

## Lo que abre la maternidad en la danza: la circulación de saberes en las experiencias de las bailarinas madres

What motherhood opens in dance: the circulation of knowledge in the experiences of dancers who are also mothers

**Verdenelli, Juliana\***

Centro Interdisciplinario Cuerpo Educación y Sociedad del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

juliverdenelli@gmail.com

### Resumen

En diálogo con los estudios que proponen una mirada complejizadora sobre la dominación y la resistencia, este trabajo pone particular énfasis en la agencia de las bailarinas madres para articular las experiencias maternas con la formación artística. A partir de los datos recolectados en un trabajo de campo etnográfico realizado entre 2014 y 2020 con un grupo de bailarinas madres que participan de los circuitos profesionales del tango y la danza contemporánea en Buenos Aires, el artículo presta especial atención a los saberes que desbordan las fronteras rígidamente establecidas, que circulan entre la danza y la maternidad y que muestran las porosidades existentes entre las diferentes esferas de la vida cotidiana. Aunque la invisibilización de la maternidad da cuenta de un criterio central de reproducción de desigualdades entre varones y mujeres en los circuitos dancísticos estudiados, se concluye que la experiencia materna también puede ser un recurso habilitante para la acción y la creación artística.

Palabras clave: Balance profesión-maternidad; Saberes desbordados; Tango; Danza contemporánea

### Abstract

In a dialogue with critical studies on domination and resistance, this work underscores the agency of dancing mothers to articulate maternal experiences with artistic training. Based on the data collected in an ethnographic fieldwork carried out between 2014 and 2020 with a group of dancers who are also mothers and participate on the professional dance circuits of tango and contemporary dance in Buenos Aires, the article emphasizes how professional dancers who are also mothers bring to bear insights and knowhow that permeate rigidly established boundaries between the different spheres of everyday life. Although the erasure of motherhood reveals one of the core ways that gender inequalities are replicated on the dance circuits surveyed, it is possible to see how the experience of motherhood becomes an empowering resource for action and artistic creation.

Keywords: Motherhood; Work-Life Balance; Overflowing knowledge; Tango; Contemporary Dance

\* Es Doctora en Antropología Social (EIDAES/UNSAM), Magíster en Antropología Social (FLACSO) y Socióloga (USAL). Integra el Núcleo de Estudios Antropológicos sobre Danza, Movimiento y Sociedad (EIDAES-UNSAM) y el Grupo de Estudio sobre Cuerpo (IdIHCS-UNLP). Actualmente, participa del proyecto de investigación "Cuerpo, afecto y performatividad en prácticas artísticas contemporáneas" (11/H.810) dirigido por Ana Sabrina Mora y se desempeña como docente en el Instituto Tecnológico de Buenos Aires (ITBA). Este artículo forma parte de los resultados de su tesis doctoral sobre los balances entre la profesión y la maternidad de bailarinas de tango y bailarinas de contemporáneo en Buenos Aires. La investigación pudo realizarse gracias a una beca interna doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. CONICET, Argentina. <https://orcid.org/0000-0001-8721-0219>

## Lo que abre la maternidad en la danza: la circulación de saberes en las experiencias de las bailarinas madres

### Introducción

En este artículo indago la perspectiva nativa sobre lo que habilita la experiencia materna desde la palabra y el movimiento: ¿qué es lo que abre la maternidad en la danza? A partir de los datos recolectados en un trabajo de campo etnográfico realizado entre 2014 y 2020 con un grupo de bailarinas madres, analizo las transformaciones corporales temporales asociadas con los procesos de gestación, parto y puerperio como oportunidades. También me pregunto por los saberes y los aprendizajes que son valorados positivamente en relación con la trayectoria artística: ¿Cómo elaboran, organizan o redefinen estas mujeres su relación con la danza y el movimiento a partir de la maternidad?

Durante mi investigación doctoral sobre los balances entre la profesión y la maternidad de bailarinas de tango y bailarinas de contemporáneo en la ciudad de Buenos Aires (Verdenelli, 2020) me dediqué a “seguir” etnográficamente a un grupo de bailarinas madres –todas ellas heterosexuales, blancas, cisgénero, jóvenes y de mediana edad y de sectores medios urbanos– en sus actividades cotidianas, con el objetivo de describir y analizar comparativamente sus experiencias situadas de maternidad en relación con sus trayectorias artísticas.

A partir de la categoría propuesta por Sáez (2017) de práctica corporal artística, en mi investigación consideré que la cuestión de lo corporal en vinculación con lo artístico convertía a la danza en un terreno privilegiado para indagar sobre los conflictos, las tensiones o las disputas que enfrentan las mujeres que desean conciliar sus maternidades con sus carreras artísticas. De igual forma, decidí hacer foco en las experiencias de maternidad que resultan de una transformación corporal temporal asociada a la gestación, que es exteriormente perceptible y socialmente significada, e indagar sobre los modos en que los cambios fisiológicos que tienen lugar durante la gestación, el parto y el puerperio se impregnan

de sentido y adquieren un carácter de cambio social (Imaz, 2010).

Lejos de pensar a la maternidad como un destino de las mujeres, o como su única forma de realización en el mundo social cuando es una opción elegida –es decir, cuando se ubica dentro de sus deseos y proyectos construidos culturalmente (Ortner, 2006)–, el eje de mi análisis se ubicó en las posibilidades que encuentran las mujeres que desean ensamblar su rol como madres con su rol como bailarinas dentro de un mismo proyecto personal.<sup>1</sup> Así, observé que estas mujeres movilizaban, a partir de múltiples interpretaciones, una serie de repertorios que les permitían construir sus propios sentidos subjetivos sobre la maternidad y que daban cuenta de complejos procesos de reapropiación, negociación y disputa en diálogo con sus trayectorias artísticas.

