CUERPO DEL DRAMA
Estudios del cuerpo escénico
GITCE GRUPO DE INVESTIGACION EN TECNICAS DE LA CORPOREIDAD
FACULTAD DEARTE
UNICEN Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires
ISSN 2314-0550

Estudiar el teatro desde la antropología
Un recorrido de investigación

Mariana del Mármol es licenciada en antropología por la Universidad Nacional de La Plata y becaria doctoral de esa misma casa de estudios. Se encuentra trabajando desde la Antropología del Cuerpo sobre los procesos de formación, creación e institucionalización en el teatro independiente de la ciudad de La Plata. Integra el Grupo de Estudio sobre Cuerpo (CICES-IdIHCS-UNLP/CONICET) desde su creación en el año 2008 y desde allí, participa en investigaciones colectivas acerca de la corporalidad en las artes escénicas y performáticas, generando espacios de articulación entre el arte, las ciencias sociales y la filosofía. Fue alumna de la carrera de Expresión Corporal de la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata y realizó numerosos talleres y seminarios de formación, investigación y creación en danza. Actualmente continúa su formación en Danza Contemporánea y Teatro y participa de diversas actividades y proyectos vinculados a la creación y producción en artes escénicas.
Correo electrónico: marianadelmarmol@gmail.com

Resumen:

Este artículo presenta el relato de un proceso de investigación sobre el teatro independiente platense realizado desde la antropología. El objetivo de este relato será dar cuenta, a través de un ejemplo concreto, del tipo de decisiones metodológicas que se ponen en juego en cualquier recorrido de investigación cualitativa. Al mismo tiempo, a partir del reconocimiento de cierto movimiento dialéctico presente en las diversas dimensiones del recorrido metodológico realizado, surge la reflexión acerca de la riqueza de combinar momentos de acercamiento y distanciamiento en distintas instancias del abordaje de las prácticas estudiadas, como herramienta para todos aquellos interesados en el estudio de la corporalidad.

Abstract:

This article deals with a research process based on La Plata independent theatre analyzed from an anthropology point of view. The aim of the article will be to analyze, through a concrete

ISSN 2314-0550

example, the different methodological decisions that are set forth in any qualitative research process. At the same time, through the acknowledgement of certain dialectic movement present in the different steps in the methodological path taken, there comes the consideration of the richness attained when combining moments of closeness or getting distant in the carrying out of the studied practices, as a tool for those people who are interested in the corporeality.

Palabras claves: teatro - cuerpo - metodología - etnografía - reflexividad

Keywords: theatre - body - methodology - etnography - reflexivity

Introducción

Hablar de metodología es siempre un desafío. Suele ubicarnos ante la tentación de escribir recetas universales o decálogos de recomendaciones que, al abstraerse de su contexto, corren el riesgo de perder sentido. Me propuse entonces desplegar otra estrategia y dado que los antropólogos solemos aprender metodología leyendo historias (largos relatos etnográficos de quienes algún día, antes que nosotros, se enfrentaron a la aventura de sumergirse en un espacio social determinado para iniciar allí un recorrido de investigación) elegí comenzar a ensayar mi propio relato, el relato del camino que me encuentro transitando para investigar el teatro independiente platense, con el objetivo de dar cuenta, a través de este ejemplo concreto, de la cantidad de pequeñas y grandes decisiones metodológicas que se ponen en juego en cualquier proceso de investigación[1].

Comenzaré por compartir las ideas que se plasmaron en mis primeros proyectos de investigación, en los que definí cuáles eran mis intereses, clarifiqué mis supuestos y delimité mis principales objetivos. A continuación, explicaré en qué consiste el abordaje etnográfico con el que realicé mi trabajo y cuáles son los modos en los que este tipo de metodología se enlaza con la

[1] La idea de que el relato de la propia experiencia etnográfica puede ser un modo más claro e ilustrativo de compartir reflexiones metodológicas que una serie de recomendaciones generales puede rastrearse hasta los orígenes de la tradición etnográfica en antropología y se encuentra presente en el texto fundacional de esta tradición: *Los Argonautas del Pacífico Occidental de* Bronislaw Malinowski quién, en su capítulo introductorio referido al método en etnografía escribe: "Un breve bosquejo de las tribulaciones de un etnógrafo tal como yo las he vivido, puede ser más esclarecedor que una larga discusión abstracta" ("El método en etnografía", *Los Argonautas del Pacífico Occidental;* Barcelona, Planeta Agostini, 1986 [1922]: 21)

historia de la antropología y los motivos por los cuales, resulta un modo de aproximación privilegiado para el estudio de lo corporal. Habiendo presentado la metodología etnográfica, dedicaré algunos párrafos a recapitular mi primera mirada, prospectiva, del campo teatral platense, brindando un panorama que ofrezca una breve caracterización del mismo y presentando, de este modo, el escenario en el cual me encuentro desarrollando mi trabajo. Una vez realizada esta presentación, relataré cómo la inmersión en un espacio concreto me permitió desplegar una estrategia que combinó un modo de aproximación etnográfica más clásica con un abordaje cercano a lo autoetnógrafico y, a la vez, explicaré cómo los momentos de inmersión profunda en el campo se alternaron con momentos de toma de distancia que posibilitaron regresar al campo con nuevos y más precisos interrogantes. Finalmente, a modo de cierre de este relato, reflexionaré acerca de cierto movimiento caracterizado por una suerte de ir, venir y volver que se vuelve reconocible en las distintas instancias abordadas en este artículo, revisando los modos en los que este juego de distancias nutre y enriquece mi trabajo siendo, a la vez, una herramienta que puede resultar útil para quienes se encuentren interesados en el estudio de la corporalidad.

Definir intereses, clarificar supuestos, explicitar objetivos

Hace algunos años me propuse comenzar una investigación antropológica acerca de la construcción de identidades, corporalidades y subjetividades en los procesos de aprendizaje y práctica del teatro en la ciudad de La Plata. Me interesaba estudiar el teatro en tanto práctica corporal artística, es decir, como una actividad en la que se daba la confluencia de dos tipos particulares de experiencia: el de las experiencias que podríamos llamar "corporales conscientes"[2] ya que ponen las sensaciones, los movimientos, las percepciones y al cuerpo mismo como objeto de atención y reflexión; y el de las experiencias "artísticas" en las que el foco es puesto en la comunicación, la creatividad, la poética y la estética[3].

