Cultural Context: The Visible and the Invisible in Movement and Dance*, editado por B. Farnell, pp. 1-28. Scarecrow, Metuchen.
- FERNÁNDEZ, J.
1976. Arqueología de la Cueva de El Toro (Departamento de Susques, Jujuy). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* X: 43-65.
- FOUCAULT, M.
1987. Los cuerpos dóciles. En *Vigilar y castigar*, editado por M. Foucault, pp. 139- 174. Siglo XXI, Buenos Aires.
- GALLARDO, F., C. SINCLAIRE y C. SILVA
1999. Arte rupestre, emplazamiento y paisaje en la cordillera del desierto de Atacama. En *Arte Rupestre en los Andes de Capricornio*, editado por J. Berenguer y F. Gallardo, pp. 57-96. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile.
- GONZÁLEZ, A. R.
1980. *Arte precolombino de la Argentina. Introducción a su Historia Cultural*. Filmediciones Valero, Buenos Aires.
- GUDEMOS, M.
2003. Una danza de integración regional en las pinturas rupestres de La Salamanca? *Revista Española de Antropología Americana* 33: 83-119.
- HOPKINS, C.
2008. *Tincunacu. Teatralidad y celebración popular en el Noroeste argentino*. Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.
- HUSSERL, E.
2005. *Meditaciones cartesianas*. Fondo de Cultura Económica, México.
- KAEPPLER, A. L.
1978. Dance in anthropological perspective. *Annual Review of Anthropology* 7: 31-49.
1985. Visible and invisible in Hawaiian dance. En *Human Actions Signs in Cultural Context: The Visible and the Invisible in Movement and Dance*, editado por B. Farnell, pp. 31-43. Scarecrow, Metuchen.

- 2012 (2003). Una introducción a la estética de la danza. En *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*, editado por S. Citro y P. Aschieri, pp. 65-73. Biblos, Buenos Aires. (Primera versión en *Yearbook for Traditional Music*, vol. 35, 2003, pp. 153-162).
- KURATH, G. P.
1960. Panorama of Dance Ethnology. *Current Anthropology* 1 (3): 233-254.
- LABAN, R.
1960. *The mastery of movement*. Macdonald & Evans, London.
1987. *El dominio del movimiento*. Editorial Fundamentos, Caracas, Madrid.
- LEROI-GOURHAN, A.
1984. Espacio y tiempo en el arte rupestre. En *Arte y Grafismo en la Prehistoria*, editado por A. Leroi-Gourhan, pp. 144-158. Ediciones Istmo, Madrid.
- LOMAX, A.
1962. Song, structure and social structure. *Ethnology* 1(4): 425- 451.
- LOMBARDO, D. R.
2012. Análisis y aplicación de la teoría de Laban y del movimiento creativo en la dirección de conjuntos instrumentales en la formación del maestro en educación musical. Valladolid: Universidad de Valladolid. Facultad de Educación y Trabajo social. Disponible en: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/926> [Fecha de consulta: 16 de octubre de 2014]
- MAUSS, M.
1936. Las técnicas del cuerpo. *Journal de Psychologie* 32 (3-4).
1950. *Sociología y Antropología*. Puf, París.
- MERLEAU-PONTY, M.
1993. *Fenomenología de la percepción*. Planeta Agostini, Buenos Aires.
- NIETZSCHE, F.
1972. *Así habló Zaratustra*. Alianza, Madrid.
- PODESTÁ, M.
1986 -1987. Arte rupestre en asentamientos cazadores-recolectores y agroalfareros en una región de la puna sur argentina: Antofagasta de la Sierra, Provincia de Catamarca. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XVII* (1): 241- 263.
- PINSKI, C.
2012. Ensayando identidades en una compañía de danzas judeo-argentina. Un modelo para el análisis de los ensayos. En *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*, editado por S. Citro y P. Aschieri, pp. 119-136. Biblos, Buenos Aires.
- RECA, M.
2011. *Tortura y Trauma. Danza/movimiento terapia en la reconstrucción del mundo de los sobrevivientes de tortura por causas políticas*. Biblos, Buenos Aires.
- REED, S. A.
2012 (1998). La política y la poética de la danza. En *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*, editado por S. Citro y P. Aschieri, pp. 75-100. Biblos, Buenos Aires. (Primera versión en *Annual Review of Anthropology*, vol. 27, 1998, pp. 503-532).
- RODRÍGUEZ, M. F. y Z. E. RÚGOLO DE AGRASAR
2015. La confección de *sikus* en el Noroeste Argentino, área centro-sur andina: análisis de la materia prima utilizada. *Etnobiología* 13 (3): 54-67.
- ROS, A.
2009. Laban Movement Analysis (Una herramienta para la teoría y la práctica del movimiento). *Estudis Escènics* 35: 350- 357.
- WHITEHOUSE, M. S.
1979. C. G. Jung and Dance Therapy. En *Eight theoretical approaches in dance/movement therapy*, editado por P. Bernstein, pp. 51-70. Kenda/Hunt, Dubuque.