Los repertorios movilizados por estas artistas revelaban la incorporación de normas sociales, sexuales y morales, a la vez que proveían múltiples marcos de referencia para enfrentar los dilemas entre el cuidado infantil y la profesión. Igualmente, estos repertorios afectaban sus comprensiones acerca del cuerpo y del movimiento. Sobre esta última cuestión pretendo centrar el análisis en las próximas páginas: ¿Cómo se articulan las experiencias dancísticas con las experiencias maternas desde el cuerpo en movimiento?

Es importante aclarar que el tema de la danza no es una novedad para la antropología. Las etnografías clásicas solían incluir descripciones de

1 Específicamente, la mirada antropológica sobre las maternidades implica resaltar el carácter cultural y socialmente construido –y no innato y esencial– de las experiencias afectivas ligadas a la maternidad. Esto requiere considerar que las prácticas sociales que se han agrupado bajo la denominación de maternidad son heterogéneas y plurales: han conocido diversas transformaciones a lo largo de la historia, encierran en sí diversas acepciones y presentan una importante variabilidad cultural (Felitti, 2011).

los eventos de baile o de las prácticas corporales que observaban, aunque en general no tomaban a la danza como un tema de estudio central,<sup>2</sup> sino que la consideraban como parte de otras prácticas que constituían sus principales focos de interés (Hanna, 1979).

Según Carozzi (2011), recién entre las décadas de 1960 y 1970 la antropología de la danza emergió como un nuevo subcampo disciplinario en la antropología anglófona y se propuso revertir la desatención de los escritos etnográficos clásicos a los aspectos motrices de la acción, con excepción de Mauss (1934) y su *Techniques du Corps*.

En el caso latinoamericano, durante las últimas dos décadas han proliferado los análisis que exploran las relaciones entre movimiento, cuerpo y cultura. Estos estudios, luego de discutir presupuestos evolucionistas y etnocéntricos, contrarrestaron las teorías sobre el cuerpo que lo ven principalmente como un sitio de inscripción de lo social, buscando comprender sus dimensiones más productivas (entre muchos otros, sobresalen los trabajos pioneros de Citro, 2010; Scribano, 2010; Mora, 2011; Carozzi, 2011).

Hasta la actualidad, una extensa bibliografía ha sugerido que los modos de moverse de los bailarines en el ámbito de la performance se encuentran íntimamente vinculados con los modos de hacerlo en el día a día y que pueden implicar transformaciones creativas de cosmologías, valores, sentimientos, tradiciones culturales o relaciones sociales más amplias (Spencer, 1985; Novack, 1993; Sklar, 2001; Lepecki, 2008; Mora, 2011; Musicco y D'hers, 2012; Carozzi, 2015; Osswald, 2015; Sáez, 2017). Sin embargo, no se han encontrado investigaciones que aborden desde esta mirada el cruce entre trabajo artístico, género y sexualidad. Igualmente, aún son sumamente escasos los estudios que atienden a la situación laboral de las mujeres en la danza y que indagan sobre los determinantes de género en el desarrollo de sus carreras artísticas (Abad Carlés, 2012; Cardús, 2015; Verdenelli, 2020).

Por todo lo expuesto, este artículo busca contribuir al análisis de la relación que se establece entre danza y maternidad en la vida cotidiana de un grupo de bailarinas profesionales en la ciudad de Buenos Aires. En línea con otras etnografías locales que cuestionan los análisis polarizantes que oscilan entre el hallazgo de prácticas liberadoras afines

2 Una excepción es la investigación de Mead y Bateson (1951) sobre las danzas balinesas, que hizo foco en la descripción y análisis de esta danza ritual para abordar aspectos centrales de la sociedad balinesa.

al proyecto de emancipación de las mujeres y la denuncia de prácticas de subordinación que solo refuerzan su dominación (Mora, 2011; Spataro, 2012; Kunin, 2019), propongo una mirada complejizadora sobre la dominación y la resistencia desde el cuerpo en movimiento. Específicamente, exploro los sentidos y significados que estas mujeres le dan a la danza y a la maternidad: cómo se perciben a sí mismas, qué reflexividad ponen en juego, qué repertorios discursivos movilizan para construir sus propios sentidos subjetivos sobre la maternidad y la danza.

Lejos de pretender cubrir todos los casos posibles o dar cuenta de todas las experiencias de mujeres, madres y artistas, esta investigación se sitúa dentro de un recorte sumamente específico, que rescata las narrativas de lo particular (Abu-Lughod, 2012) para realizar una comprensión etnográfica, relacional, diferencial y situada (Haraway, 1995) de los balances entre la profesión y la maternidad de bailarinas de tango y bailarinas de contemporáneo en Buenos Aires.

## Metodología

Mientras que en el tango realicé mi participación observante (Hammersley y Atkinson, 1994) en eventos de baile social del circuito relajado de Buenos Aires<sup>3</sup> —principalmente, en dos prácticas de tango del barrio de Almagro y una milonga que funcionaba en un club barrial de Palermo—; en el circuito independiente de la danza contemporánea<sup>4</sup>

3 Las milongas son los espacios sociales, físicos y convencionalizados en donde las personas se reúnen a bailar tango. Suelen realizarse en salones, sociedades de fomento o en clubes sociales y deportivos ubicados tanto en los barrios como en la zona centro de la ciudad de Buenos Aires. Sin embargo, no todas las milongas presentan las mismas características ni forman parte de un mismo circuito cultural. Recorro a la distinción propuesta por Carozzi (2011, 2015) entre milongas ortodoxas y prácticas o milongas relajadas, diferenciando entre estas últimas a las nuevas, queer y gay. Según Carozzi, los diferentes circuitos surgieron como resultado de una serie de disputas en torno a los modos de relacionarse y de bailar en las milongas porteñas —principalmente entre quienes desarrollaban nuevas formas de bailar y los antiguos milongueros—, que desencadenaron un proceso de segmentación de los lugares y estilos de baile, el cual se profundizaría durante la década de 2000.