[2] El termino "conciencia" se utiliza aquí del modo en que es utilizado fundamentalmente dentro del ámbito de la danza y, de modo cada vez más frecuente, en otras artes escénicas donde es frecuente hablar de "prácticas corporales concientes" o "técnicas de conciencia corporal" para referirse a una serie de disciplinas que trabajan en base al uso y entrenamiento de la atención minuciosa dirigida hacia diferentes zonas del cuerpo como modo de lograr movimientos más armoniosos, previniendo posibles daños o lesiones corporales.

[3] Como se leerá más adelante, dado que los modos de hacer teatro que surgen en el contexto del arte contemporáneo y que en nuestra ciudad se despliegan mayormente dentro del llamado teatro independiente, resaltan el valor de los procesos poniendo en primer plano la dimensión experiencial tanto en el plano del aprendizaje como en el de la creación y la organización, hemos analizado las experiencias que estas prácticas proponen, en relación al arte, al propio

ISSN 2314-0550

El interés por estudiar este tipo de prácticas, surgía del supuesto de que estas dos clases de experiencias (que podían hallarse presentes en otras disciplinas, pero no necesariamente superpuestas y combinadas del modo en que aparecen en prácticas tales como la danza, el circo y el teatro[4]) ofrecerían a quienes las transita la posibilidad de ampliar sus horizontes cognitivos y perceptivos, modificando los modos habituales de ver y entender el mundo y a sí mismos y provocando, de este modo, un impacto en la subjetividad y una reelaboración, más o menos intensa, de la identidad. Así fue como, luego de definir mis intereses, explicitar mis supuestos y clarificar mis objetivos iniciales, me embarqué en la tarea de recorrer el campo teatral platense con la idea de seleccionar un ámbito específico en el que focalizar mis observaciones.

Un abordaje etnográfico

Dado que soy antropóloga, me interesaba encarar mi investigación desde un abordaje etnográfico, es decir, del modo en el que tradicionalmente han realizado sus investigaciones la mayor parte de los colegas que me precedieron: acercándose a un espacio social concreto y sumergiéndose en él para comprender los modos de pensar, hacer y sentir de los sujetos que lo constituyen a partir de la experiencia de *estar ahí.*

La etnografía es una metodología de abordaje de lo social sistematizada por los antropólogos de principios del siglo XX, quienes se propusieron el estudio de los pueblos no occidentales (es decir, de los pueblos que más diferían de la cultura de la que provenían los investigadores) a partir de largos períodos de residencia en el seno de las comunidades que les interesaba conocer, con la premisa de comprender la cultura de dichos pueblos desde la perspectiva de sus propios miembros[5]. Este tipo de abordaje, pronto se aplicó al estudio de ciertos sectores marginales de las sociedades occidentales y actualmente, se encuentra sumamente difundido entre las ciencias sociales y es

cuerpo y al cuerpo de los otros, pero también las relativas a la formación y organización de grupos, producción y difusión de obras, profesionalización e institucionalización.

[4] Por ejemplo, la práctica de la eutonía o el pilates implicaría una experiencia corporal consciente pero no necesariamente una experiencia artística y, por otro lado, la literatura posibilitaría una experiencia artística pero no necesariamente una experiencia corporal consciente.

[5] La sistematización de la metodología etnográfica surge como reacción y cómo alternativa al estudio de pueblos lejanos mediante datos no obtenidos por el propio investigador, fundamentalmente, crónicas de viajeros y relatos de misioneros, tomados sin sistematicidad y habitualmente impregnados por un punto de vista eurocéntrico. Es por eso que uno de los requisitos fundamentales de toda etnografía es la observación *in situ* que permite la obtención de datos primarios.

utilizado para el estudio de diversos grupos y fenómenos sociales, incluyendo los más cercanos a los ámbitos de pertenencia de los investigadores.

Según la antropóloga Roxana Guber[6], el término etnografía puede entenderse en una triple acepción: como enfoque, como método y como texto. Comprendida en tanto enfoque, la etnografía busca ofrecer una descripción interpretativa que permita dar cuenta del sentido que los fenómenos sociales observados tienen para los miembros del grupo dentro del cual se realiza la investigación, a partir de la articulación entre las herramientas teóricas utilizadas por el investigador y los conocimientos provenientes del contacto cercano y prolongado con el fenómeno social estudiado.

En tanto método, la etnografía pone en juego un conjunto amplio y abierto de técnicas de investigación "en terreno", entre las cuales las fundamentales suelen ser la observación participante y diversos tipos de entrevistas con grados variables de estructuración y profundidad. Estas técnicas se despliegan durante los largos períodos de contacto del investigador con la comunidad en la cual se encuentra realizando su investigación y suelen incluir la participación del mismo en muchas de las actividades propias del grupo que se encuentra estudiando. El conjunto de estas estrategias de investigación es lo que suele denominarse "trabajo de campo", base del abordaje etnográfico y fuente de la materia prima a partir de la cual el investigador producirá sus descripciones/interpretaciones.

En tercer lugar, la etnografía es el texto en el que se plasman los resultados de la investigación, es decir, estas descripciones/interpretaciones producidas por el investigador a partir de la "articulación vivencial" entre los datos obtenidos en el campo y la teoría (2001: 18). Es en el texto etnográfico donde se pone de manifiesto uno de los desafíos del trabajo antropológico: hacer inteligibles aquellos mundos en los que realizamos nuestras investigaciones para quienes no pertenecen a esos mundos, lo cual supone cierto ejercicio de traducción. En las últimas décadas, la reflexión crítica sobre la escritura etnográfica[7] se ha ocupado de relativizar la voz del etnógrafo como única voz autorizada, resaltando el carácter dialógico de la construcción de conocimiento etnográfico y estimulando múltiples transacciones entre la voz del etnógrafo y las voces de sus

[6] Rosana Guber, *La etnografía. Método, campo y reflexividad;* Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2001

[7] Un hito paradigmático para la reflexión crítica sobre la escritura etnográfica fue la publicación, en el año 1986, del libro *Writing Culture: The poetics and politics of etnography*, un volumen editado por James Clifford y George Marcus que reune 11 artículos sobre la etnografía, el trabajo de campo y la escritura surgidos a partir de las discusiones que tuvieron lugar en el seminario School of American Research realizado en Santa Fe, Nuevo México, dos años antes.

informantes, dando lugar, de esta manera, a modos de escritura que despliegan distintas estrategias para poner en evidencia esta dialogicidad.

En este mismo contexto, caracterizado por el debilitamiento de los ideales de acumulación y progreso del paradigma científico positivista y por la desconfianza hacia los anhelos objetivistas que marcaron los orígenes de la disciplina antropológica[8] tiene lugar un creciente reconocimiento del carácter experiencial de la producción de conocimiento etnográfico, es decir, se reconoce que el saber que se obtiene de la etnografía proviene de la experiencia personal del etnógrafo en el campo y se encuentra mediado por esa experiencia. Así, la subjetividad y las emociones del investigador, cuya huella pretendía ser borrada por la tradición etnográfica de los primeros dos tercios del siglo XX, comienzan a ser reconocidas como elementos constitutivos del conocimiento que se produce a partir del trabajo de campo. Ocurre, de este modo, una revalorización de la dimensión autoetnográfica que se encuentra, en mayor o menor medida, presente en toda etnografía, es decir, de las instancias en las que el investigador recurre a sus propias sensaciones, percepciones y reflexiones durante la participación en las actividades propias del campo en el que se ha sumergido para investigar, habilitándose incluso la existencia de abordajes más puramente autoetnográficos, en los que la experiencia personal del investigador (muchas veces previa a la intención de investigar) es tomada como la principal fuente de datos para la elaboración de conclusiones.

Este reconocimiento de la importancia de la dimensión experiencial en la construcción de conocimiento etnográfico va de la mano con ciertas propuestas metodológicas de la antropología y la sociología del cuerpo que resaltan la importancia de prestar atención a los datos que provienen del cuerpo actuante del investigador. Desde esta perspectiva, Nick Crossley[9] propone una sociología carnal que no se detenga en la realización de estudios *sobre* el cuerpo sino que avance hacia la inclusión de estudios *desde* el cuerpo, que se ocupen de comprender, no sólo lo que se le hace al cuerpo sino también lo que el cuerpo hace, reconociendo su rol activo y transformador y entendiéndolo no sólo como objeto de investigación sino también, y fundamentalmente, como herramienta y sujeto de conocimiento. En esta misma línea, el antropólogo Thomas Csordas propone la experiencia corporal como punto de partida para analizar la participación humana en el

[8] Mariana del Mármol, Nahil Gelené, Gisela Magri, Mariana Sáez, "Entramados convergentes: cuerpo, experiencia, reflexividad e investigación"; Ponencia en las V Jornadas de Sociología de la UNLP, 2008

[9] Nick Crossley, "Merleau-Ponty, the Elusive Body and Carnal Sociology". Body & Society 1; 43. London: Sage. 1995

mundo cultural[10], y el *embodiment* como paradigma para la antropología[11]. De este modo, estimula una actitud metodológica que permita nuevos análisis sobre los datos existentes y habilite nuevas preguntas y cuestionamientos a partir del postulado de que el cuerpo no es un objeto a estudiar en relación con la cultura sino que es considerado como el sujeto de la cultura y la base existencial de la cultura.

Así, al estimular la participación corporal activa del investigador en el campo, la antropología del cuerpo y la sociología carnal reivindican la que desde siempre fue la técnica distintiva del trabajo de campo etnográfico: la observación participante, dando cuenta de este modo, de que no se trata tanto de implementar nuevas técnicas como de renovar el uso que se hace de las estrategias etnográficas clásicas despertando la atención hacia los datos que provienen de lo corporal.

El hecho de que la etnografía siempre haya requerido la participación del investigador en las actividades del grupo (es decir, la implicación corporal del etnógrafo en dichas actividades) contribuye a reafirmar las propuestas que comprenden al cuerpo como base existencial de la cultura al poner de manifiesto que todo el accionar humano implica prácticas corporizadas. Sin embargo durante gran parte de la historia de la etnografía este tipo de participación por parte de los etnógrafos fue concebida más como un medio para acceder a sentidos y significados o para lograr la aceptación o la confianza del grupo que como un modo de comprender corporalmente los fenómenos indagados. Vemos entonces, nuevamente, que la cuestión fundamental no pasa por qué es lo que se hace en el campo sino más bien por dónde se pone el foco, a qué y desde dónde se presta atención. Usando palabras de Thomas Csordas, podríamos decir que es importante identificar cuáles son los "modos somáticos de atención"[12] que ponemos en juego en nuestro trabajo etnográfico y cuáles nuevos modos de atención debemos entrenar de ahora en más, que nos

[10] Thomas Csordas, "Embodiment and Cultural Phenomenology". En: Gail Weiss and Honi Fern Haber (ed). Perspectives on Embodiment. New York: Routledge, 1999

[11] Thomas Csordas, Embidiment as a Paradigm for Antropology. ETHOS Volume 18, Number I, 1990 [Hay traducción al castellano realizada por Camilo Lozano Rivera en: Paula Cabrera (coord) *Fichas del Equipo de Antropología de la Subjetividad. Alquimias Corporales;* Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2011]

[12] Thomas Csordas, "Somatic modes of attention". En *Cultural anthropology* 8, 1993. [Hay traducción al castellano realizada por Ana Sabrina Mora en: Silvia Citro (coord), *Cuerpos Plurales: antropología de y desde los cuerpos*; Buenos Aires, Biblos, 2010]

ISSN 2314-0550

permitan agudizar nuestra percepción desde y hacia lo corporal para ampliar y renovar la etnografía[13] a partir del reconocimiento del cuerpo como base existencial de la cultura.

Con este bagaje metodológico, proveniente tanto de las sistematizaciones más clásicas de la etnografía como de las lecturas, relecturas y discusiones más actuales a las que he accedido por medio de la revisión de manuales y textos especializados pero también, en gran medida, de la lectura de muchos relatos etnográficos, fue que me dispuse a sumergirme en el universo del teatro platense para comenzar a recorrerlo desde mi propio abordaje etnográfico.