4 Al igual que sucede con el tango bailado, en la actualidad existen diferentes circuitos culturales de la danza contemporánea en Buenos Aires. Como analiza Osswald (2015), durante las últimas décadas se consolidó un circuito independiente a partir de los aportes artísticos y pedagógicos de un grupo extenso, heterogéneo y bastante disgregado de

me focalicé en la participación en clases, talleres, clínicas y seminarios.

Con el propósito de elaborar “*procedimientos comparativos etnográficamente sensibles: esto es, fundados en descripciones etnográficas*” (Balbi, 2017: 58) y poder dar cuenta de la complejidad y la diversidad del fenómeno en cuestión, la comparación etnográfica se utilizó para comprender las diversidades, las similitudes y las continuidades de las experiencias situadas de las bailarinas madres de ambos circuitos dancísticos. Para ello, el control metodológico aportado por el análisis comparativo resultó fundamental, dado que me permitió construir mi objeto de estudio de manera relacional, pensando tanto en las particularidades como en las generalizaciones posibles.

En línea con las investigaciones etnográficas que comenzaron a mostrar la porosidad de los límites entre las danzas consideradas “bailes sociales” y aquellas clasificadas como “escénicas” (Morel, 2015; Carozzi, 2015; Osswald, 2015),<sup>5</sup> el abordaje comparativo propuesto en este estudio atendió a los itinerarios danzados de las bailarinas madres para pensar el adentro de cada circuito a partir de su diálogo con el afuera, observarlos en su relación, desde sus bordes permeables y desde sus puntos de contacto.

La intención fue realizar un ejercicio de descentramiento que me permita mirar al tango y la danza contemporánea con los lentes de las maestros y maestras que dan clases en ámbitos no oficiales y sin atenerse a las convenciones artísticas dominantes en otros circuitos académicos u oficiales de la danza –ya sea clásica, moderna o contemporánea–.

5 Durante las últimas décadas el tango ingresó con fuerza a los circuitos culturales escénicos de Buenos Aires, se abrieron carreras de tango públicas y gratuitas, se profesionalizó su enseñanza, se multiplicaron los festivales, los encuentros y las ofertas culturales relacionadas al tango en la ciudad. El proceso de patrimonialización también promovió la activación y puesta en valor de este género popular a partir de diversas políticas públicas e iniciativas oficiales que le dieron impulso y reconocimiento (Morel, 2015). Por otro lado, dentro de los circuitos de la danza contemporánea se volvieron cada vez más estrechos los intercambios con el teatro, aumentaron los diálogos con técnicas y estéticas consideradas alternativas o populares (Sáez, 2017) y creció su articulación con la salud debido al ascenso de los nuevos paradigmas médicos en torno al cuidado de sí (Osswald, 2015). Esta búsqueda generó un circuito independiente de la danza local en el que proliferaron espacios de experimentación en diálogo con otras técnicas de movimiento y bailes sociales o estilos urbanos, habilitados por fuera de las instituciones artísticas oficiales y las grandes escuelas.

experiencias de las bailarinas madres, así como observar la vivencia de la maternidad desde la cadencia que le imprime cada técnica de movimiento. Desde esta perspectiva relacional, entiendo que las esferas del trabajo y la familia son permeables, que están interconectadas y que no pueden pensarse escindidas una de otra (Clark, 2000), sino que, por el contrario, se trata de observarlas conjuntamente, en sus relaciones recíprocas y de analizar los modos en los que se articulan, se afectan, se entran o entran en tensión.

De manera complementaria, realicé veinte entrevistas de orientación biográfica (Magrassi y Rocca, 1980). Según Imaz (2010), la reflexividad e introspección que exige la perspectiva biográfica “rompe con los clichés de la maternidad como experiencia no comunicable, íntima, individual y, en último término, precedera” (p. 20) y procura, en consecuencia, contribuir a sacar a la maternidad del silencio y de la privacidad. Estas entrevistas me permitieron acercarme a las historias de vida de estas mujeres e indagar sobre la manera en que construyen sus experiencias a lo largo del tiempo, jerarquizan sus decisiones y compaginan las expectativas y las exigencias de la danza con sus maternidades.

Asimismo, desde una perspectiva atenta a los modos de transmisión y comunicación del movimiento, en mis notas de campo intenté superar las miradas dicotómicas sobre la relación entre el movimiento y la palabra (Carozzi, 2011; 2015). Carozzi (2011) nos llama la atención sobre el modo en que se construyó una forma típicamente occidental de entender el mundo que separa movilidad y verbalización y que logró “materializar –tanto en la percepción de nosotros mismos como en la percepción de los otros– “mentes” como origen de las palabras y “cuerpos” como origen del movimiento” (p. 13).

De tanto hablar sin movernos y de tanto movernos en silencio, dice Carozzi (2011), tendemos a creer que la palabra y el movimiento provienen de partes diferenciadas del ser humano. Estas divisiones tienen serias consecuencias para las técnicas de investigación y para las perspectivas desde las que se aborda la danza en la antropología.