Reconocer el campo

Como la etnografía se caracteriza por realizar una inmersión profunda en un espacio concreto y delimitado a una escala micro, para utilizar este tipo de abordaje se me hacía necesario encontrar un ámbito en el cual focalizarlo. No se trataba de una tarea fácil dado que La Plata es una ciudad con una enorme cantidad de actividades vinculadas al teatro que incluyen una importante cantidad de salas[14], por las que circulan numerosos grupos y en las que puede encontrarse una amplia oferta de clases, talleres y seminarios. Existe además en La Plata, una Escuela de Teatro dependiente de la Dirección de Enseñanza Artística de la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires que funciona como uno de los principales centros de formación de teatristas en nuestra ciudad e interactúa de maneras diversas con los restantes ámbitos teatrales platenses. Viéndome ante un campo tan amplio debía comenzar a hacer algunos recortes y precisiones.

Una de las particularidades que tiene el campo teatral platense es su larga tradición de teatro independiente. Casi desde los orígenes de nuestra ciudad, gran parte del movimiento teatral se da en un circuito que surge por oposición y como alternativa al teatro comercial y en una compleja relación de tensión y demanda respecto el teatro oficial. De este modo, la categoría teatro

[13] Esta idea de expandir la etnografía en dirección al cuerpo se encuentra presente en la tesis de doctorado de Ana Sabrina Mora, *El cuerpo en la danza desde la antropologia. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal*, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata, 2011

[14] Existen en La Plata 10 salas pertenecientes al ámbito oficial (las 3 salas centrales y los dos espacios alternativos del Teatro Argentino, el Anfiteatro Martín Fierro, el Coliseo Podestá, las salas A y B del Pasaje Dardo Rocha y la Sala Armándo Discépolo de la Comedia de la Provincia) y más de 20 salas independientes (en las que se incluyen pequeños teatros y salas alojadas en centros culturales) a las que se suma una creciente cantidad de otros espacios tales como bares y casas culturales por los que también circula la actividad teatral.

independiente, de suma importancia para la adscripción identitaria de la gran mayoría de los teatristas platenses, tiene una larga historia y contiene una gran variedad de sentidos que incluyen, fundamentalmente los que refieren a la autogestión económica y a la libertad creativa[15]. La gran mayoría de los teatristas platenses se reconocen a sí mismos como hacedores del teatro independiente, ubicando este tipo de teatro en las antípodas del teatro comercial y distinguiéndolo del teatro oficial. Esta adscripción identitaria se da más allá de que muchos de estos mismos teatristas trabajen en instituciones oficiales como la Escuela de Teatro o la Comedia de la Provincia e incluso cuando la gran mayoría de ellos desearía obtener de sus obras una ganancia económica mayor, de modo que los límites entre lo independiente, lo oficial y lo comercial son, en cierto modo, imprecisos y entre estos ámbitos existen numerosas transacciones, vínculos e intercambios. Sin embargo, la gran mayoría de los teatristas platenses no dudan al reconocerse como parte del teatro independiente resaltando como principal diferencia con el teatro comercial el hecho de anteponer los objetivos artísticos por sobre los económicos y la solidaridad entre colegas y compañeros por sobre la competencia. Por otra parte, aún los teatristas que trabajan en relación de dependencia con alguna institución oficial, suelen buscar o generar en paralelo, algún tipo de ámbito de producción independiente que les permita una mayor libertad respecto de los tiempos, las temáticas y los formatos, dando más lugar a la experimentación.

Esta fuerte impronta identitaria de los teatristas platenses respecto del teatro independiente orientó uno de mis primeros recortes. Si bien es imposible observar lo independiente por fuera de sus relaciones con el ámbito oficial y el circuito comercial, definir poner el foco en el teatro independiente fue una decisión que me permitió comenzar a delinear más claramente mi estrategia etnográfica. De este modo, comencé a realizar una suerte de cartografía del campo teatral platense en la que fui ubicando teatros, salas, bares, casas y centros culturales; escuelas, talleres, clases y seminarios; instituciones, agrupaciones, asociaciones y agremiaciones; contratos, ayudas, subsidios, y premios; temporadas, funciones, ciclos, festivales y sobre todo grupos, una gran cantidad de grupos. Ubiqué las piezas, reconocí las múltiples relaciones que las entrelazaban y, a partir de allí, distinguí tres instancias o dimensiones que me permitirían organizar mi abordaje: una instancia formativa, que abarcaría fundamentalmente las prácticas y experiencias ligadas al aprendizaje

[15] Laureano Debat, "Teatro independiente en La Plata. Por amor al arte", Revista *La Pulseada*, N°50, junio de 2007

ISSN 2314-0550

(clases, talleres, seminarios), una instancia creativo-productiva, que abarcaría las prácticas y experiencias ligadas a la creación y producción artística (ensayos, creación y presentación de obras) y una instancia o dimensión organizativa que incluiría las experiencias ligadas a la organización e institucionalización (formación de grupos, organización de funciones, ciclos y festivales, procesos de institucionalización, intentos de agremiación y asociación).

Tenía para este entonces, ya varias cosas en claro, debía elegir un espacio del circuito independiente que me permitiera observar de cerca cada una de las tres instancias mencionadas y desde el cual, pudiera percibir la mayor parte del movimiento que atraviesa la actividad teatral de nuestra ciudad. El espacio elegido no sería, entonces, un espacio en el cual encerrarme sino, por el contrario, un ámbito que me permitiría conocer el teatro "desde adentro", sumergirme en sus aguas gradualmente para luego, navegar, desde allí las distintas corrientes que atraviesan un mundillo teatral diverso y complejo como es el platense.

Sumergirme en un espacio

Partiendo de un posicionamiento metodológico que me estimulaba a conocer desde mi propio cuerpo la práctica que me proponía investigar y escuchando la opinión de mis primeros entrevistados, quienes coincidían en que sería muy difícil comprender el teatro si no me involucraba de manera práctica, una de mis primeras decisiones al iniciar mi trabajo de investigación fue comenzar a asistir como alumna a un taller de teatro. Hasta ese momento nunca había visto ni había participado de una clase de teatro y consideraba indispensable tener una referencia experiencial de ciertos aspectos de esta práctica artística.

Durante los primeros meses de mi investigación, mientras realizaba una indagación prospectiva de los diferentes espacios por los que circulaba la actividad teatral platense, imaginaba que mi trabajo podía consistir en deambular por varios de estos lugares observando clases y haciendo entrevistas. Sin embargo, ocurrió que luego de ese primer año de trabajo prospectivo, la actividad teatral independiente de mi ciudad me pareció inmensa y comencé a pensar que si mi intención era hacer etnografía, lo mejor sería elegir uno o dos espacios o grupos para focalizar en ellos mis observaciones. Por ese entonces, El Centro Cultural El Escudo, el espacio en el que desde hacía ya un año asistía a aquel taller de teatro que había comenzado durante los inicios de mi

ISSN 2314-0550

investigación, se había vuelto para mí un lugar cercano y querido, que frecuentaba varias veces a la semana asistiendo, no sólo a dicho taller sino también a clases de danza y entrenamiento corporal. Justamente por esta cercanía y por los lazos afectivos que había empezado a construir allí, El Escudo no estaba ni remotamente contemplado por mí como un espacio apto para centrar allí mi trabajo.

Sin embargo, poco después, descubrí que acceder a la observación de clases en otros lugares podía no resultar tan fácil como pensaba y, por otra parte, mientras más tiempo pasaba en El Escudo tomando clases y mientras más conocía a los teatreros que lo gestionaban, iba tomando conciencia de la cantidad de actividades (charlas, discusiones, ensayos, reuniones) que formaban parte importante del quehacer teatral y que en otro espacio, difícilmente podría observar. Al mismo tiempo, la actividad de El Escudo crecía a pasos agigantados y el espacio comenzaba a convertirse en uno de los referentes de la actividad teatral independiente en nuestra ciudad[16]. De este modo, comencé a pensar que los vínculos que había establecido durante ese primer año tomando clases allí, y la cercanía que sentía hacia el lugar y su gente, lejos de ser algo negativo podía ser una ventaja para lograr una inmersión etnográfica más profunda que me permitiera observar aspectos del la actividad teatral a los que de otro modo no podría tener acceso. Así fue como comencé a observar algunas clases y a realizar entrevistas a personas que circulaban por los talleres y actividades del Escudo.

Durante mi primer año de trabajo allí, mi actividad de campo fue esporádica y discontinua.

[16] El Escudo es un espacio perteneciente a la Iglesia Luterana de La Plata que, luego de ser esporádica y variádamente utilizado desde su construcción a mediados de los años `60 como salón congregacional de la Iglesia, hacia el año 1995 fue transformado en centro cultural teniendo durante más de una década un funcionamiento irregular a cargo de diferentes grupos de músicos y teatristas.

En el año 2011, en coincidencia con los inicios de mi investigación, varios artistas pertenecientes a tres grupos de teatro independiente reorganizan el funcionamiento del Escudo que a partir de ese momento comienza a funcionar de manera regular como sala de teatro en la que se realizan numerosas funciones, ciclos y festivales y en la que se brindan diversos talleres y seminarios. Con el equipamiento técnico necesario, la organización y el trabajo sistemático de este grupo, la actividad del Escudo comenzó a crecer exponencialmente al punto de convertirlo en uno de los principales centros de la actividad teatral independiente en nuestra ciudad.

Actualmente El Escudo tiene actividades todos los días de la semana, desde el mediodía hasta la noche, durante todo el año. Allí se brindan talleres anuales de teatro, investigación teatral, improvisación teatral, entrenamiento corporal y danza contemporánea, además de una gran cantidad de seminarios intensivos orientados a distintos aspectos de la formación escénica; se realizan ensayos y todos los fines de semana por las noches se brindan funciones de obras de teatro y danza y diversos espectáculos de improvisación teatral. Además, El Escudo es sede del Festival de Improvisación Teatral, del Ciclo de la Asociación de Coreógrafos, Intérpretes y Afines de Danza Independiente Platense, del Festival Teatral CP y de la Noche de Gala de las Artes Escénicas en la que se realiza la Entrega de Premios CP a la labor del año anterior.

ISSN 2314-0550

Mientras tanto seguí asistiendo al taller de teatro que había comenzado en los inicios de mi investigación, no obstante, si bien mi objetivo al emprender estas clases había sido tomarlas como parte de mi trabajo de campo (lo cual implicaba para mí, como medida fundamental, llevar algún registro de aquella experiencia) durante los primeros dos años de participación en el taller, sólo había podido tomar algunas notas aisladas, de las cuales unas pocas intentaban ser notas etnográficas mientras que la gran mayoría restante eran notas tomadas desde mi lugar de alumna. *Ir a teatro* se había convertido en una actividad más de las que ya hacía en relación al cuerpo y al arte, una actividad que sin dudas iba a servirme como referencia para entender algunas cosas y que me permitiría conocer y afianzar vínculos con quienes luego me abrirían innumerables puertas en mi trabajo de campo, pero no era un espacio en el que estuviera haciendo una observación sistemática.

Luego de las intensas pero aisladas incursiones etnográficas que realicé durante aquel año, al iniciarse el año siguiente comencé a hacer una serie de entrevistas y observaciones que me llenaron de datos y desbordaron de información. Durante algunos meses intensos y vertiginosos pasé (grabador, cuaderno y cámara en mano) muchísimas horas en El Escudo y sintiendo que mi rol como etnógrafa se consolidaba y se ponía en evidencia tanto para mí como para los teatristas que gestionaban el lugar. Durante ese tiempo pasé muchas horas en ese espacio y muchas más frente a mi computadora construyendo las notas y registros de todo lo que observaba. Esta experiencia fue sumamente intensa y me colocaba en un estado de actividad mental constante. Sin embargo, en medio de aquella efervescencia, sentía que toda la información estaba muy confusa y desorganizada y que ciertas cuestiones que habían estado en el centro de mis inquietudes iniciales se perdían en el maremagnum de información proliferante.

Una de estas cuestiones que aún estaban para mí muy confusas tenía que ver con los modos de construir, significar, representar y usar el cuerpo en los ámbitos observados y, más específicamente con las vivencias subjetivas relativas a lo corporal. Por más clases que observara y fotos que sacara había algo acerca de la experiencia corporal que sentía que se me escapaba. Fue por eso que decidí volver a hacer el intento de realizar una observación sistemática de mis propias experiencias tanto en las clases como en los ensayos de una obra en la cual me habían invitado a participar. Pero ¿cómo hacer una observación sistemática de estos espacios de los que me encontraba participando no como antropóloga sino como alumna o como actriz? ¿Como podría

ISSN 2314-0550

despertar esta atención que desde un principio quise poner en marcha pero que hasta el momento no había podido desarrollar?

Lo intenté nuevamente, y noté que el hecho de haber pasado aquellos meses "intensos y vertiginosos" observando y registrando me había enseñado bastante acerca de observar y registrar así que simplemente puse en práctica lo que había aprendido observando *desde afuera* para observar, en este caso, *desde adentro:* escuché, atendí, miré, anoté, grabé, me senté reescuche, releí, repensé y escribí largas páginas de notas y reflexiones.