Por último, las entrevistas bailadas (Scribano, 2014; D’hers y Boragnio, 2015) constituyen otro antecedente valioso para este estudio. Scribano (2014), D’hers y Boragnio (2015) proponen esta técnica como un intersticio metodológico para tejer puentes entre palabras, movimientos y emociones. Se trata de una forma cognitiva y afectiva de explorar los espacios de articulación en el mundo social.

Partiendo de estos aportes, pude construir una estrategia metodológica que me permitió identificar la pluralidad y la heterogeneidad de voces de las bailarinas madres, comprender con mayor complejidad sus percepciones, analizar los procesos vitales en relación con los procesos artísticos y relevar sus modalidades de acción.

### El embarazo como posibilidad

Estamos en una práctica de tango ubicada en Almagro, un barrio porteño con una fuerte impronta tanguera gracias a figuras emblemáticas como Carlos Gardel.<sup>6</sup> Las profesoras muestran una secuencia de pasos mientras alumnas y alumnos observan en un semicírculo a su alrededor. Al igual que la mayoría de las clases de tango, esta suele dividirse en tres partes: al inicio se puede bailar algún tango “libre”—esto es, sin indicaciones docentes e improvisando según las propias ganas— para ponerse en movimiento, “desconectarse” del ritmo urbano, de las actividades cotidianas y “conectar” con el cuerpo. Luego, se proponen algunos ejercicios “técnicos” individuales que implican llevar la atención al traslado del peso, a las caminatas, a los empujes, a la alineación postural, a la relación rítmica con la música, etcétera.

En la segunda parte, las profesoras muestran alguna secuencia que se va complejizando a lo largo de la clase y que incluye una sucesión de movimientos coordinados entre la pareja de baile y organizados de tal modo que tienen un inicio, un desarrollo y un fin. Luego de explicar la secuencia y de mostrarla varias veces, alumnas y alumnos la “prueban” en parejas (siempre respetando —o tratando de respetar, según el nivel de conocimiento del baile— la circulación en sentido contrario a las agujas del reloj).

Durante esta instancia las docentes observan y corrigen individualmente. A lo largo de la clase también se realizan “cambios de pareja” para que nadie se quede sin bailar y para probar los pasos con diferentes personas. Por último, las profesoras hacen un repaso que integra los contenidos de la clase, muestran pasos finales y habilitan la posibilidad de seguir bailando libremente o de practicar los pasos que se trabajaron durante las secuencias.

Mientras explican cuestiones técnicas respecto a un giro, Mariana<sup>7</sup> dice que lo más importante es

6 La casa que habitó el “zorzal criollo” junto a su madre actualmente es la sede del Museo Casa Carlos Gardel.

7 En línea con las prácticas más usuales en la disciplina, he decidido modificar el nombre de mis informantes y de todas las alumnas mencionadas para preservar su

no “sacar” al compañero o compañera de “su eje” y que para eso lo fundamental es no alejarse de su cuerpo. Insiste varias veces en la importancia de girar de manera envolvente alrededor de quien conduce y se ríe: “sepan disculpar, pero como verán hoy estoy tomada por lo circular, lo redondo y lo envolvente. Creo que ya no puedo pensar en otra cosa”. Mariana mira cómplice a su compañera y ella le toca la panza de unos siete u ocho meses de embarazo. Luego continúan mostrando los pasos de baile.

Conozco a Mariana desde hace muchos años, aunque no la vi bailar durante su primer embarazo. Luego de la clase la observo compartir unos tangos con su compañera. Sus movimientos tienen un modo diferente del que recuerdo habitual en ella: su abrazo es mucho más abierto para permitir algunas leves torsiones y descarga mucho más el peso a la tierra (además, lleva zapatillas en lugar de zapatos de taco). El baile tiene una especie de aplomo que no le conocía y que me resulta muy agradable de observar: se toma su tiempo para los traslados, los movimientos son más lentos, sostenidos y deslizados, como si le llevara aire a cada parte del cuerpo antes de mover. Tengo la sensación de que su eje postural tiende a irse hacia delante y que, cuando ella lo registra, compensa llevando un poco de peso hacia atrás para estar más alineada. Es igual de precisa que antes pero más minimalista, no hace tantos adornos. En algunas pausas se suelta del abrazo y acaricia su abdomen antes de volver a abrazar a su compañera para seguir bailando.

Algo en los movimientos de Mariana me recordó mis observaciones de dos mujeres embarazadas en las clases de improvisación de danza contemporánea. Esa necesidad de explorar “lo envolvente” durante el embarazo tenía su correlato en este otro lenguaje de movimiento: buscaban deslizarse por el espacio, girar, balancearse, plegarse y desplegarse sobre sí mismas. Si bien con el embarazo avanzado las bailarinas contemporáneas no podían estar boca abajo<sup>8</sup> ni plegarse completamente para rolar, observé una preponderancia de movimientos envolventes, un uso del espacio indirecto y ondulante. En general utilizaban un tiempo lento, un esfuerzo controlado que daba una sensación de fluidez o continuidad y el peso alternaba entre lo firme y lo liviano. A su vez, las bailarinas embarazadas solían ubicarse en la periferia de los espacios de baile: se las percibía más confiadas lejos del centro.

anonimato.

8 Algunas bailarinas usaban pelotas de esferodinamia para poder descargar el peso boca abajo y otras, muy pocas, rolaban con embarazos avanzados.