Al parecer, ahora sí, podía usar mis propias clases y ensayos como espacios de observación. Sin embargo ¿qué era lo que estaba logrando entender con todo esto? En principio, estaba entendiendo mucho acerca de en qué consistía la tarea etnográfica y eso me entusiasmaba. Hacer etnografía, es decir, hacer algo que sentía que se parecía a aquello que tantas veces había leído que mis predecesores habían hecho antes que yo, me hacía sentir más antropóloga y eso me agradaba. Por otra parte, comencé a descubrir que curiosamente, a medida que me afianzaba en mi rol de etnógrafa, me sentía más cómoda y con más herramientas en el plano de la actuación y esto, si bien lo estaba disfrutando mucho, me consternaba y por momentos incluso me angustiaba, ya que parecía que mis esfuerzos por comprender en términos conceptuales lo que observaba en el campo se estuviesen *desviando* hacia mi cuerpo en el teatro en lugar de plasmarse en los trabajos y artículos que hace rato debería haber empezado a escribir. Había llegado el momento de aquietar un poco aquella efervescencia y organizar mis materiales para poder comenzar a establecer relaciones y sistematizaciones que me permitieran enfrentar el desafío de la escritura.

En ese momento, un viaje previamente programado, me brindó las condiciones necesarias para tomar distancia del campo durante un par de meses y enfrentar desde allí, el "trabajo de escritorio". Así fue como luego de este tiempo de inmersión intensa en el hábitat del teatro independiente, un tiempo en el que mis días trascurrían observando algunas clases y ensayos, participando de otros, tomando notas, sacando fotos, teniendo charlas más o menos planificadas, completando mis registros y diarios de campo e intentando, mientras tanto, procesar y dar sentido a la inmensa cantidad de información que me atravesaba; la pausa y la distancia que me proporcionaba el viaje sentaba las condiciones ideales para pasar a otra etapa. Esto me recordaba, curiosamente, el modo en que estructuraban sus investigaciones la gran mayoría de los etnógrafos

ISSN 2314-0550

clásicos (que es el mismo modo en el que las llevan a cabo muchos investigadores actuales que realizan trabajo de campo en zonas alejadas de su residencia): combinando largos períodos de campo, durante los cuales, instalados en los poblados de los grupos que se dedicaban a estudiar, se sumergían en la observación participante del devenir de la vida nativa, realizando entrevistas, asistiendo a múltiples actividades y colectando una infinidad de notas y otros registros, con períodos de trabajo lejos del campo en los que, de vuelta en sus universidades, se dedicaban a releer y organizar sus notas, buscar bibliografía que ilumine sus datos y contribuya al trabajo interpretativo, incentivando la formulación de nuevas inquietudes y preguntas con las cuales dirigirse nuevamente al campo. Un poco así fue el proceso que hice durante esta primera retirada del campo, con la diferencia de que, en mi caso, el viaje no fue para acercarme al campo sino para facilitarme la toma de distancia. Durante este tiempo leí y releí mis notas, organicé mis materiales, seleccioné un tema en el cual concentrarme, busqué bibliografía que me ayudara a entender y contextualizar lo que había estado observando y vivenciando y, a partir de ese proceso, fue que pude comenzar a escribir mis primeras elaboraciones que compartí con compañeros y colegas quienes me proporcionaron el intercambio necesario para definir nuevos y más precisos interrogantes y focos de atención con los cuales, volver a sumergirme en el campo.

A partir de allí, las instancias de cercanía y lejanía, inmersión vivenciadora y distancia reflexiva no fueron tan extremas ni tan claramente distinguibles. Volví al campo, seguí tomando clases, viendo obras, observando ensayos, participando de charlas y reuniones, realizando entrevistas y formando parte de muchas actividades y mientras tanto, continué leyendo bibliografía, revisando mis materiales, e intercambiando con compañeros y colegas. Sin embargo, aunque estas dos instancias ya no estuvieran tan claramente separadas, algo del vaivén que había marcado los períodos iniciales continuaba y aún continúa ritmando mis búsquedas de modo que por momentos, aunque sigo cercana al campo, la mayor parte de mi atención está puesta en el trabajo de escritorio mientras que, en otros momentos, mientras continúo con algunas tareas de oficina, mis energías se encuentran por sobre todo en el campo. A modo de cierre provisorio de este relato, dedicaré algunos párrafos a la reflexión acerca de este movimiento con tonos de vaivén que caracteriza mi recorrido

metodológico.

Ir y venir, entrar y salir, dejarse fluir y detenerse a pensar

Según la lectura que Rodrigo Díaz Cruz[17] nos ofrece de las ideas de Victor Turner y Edward Bruner en su *Antropología de la experiencia*[18], el devenir de la vida se encontraría marcado por la continua alternancia entre distintos tipos de experiencia que oscilan entre dos polos: la experiencia del fluir y la de la reflexividad[19].

Según Turner, si el fluir mismo de la vida y los procesos sociales que lo constituyen tienden a alterar y transformar nuestras formas de existencia, es porque tenemos la capacidad de interrumpir este fluir y sumergirnos en otro tipo de experiencia: la de la reflexividad. Sin embargo, como resalta Díaz Cruz, la vida sería imposible si nos consagráramos ininterrumpidamente a la reflexividad y, a la vez, esta experiencia sería ininteligible sin la experiencia opuesta del fluir, es decir, el tipo de sensación que tenemos cuando actuamos con total participación, de acuerdo a una lógica que parece no necesitar una intervención consciente de nuestra parte.

Así como ocurre con otros ámbitos de la vida, es en la alternancia entre estas dos tendencias, que se construye la experiencia etnográfica. En el caso de mi abordaje del teatro, sumergirme como alumna en una clase, participar de una obra, sentir los nervios del último ensayo, la adrenalina del minuto previo a salir a escena; reírme a carcajadas en medio de una ronda de mates y charla con mis "informantes"[20], ir a un cumpleaños o a una fiesta, colaborar en la organización de un ciclo, de un

[17] Rodrigo Díaz Cruz, "La vivencia en circulación. Una introducción a la antropología de la experiencia" Alteridades [en linea] 1997, 7. Disponible en:<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74711130002>

[18] Victor W. Turner y Edward M. Bruner (eds), The anthropology of experience, University of Illinois Press, 1986, 3-30

[19] En palabras de Díaz Cruz (1997: 8) "La reflexividad es una observación radical, extrema, de ese fluir interrumpido (...). Es la capacidad del lenguaje y del pensamiento de desdoblarse en sí mismo para transformarse en un objeto de sí mismo y referirse a sí mismo. (…) La reflexividad es pues una experiencia singular que, al descentrarnos y separarnos de nosotros mismos, nos permite conocernos en el mundo, definirnos, erigirnos y transformarnos como sujetos activos."