En la tesis doctoral analicé las representaciones que sitúan al embarazo como un límite material que impide dominar cabalmente el instrumento de trabajo y hacer lo que se quiere hacer con el cuerpo (Verdenelli, 2020). Mientras que para algunas bailarinas de tango y bailarinas de contemporáneo esta limitación era vivida principalmente como un obstáculo para bailar, para otras se presentaba como una oportunidad. Asimismo, es importante resaltar que ambas vivencias, la del embarazo como oportunidad o como obstáculo, no aparecían como necesariamente excluyentes la una de la otra, siendo que muchas mujeres comentaban haber transitado por ambas experiencias en distintos momentos de sus embarazos o en sus diferentes embarazos.

En todos los casos relevados, las bailarinas consideraban que sus embarazos limitaban su capacidad de dominar el cuerpo en tanto que instrumento de trabajo (Mora, 2011). Sin embargo, para algunas esa limitación era vivida principalmente como un desafío y como una oportunidad de relacionarse de un nuevo modo con su cuerpo, de explorar nuevos espacios y modos de movimiento.

Algunas bailarinas de tango resaltaban que el embarazo era para ellas una oportunidad de autoconocimiento y remarcaban experiencias ligadas al placer de bailar con su bebé intrauterino, a la conexión consigo mismas, a la entrega y al corrimiento personal, a la modificación (material y simbólica) de su eje postural, al surgimiento de nuevos espacios internos, a la exploración de “lo envolvente” en el movimiento, etcétera. Asimismo, en muchos discursos aparecía una asociación permanente entre gestación y naturaleza, argumentando que ese cuerpo que se escapaba de su control era un cuerpo “más animal”, “más natural” o una “marea de instinto” que las arrastraba hacia otras playas.

En ocasiones, la búsqueda de nuevos horizontes llevaba a las bailarinas de tango a alejarse momentáneamente de esta danza para circular por otros espacios con el deseo de incorporar nuevos lenguajes y de aprender diversas técnicas de movimiento orientales, con influencia oriental o alternativas a la danza occidental (Carozzi, 1999), entre ellas pueden mencionarse: eutonía, yoga, esferodinamia, biodanza.

Mariana es una bailarina de tango de 37 años. Mientras estaba cursando los últimos meses de su segundo embarazo, recapitulaba así sobre su primera experiencia gestante:

[con la maternidad] Ahí empieza otra etapa de mi vida. Cuando yo empecé a vivir la etapa de mi

embarazo me alejé del tango, del baile, porque yo quería vivir mi maternidad y conectarme con eso [...] sentía que tenía que enfocarme en mi maternidad, en preparar mi casa para cuando naciera [mi hijo]. Estaba conectada con otras cosas, con comer sano, con hacer yoga. Empecé a ir a un lugar donde las mamás nos juntábamos a compartir cosas de madres. Que íbamos a parir y toda esta historia. Leía mucho acerca del nacimiento (Mariana, 37 años).

Lucía es madre de dos hijos pequeños, vive en pareja y trabaja en casas de tango. Ella también mencionaba sus nuevas búsquedas de movimiento durante el embarazo:

Quedé embarazada y dije, bueno, algo tengo que hacer, porque tampoco podía no moverme. No podía no tener ninguna instancia de conexión con el movimiento [...] Me acuerdo de que en el embarazo hacía esferodinamia, eutonía, como que en cada embarazo trataba de coparme con la exploración de esa situación corporal, ¿no? [...] La técnica de la pelota es genial, es el único momento durante todo el embarazo que te podés acostar boca abajo, arriba de una pelota. Y la eutonía la hice con Frida Kaplan, que tiene un súper recorrido en eutonía para embarazadas [...] Y tenía una maestra, divina, que la verdad me pasaba una información muy copada. Yo sentía que estaba aprendiendo de otra manera (Lucía, 40 años).

A partir de sus embarazos, tanto Mariana como Lucía sintieron la necesidad de dejar de moverse como lo hacían hasta entonces. Comenzaron a explorar otros modos de conectarse con su cuerpo, se alejaron temporalmente del tango y se acercaron a diversas técnicas de movimiento, algunas de ellas propias del complejo alterativo en Buenos Aires (Carozzi, 1999). De modo similar, en los relatos de otras bailarinas de tango aparecía con claridad “un antes y un después” corporal signado por el embarazo y el puerperio. Este momento vital a veces era interpretado como un momento de ruptura subjetiva y como el inicio de una profunda transformación personal y profesional.

Para la mayoría de las bailarinas de danza contemporánea del circuito independiente, en cambio, la escucha constante de sí mismas, la conexión permanente con sus estados internos como material para la indagación artística y la búsqueda del lenguaje propio de movimiento eran centrales en sus procesos de formación. En este sentido, observé que la autorreflexión y la investigación del propio movimiento solía integrarse de un modo más orgánico, constante y habitual en la práctica contemporánea en

comparación con el circuito del tango danza.

Si bien el embarazo se presentaba, en casi todos los casos relevados, como una experiencia movilizante, transformadora y reveladora, el entrenamiento en la autoobservación continua –ya sea en bailarinas contemporáneas o en bailarinas de tango con formación en lenguajes contemporáneos–, beneficiaba otro tipo de integración de la vivencia gestante dentro de la propia trayectoria de movimiento.

De todos modos, la emergencia de lo “salvaje” o lo “animal” aparecía en la mayoría de los relatos sobre los embarazos. La necesidad de estar en cuatro patas, de explorar “lo envolvente”, de percibir los órganos internos, de escuchar los movimientos independientes del bebé o de llevar toda la atención a la zona pélvica, con “dolor y placer” a la vez, se repetían en las conversaciones con bailarinas contemporáneas como vivencias características de sus embarazos. Por su parte, algunas reflexionaban sobre las contradicciones entre discursos y prácticas que experimentaron durante este momento vital:

Yo siento que todos los discursos sobre el cuerpo gestante son muy polares y que no representan la complejidad de mi experiencia. Además, a veces el cuerpo de la danza parece como inmutable. Y es una tensión tremenda la que se genera con los discursos del cuerpo natural o animal de la maternidad. Yo me sentía en medio de una tensión que no estaba en ningún lado, que tuve que ir resolviendo sola (Nadia, 32 años).