[20] En la jerga de la etnografía clásica, el término "informantes" funcionaba como un término técnico utilizado para referirse a los miembros de la cultura o grupo en el que se estaba realizando la investigación que proporcionaban información a un etnógrafo o etnógrafa. Ya sea por la reflexión crítica que ha realizado la etnografía acerca de las relaciones intersubjetivas que establece el etnógrafo en el campo, ya sea por las asociaciones negativas que pueden provenir del uso del vocablo "informante" en la jerga policial, este término ya no se encuentra tan naturalizado en el contexto de la etnografía actual como lo estuvo en otros tiempos. Lo utilizo entre comillas justamente con la intención de dar cuenta de esta desnaturalización así como de la incomodidad que me genera utilizar este término técnico para referirme a ese conjunto de personas que me abrieron de par en par las puertas del universo que me propuse investigar,

ISSN 2314-0550

festival; serían ejemplos de un tipo de experiencia mucho más cercana al fluir; mientras que, por otra parte, observar clases y ensayos, tomar notas, sacar fotos, desgrabar los registros de audio de observaciones y entrevistas, recorrer esos textos, construir categorías de análisis, consultar bibliografía, establecer relaciones y escribir serían ejemplos de actividades en las que predomina la reflexividad.

En sintonía con esta alternancia, al revisar los pasos que he dado desde los inicios de mi trabajo, puedo observar, cierto patrón de movimiento, caracterizado por una suerte de ir, venir y volver, reconocible a lo largo de las tres dimensiones que comparto en este artículo:

- La que me llevó desde el reconocimiento prospectivo del campo teatral platense hacia la inmersión en un espacio determinado desde el cual, volver a mirar la totalidad del campo.
- La que me orientó desde la búsqueda de experiencias autoetnográficas que me permitieran entender el teatro *desde adentro*, hacia la decisión de salir a mirar *desde afuera* poniendo en práctica un tipo de observación con menores niveles de participación que me ayudara a adquirir las herramientas necesarias para volver a observar *desde adentro*.
- Y la que me condujo desde la intensa y vertiginosa experiencia del campo hacia el minucioso y reflexivo trabajo de escritorio que fue abriendo nuevos interrogantes y redirigiendo mi mirada para volver al campo.

En cada una de estas tres dimensiones de mi trabajo, pueden reconocerse momentos de inmersión o acercamiento en los que que predominan las sensaciones ligadas al fluir y se privilegia la vivencia de experiencias que implican un alto grado de involucramiento corporal y subjetivo, alternándose o combinándose con momentos de toma de distancia en los que se favorecen la reflexividad y la objetivación.

Este movimiento, y la relación de alternancia y complementariedad que se establece entre los momentos de inmersión vivenciadora y distancia objetivante que lo componen, nos remite a la propuesta de la antropóloga Silvia Citro[21], quién presenta un modo de abordaje basado en la artículación diálectica de los dos términos involucrados en la observación participante[22]. Según

convirtiéndose en importantes interlocutores de mi investigación y con los que he construido relaciones afectivas profundas.

[21] Silvia Citro, Cuerpos Significantes. Travesías de una etnografía dialéctica; Buenos Aires, Biblos, 2009

[22] La propuesta metodológica de Citro va de la mano de su abordaje teórico basado en la articulación dialéctica de dos

ISSN 2314-0550

Citro, mientras que los momentos de acercamiento-participación nos permitirían describir las prácticas de los actores sociales en sus propios términos y comprender los sentidos que estos les otorgan mediante el diálogo y la participación corporal en la experiencia; el distanciamiento-observación, posibilitaría explicar el papel que las condiciones preexistentes han tenido en la construcción de aquellos discursos y cuerpos con los cuales nos encontramos en el trabajo de campo:

> "En efecto, es un movimiento de distanciamiento el que permite develar lo que en un contexto particular aparece como naturalizado y habitual, la historia que a veces se oculta detrás de un determinado escenario social, los rasgos comunes o compartidos que subyacen en lo aparentemente particular y único de cada grupo. Se trata, en última instancia, de ejercer la sospecha sobre una situación y sobre una corporalidad ya dada, explicar cómo emergen de un devenir histórico social específico, cómo responden a determinados *habitus* compartidos o, qué lógicas/estructuras subyacentes los organizan; pero, paralelamente, se trata de comprender cómo ese devenir se fue construyendo a través de las actuaciones de seres humanos concretos. Así, el acercamiento, la atención al detalle de lo local, permite relativizar las abstracciones y los modelos más generales, descubrir las resistencias a las fuerzas históricas o las particularidades que adquieren las significaciones y praxis de los actores frente a estructuras económicas, políticas o ideológico-simbólicas comunes."[23]

Citro destaca que si bien este doble movimiento se aprecia especialmente en el trabajo de campo, también estaría presente durante los momentos dedicados al análisis y, al mismo tiempo, destaca la importancia de que las instancias reflexivas, no se limiten a los momentos de trabajo de escritorio o intercambio entre académicos, sino que se incluya en en el trabajo de campo. En consonancia con estas observaciones y recomendaciones, como mencioné anteriormente, en el caso

tradiciones de estudio sobre el cuerpo: la fenomenología de Merleau-Ponty y su recuperación por parte de los antropólogos Thomas Csordas y Michael Jackson y la línea que el filósofo Paul Ricoeur llamó hermenéuticas de la sospecha en la cual el autor reconoce los trabajos de Nietzsche, Freud y Marx y a la que Citro agrega a Foucault, Lacan y Laclau; donde, la primera de las mencionadas tradiciones brindaría las herramientas necesarias en las instancias de acercamiento mientras que, la segunda, estimularía y acompañaría las instancias de distanciamiento. Por su carácter diálectico, el abordaje que Citro propone implica que estos dos enfoques se trabajen de modo complementario y no que uno reemplace al otro.

[23] Silvia Citro, La construcción de una antropología del cuerpo: propuestas para un abordaje dialéctico. Disertación en el VII Congreso Argentino de Antropología Social, Villa Giardino, Córdoba, 2004.

de mi trabajo, los momentos de cercanía/subjetividad/fluir y distancia/objetivación/reflexividad aparecen a veces más claramente separados, mientras que otras veces, se alternan, combinan y entrecruzan en un mismo día, hasta en una misma actividad. Sin embargo, como hemos observado tras el repaso del recorrido que he realizado hasta el momento, la posibilidad de que estos dos tipos de atención -la que se despliega en los momentos de inmersión vivenciadora y la que se pone en juego en las instancias de distancia reflexiva- se combinen de un modo más fluido, se fue volviendo más concreta luego de haber atravesado momentos en los que la distancia entre estas dos instancias estuvo más claramente marcada.

Así, en sintonía con esta clase de propuestas, presentes actualmente en diversos trabajos del campo de la antropología del cuerpo, el movimiento dialéctico desplegado (este ir, venir y volver al que nos referimos anteriormente) permite que luego de cada ciclo de inmersión – distanciamiento, podamos volver al campo con nuevas posibilidades de comprender los fenómenos que observamos y en los que participamos, desde los aparatos teóricos y explicativos que construimos y con más claras nociones sobre los modos en los que los contextos socio-históricos en los que se despliegan las prácticas que observamos y en las que participamos configuran los fenómenos que nos encontramos estudiando.

Para finalizar, me gustaría hacer una breve reflexión acerca de los aportes que estas propuestas de abordaje dialéctico en las que mi recorrido de investigación se enmarca pueden ofrecerle a quienes se encuentren interesados en el estudio de la corporalidad. Considero que, si bien para comprender cualquier práctica corporal es necesario poner el propio cuerpo en juego y, en este sentido, aquellos investigadores que provenimos de un ámbito ajeno a aquellas prácticas debemos buscar los modos de experimentar en nuestros propios cuerpos y sensibilidades aquello que el aprendizaje y el ejercicio de estas prácticas genera, abriéndonos incluso, en ciertas instancias, a una participación lo más profunda posible en el juego[24] real de las mismas; estas experiencias de

[24]Utilizó el concepto de "juego" según lo entiende el filósofo francés Pierre Bourdieu en su teoría de los campos sociales. Según este autor, los campos sociales, es decir, los espacios sociales que se crean en torno a la valoración diferencial de hechos sociales como el arte, la ciencia, la religión o la política, pueden ser pensados como espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones y sus reglas específicas. En cada uno de estos espacios, que tienen, según Bourdieu, una autonomía relativa respecto de los otros campos, hay un capital específico que se encuentra en juego y por el cual los participantes luchan, valiéndose de las reglas específicas de ese campo y contribuyendo, de este modo, a reproducir o transformar la estructura social.

En algunos de sus textos, Bourdieu explicita que el analista o el científico que se encuentra estudiando un determinado campo social, se encuentra, de algún modo "fuera de juego" ya que no se encuentra realmente luchando

ISSN 2314-0550

inmersión profunda y acercamiento subjetivo se enriquecen, clarifican y cobran sentido si se las alterna o combina con ciertos momentos de distanciamiento y objetivación[25]. En este mismo sentido, creo que quienes deciden investigar prácticas corporales de las que forman parte de antemano, podrían encontrar, en estas momentáneas tomas de distancia reflexivas, una interesante herramienta que arroje nueva luz y permita refrescar la mirada sobre aquellos mundos cuyos siempre múltiples y complejos sentidos se pretende desentrañar. Esta toma de distancia, no necesariamente implica un alejamiento de las actividades cotidianas vinculadas a aquellos mundos sino tal vez, simplemente, efectuar ciertos cambios de foco, ya sea para abrir la mirada de un plano más enfocado a un plano más general, para dedicarse a observar aquellas prácticas con menores niveles de participación de los que se tienen habitualmente, o para concentrar momentáneamente la atención en los momentos dedicados a la lectura, la reflexión analítica, la discusión y la escritura. Estos *otros* momentos, de mayor distancia, de mayor quietud, no sólo pueden ser útiles para reflexionar sobre las prácticas investigadas sino también para registrar qué ocurre con el propio cuerpo en estas otras instancias, en las que se ponen en juego otro tipo de habilidades y estrategias, otras formas de ser y estar corporalmente que, al reconocerse, pueden arrojar una nueva luz y renovar nuestra mirada sobre aquellas que nos proponemos investigar.

---

por el capital que se encuentra en juego en el campo que está investigando (en mi caso, el campo del arte y, mas específicamente el del teatro platense) porque está jugando otro juego, el de su propio campo (en mi caso, el campo de la academia, de las ciencias sociales, específicamente el de la antropología del cuerpo).

Si bien acuerdo en gran medida con esta construcción teórica de Pierre Bourdieu, y considero que ese estar "fuera de juego" contribuye tanto a la mirada analítica del investigador como a muchas de las relaciones que este establece dentro del campo, creo que en numerosas investigaciones del tipo de la que yo me encuentro realizando, la inmersión en el campo puede resultar, por momentos, tan profunda, que es posible llegar a captar, no sólo desde un plano análitico sino también, desde un plano subjetivo, cual es el sentido del juego tal como lo perciben los participantes de ese campo.

Dada la centralidad de estas ideas en el pensamiento de Pierre Bourdieu, ellas atraviesan toda obra. No obstante ello, puede encontrarse una importante referencia a las mismas en El sentido práctico; Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

[25]La riqueza de estos momentos de distanciamiento y objetivación en las investigaciones sobre prácticas corporales artísticas que implican altos grados de inmersión ha sido destacada en numerosos trabajos relativos a la investigación en artes escénicas, entre ellos encontramos:

Ana Sabrina Mora, "La cabeza no es la mente (O: ¿cuán necesario es aprender a girar sobre la cabeza?)" En: Ni adentro ni afuera, articulaciones entre teoría y práctica en la escena del arte; La Plata, Cluh Hem Editores, 2013; y

Ana Sabrina Mora y Mariana del Mármol, "Cuerpo, arte, experiencia e investigación. Problemas de corporalidad" Revista Educación Física y Ciencia, Número 13, 2011