Dejé de leer sobre el embarazo y el parto porque tenía una sensación muy contradictoria. Hay algo sobre esa celebración de la naturaleza femenina que me hace ruido. Es algo muy intuitivo, no sé si lo puedo explicar bien, pero no conecto para nada. Todo esto es muy personal, además. Yo preferí quedarme en la zona del no saber, que también es algo que forma parte de toda mi búsqueda creativa. Salir de los lenguajes más duros y ensimismados de la danza para investigar otras posibilidades. Abrirme a la incertidumbre. Entonces hubo un poco una voluntad de quedarme con el emergente, con la vulnerabilidad, con la incomodidad, con la pura posibilidad. Creo que para mí la cosa pasaba más por estar a la deriva y dejarme sorprender. Eso me permitió nutrir mucho mi mirada como artista (Romina, 38 años).

Entre los repertorios del “cuerpo animal” y del “cuerpo inmutable” de la danza aparecía una contradicción muy difícil de resolver, que no las contenía prácticamente ni las representaba

simbólicamente. El cuerpo legítimo de la danza occidental se representaba como un cuerpo que tenía que estar “bajo control”, mientras que el cuerpo gestante se manifestaba como una “marea de instinto” incontrolable.

Para estas bailarinas contemporáneas, en cambio, la incomodidad, la tensión, la incertidumbre y la “deriva” gestante aportaron información mucho más valiosa para su trabajo como artistas que estos discursos circulantes. Es interesante observar que este rescate de las “síntesis personales” por sobre las “recetas” preestablecidas es característica del circuito independiente de la danza contemporánea, en donde se considera que la transmisión de saberes es producto del recorrido formativo personal y de la elaboración propia de cada docente (Osswald, 2015; Sáez, 2017).

Asimismo, los momentos de “deriva”, “incomodidad” y “no saber” son recursos metodológicos sumamente valorados en los procesos de investigación-creación dentro de este circuito. Se trata de estados de incertidumbre e indefinición que implican un intervalo entre los antiguos patrones de movimiento y la adquisición de nuevos registros, posibilidades y modos de hacer. Es un tiempo de no entender que amplifica la atención hacia el propio cuerpo y deja a un lado las certezas sobre lo que se hace para volverse, como decía Romina, “pura posibilidad”.

Para otras bailarinas, principalmente de tango, la maternidad constituía una experiencia bisagra que transformaba por completo su visión de sí mismas y que afectaba la experiencia del propio cuerpo en términos de organización, jerarquía y composición. El modo en que muchas de estas mujeres entendían sus propios cuerpos se modificaba sustancialmente luego de atravesar sus embarazos. Si bien la representación del cuerpo como instrumento de trabajo (Mora, 2011) seguía presente, durante esta etapa aparecían nuevos repertorios que comenzaban a disputar sentidos sobre el cuerpo y que transformaban la manera en que muchas mujeres lo vivían, lo sentían y lo pensaban.

Muchas bailarinas de tango argumentaban que, a partir de sus gestaciones, su baile se volvió un baile “más a tierra” o “más plantado”, que reorganizaron su esquema corporal o que cambiaron la manera de pensar la composición del cuerpo (aparecían nuevos espacios, se priorizaban otros espacios, etcétera). Me detengo brevemente en la analogía que realizaban algunas bailarinas de tango entre sentirse la “madre tierra” (con todas las

asociaciones entre el embarazo y la naturaleza) y los modos en los que reinterpretaban términos nativos como bailar “más a tierra” o “más plantada” respecto a una mayor flexión de rodillas y a una pisada más firme sobre el suelo.

Es importante aclarar que la disociación entre la parte superior y la parte inferior del cuerpo es un elemento fundamental de este baile, ya que amplía las posibilidades de movimiento dentro del abrazo y permite elaborar gran cantidad de desplazamientos y figuras coreográficas. El mecanismo de disociación se controla desde el centro del cuerpo o la zona baja del abdomen, que es el centro de gravedad y que permite controlar las fuerzas opuestas: se puede, por ejemplo, flexionar las rodillas al tiempo que se proyectan los torsos y los brazos hacia arriba. En el tango, la cintura y la cadera sirven de puente entre ambas zonas del cuerpo, que a pesar de estar disociadas poseen cierta dependencia: los movimientos que suceden en las piernas, en general, son propuestos e interpretados por los torsos.

Este mecanismo de disociación característico del tango permite generar un equilibrio de fuerzas opuestas: mientras que el torso reacciona ante la gravedad, los músculos de la parte inferior del cuerpo la aceptan, accionando y provocando un mayor arraigo de los pies en el suelo. Justamente, es esta idea de ceder hacia la tierra y de lograr una mejor conexión con ella la que se potenciaba luego de los embarazos de muchas bailarinas de tango. Ellas afirmaban que la maternidad las conectó con una energía vital femenina y creadora. Que durante sus embarazos se conectaron con los tiempos de “la tierra” o de “la naturaleza” y que esta experiencia profundamente transformadora tuvo su correlato en el propio baile, en el ritmo interno, en la relación con el peso y en el modo de entender el movimiento.

Desde entonces, la energía vital femenina irradiaba con fuerza desde el centro de sus cuerpos, abriéndoles nuevas posibilidades de movimiento, modificando sus ritmos o permitiéndoles “mejorar” y “limpiar” —es decir, volver más eficientes y economizar los esfuerzos— los movimientos que ya realizaban. En definitiva, la asociación simbólica entre la maternidad, la naturaleza y la tierra terminaba teniendo correlato en la forma de bailar tango o en cómo estas bailarinas de tango concientizaban sus movimientos. A los testimonios ya mencionados, pueden sumarse los siguientes:

Después de ser mamá yo necesité otra escucha, otro tiempo. Otra sutileza. Y la sigo buscando (...). También me dio como una información muy nueva

para mí, que me cambiaba un poco la forma en que yo secuenciaba el cuerpo. Y estoy interesada [en eso]. Como ah, pero entonces si yo sigo con esto, si lo continúo, me va a cambiar la forma de pararme, me va a cambiar la forma de ubicar mi eje, me va a cambiar la forma de girar. Entonces es como un desafío. A mí me parece una oportunidad para cualquier bailarina. Es una oportunidad de sacarte defectos, de incorporar información nueva. Bueno, nada. Depende de cada una (Lucía, 40 años).

Yo creo que el hecho de ser mamá se ve reflejado en mi baile. Es algo como de estar más plantada. Porque tenés una cosa más madura, que la vida te hizo que llegaras a madurar así, que para mí se ve. Qué sé yo, a mí por lo menos pasar por tantas cosas me asentó un montón en la vida (Catalina, 28 años).

En estos casos, la maternidad gestante aparecía transformando el propio baile. Principalmente entre las bailarinas de tango, el embarazo se presentaba como una gran oportunidad para explorar territorios desconocidos, para indagar en otros lenguajes corporales y para bucear en otras técnicas de movimiento. Se trataba de un proceso complejo, de un viaje de transformación personal que iba de adentro hacia afuera, que modificaba inexorablemente la subjetividad y, particularmente, la manera de pensar y bailar el tango.

En este sentido, muchas mujeres afirmaban que su embarazo generó otros registros corporales, creó nuevos espacios, modificó la manera de secuenciar el cuerpo, cambió el eje corporal, alteró la relación con el propio peso y con el suelo, deshizo viejas costumbres de movimiento, provocó cambios en el ritmo interno, etcétera. Algunas también asociaban el ideal de “entrega” materna hacia el bebé con la posibilidad de desplegar más la “entrega” hacia el baile: “la entrega que hay en el cuerpo y en el alma, se materializa en el baile”, decía Alejandra. Estas mujeres consideraban que las experiencias vitales se traducían en sus formas de bailar.

### **Equilibrio inestable: rehacer y reconectar**

Estamos acostadas en el piso de madera de una habitación muy amplia y luminosa en un primer piso de Villa Crespo, un barrio ubicado en el centro geográfico de la ciudad de Buenos Aires. El espejo y la barra del salón ocupan toda una pared a lo largo, pero están tapados por una cortina roja muy amplia y



pesada.<sup>9</sup> Alumnas y alumnos van entrando al espacio y distribuyéndose por el piso: se acuestan boca arriba, se mueven lentamente con ojos cerrados, elongan o flexibilizan diferentes partes del cuerpo. Algunos se saludan, apoyan sus mochilas y objetos personales en los bancos de madera que están contra las paredes y se cambian la ropa de la calle.

Con Elena charlamos en voz baja para no molestar al resto y nos movemos lentamente para ir aceitando nuestras articulaciones antes de que llegue la docente. Esto es algo habitual en las clases de danza contemporánea, en las que los primeros minutos suelen destinarse a conectar libremente con el estado corporal y con las sensaciones que traemos de la calle, para poder llevar, poco a poco, la atención hacia el espacio interno.

De pronto, prácticamente al unísono, algo suena bien fuerte en mi articulación sacroilíaca y en alguna articulación de Elena. Sofía –que acaba de llegar y está sacando un pantalón y un anotador de la mochila que apoyó en el banco–, nos pregunta de quién fue ese ruido y las tres nos reímos: “creo que fue de las dos, estamos hechas pelota”, responde Elena. Compartimos que desde nuestros embarazos, partos y puerperios notábamos cambios muy grandes en la pelvis y que teníamos nuevos dolores en la zona lumbar: “yo al sacro lo tengo en otro lugar, directamente”, agrega Elena. Cuenta que los dolores en los huesos también eran una novedad para ella y que todavía estaba en proceso de “reconectar” con su cuerpo: “Hay algo en la recuperación del suelo pélvico que no volvió [después del parto y del puerperio]. Es mínimo, pero yo lo percibo. Hay una fuerza del suelo pélvico que no estoy pudiendo recuperar. Me pregunto si tuvo que ver con la episiotomía o qué” (Elena, 34 años).

Como analiza Sáez (2017), esta posibilidad de orientar la atención hacia “lo propio” es característica de la danza contemporánea y pone en juego una serie de pautas y valores, por ejemplo: la “honestidad”, la “sinceridad”, la “autenticidad”, la “verdad”, el “ser genuina”. Para Sáez, la percepción interna es “una fuente de estímulos para un movimiento que en este marco es considerado genuino o verdadero. Un movimiento que surge de la “conexión con el cuerpo” y que puede manifestarse de manera “genuina” si el cuerpo se encuentra “disponible”” (Saez, 2017: 243).

Esta “conexión” se trabaja de manera permanente en los espacios de formación y creación.

9 En las clases de danza contemporánea los espejos suelen taparse para favorecer la propiocepción y la mirada interna.

“Conectarse” implica, en líneas generales, favorecer la propiocepción,<sup>10</sup> el estudio biomecánico del cuerpo y atender a los estados corporales para percibir el tono muscular, relajar las zonas de tensión, observar el estado de la respiración y de las articulaciones, atender a las relaciones entre los huesos, las vértebras y las cadenas musculares. Se trata de cambiar “el registro corporal habitual por este nuevo registro corporal que se propone en la clase” (Sáez, 2017: 159). Un registro que implica, muchas veces, llevar la atención a los hábitos de movimiento, pero con una sensibilidad renovada. Esta forma particular de “conexión” con el cuerpo no es algo que se obtiene de una vez y para siempre, sino que es algo que debe entrenarse y reactualizarse permanentemente.

Volviendo a mi charla con Elena, la necesidad que ella manifestaba de “reconectar” con el propio cuerpo después de atravesar su embarazo, parto y puerperio era similar a la narrada por otras bailarinas madres. La “reconexión” aparecía asociada a la necesidad de desconectarse de las múltiples demandas cotidianas para volver a orientar la atención hacia sí mismas: “lo propio”. Encontrar un ambiente sin tantas interferencias del afuera para favorecer, así, la escucha interna. Reducir el “ruido” externo (el que producen la calle, las demandas y las interacciones) y suspender por un rato el cuidado de otros para poder cuidar de sí. El descentramiento y la entrega que muchas asociaban con la maternidad temprana las llevaba a querer “reconectarse” y “reactualizar” sus propios deseos, sensaciones y necesidades.

Para estas mujeres, procurarse un espacio de escucha personal era como una especie de antídoto ante la vorágine cotidiana. A su vez, constituía un intento de elaborar los cambios, las huellas y las resonancias provocadas por el embarazo, parto y puerperio. Ese cuerpo que se deshacía, se desdibujaba o se desconocía requería volver a ser conectado, percibido y pensado para poder, así, re-hacerse.

Muchas bailarinas mencionaban la necesidad de reorganizar sus esquemas corporales después de atravesar los procesos asociados con esta etapa vital: los huesos de la pelvis ya no eran los mismos, el útero tenía un nuevo tamaño, el centro se modificaba, la columna necesitaba otra atención, la relación con el peso y los apoyos cambiaba, la postura corporal era diferente. Algunos órganos ganaban protagonismo, aparecían nuevos espacios internos, surgían otras necesidades rítmicas o expresivas, descubrían nuevos dolores corporales, entre otras.

10 Esto es, la percepción de la disposición y el movimiento de las partes del cuerpo.

Parir es como “resetearse” a vos misma. Mi cuerpo quedó en un estado de vaciamiento en el que me desconocí por completo. Al principio me costó bastante. Hasta que entendí que era una gran oportunidad para revisar todo. Aprender de vuelta, volver a conocerme, abrir nuevos espacios y capitalizar esa experiencia en algo positivo para mí danza. Eso estuvo buenísimo (Lucía, 40 años).

Yo con la maternidad me dejé de hacer la distraída con muchas cosas. Me cayeron mil fichas, una atrás de la otra. Siento que hay muchas cosas que puedo entender recién ahora, como que fueron decantando. ¿Viste cuando pasás con el auto por una calle de tierra y se levanta toda esa polvareda? [acompaña la pregunta levantando las manos paralelas al piso], que después mirás por el espejo retrovisor y ves que las partículas van cayendo, que se van acomodando en el suelo. Bueno fue así, tal cual (Romina, 38 años).

Durante el embarazo me dediqué a explorar cada hueso de la pelvis, por ejemplo. Todo lo ondulante me daba mucho placer. El manejo del centro cambió, estaba más conectada con el centro bajo.<sup>11</sup> Me tiré de cabeza a improvisar. Las imágenes eran todo agua y mar. Aparecieron olores, colores y lugares de mi infancia. La playa. Fue un viaje hacia las profundidades... Y me desafié un poco a bancarme esa incertidumbre. Confié mucho en eso que buscaba manifestarse, que iba emergiendo y que nutría mucho el trabajo creativo (Marina, 37 años).

Mientras que esta necesidad de “reconexión”, “redescubrimiento” o “reorganización” llevaba a muchas bailarinas de tango a buscar respuestas e información renovada en otras disciplinas y técnicas de movimiento, en el ámbito del contemporáneo las búsquedas solían darse dentro de estos mismos circuitos, caracterizados por la coexistencia de una multiplicidad de técnicas, lenguajes y estilos de movimiento.

Actualmente, dentro del circuito independiente diversas miradas han puesto en valor cuestiones como la “conexión”, la “escucha interna” o el “encuentro con uno mismo”<sup>12</sup> y, llevadas al terreno

11 Como desarrolla Sáez (2017), el centro se ubica en la zona sacro-pélvica y se considera una de las regiones más pesadas del cuerpo, por tanto, su centro de gravedad. Suele ubicarse entre el ombligo y la inserción de las piernas. La referencia al centro “bajo” o “con peso” generalmente se utiliza para indicar la sensación de entrega de peso al suelo y el tono muscular bajo utilizado para bailar.

12 Estas expresiones se refieren a modos de “conectar” con la interioridad de la persona. Es un tipo de sensibilidad

de la exploración del movimiento, favorecieron un trabajo a partir de lo emergente, la incomodidad, la “resonancia”, lo involuntario, lo desconocido, los micro-movimientos, el impulso o el “dejar de hacer”, entre otros. Se trata de una búsqueda que prioriza la subjetividad del artista, la singularidad del intérprete, así como también un “estar disponible” para ser afectado por el entorno y por los otros.

Durante mi trabajo de campo, este cuerpo disponible para la danza contemporánea implicaba un diálogo entre la sensopercepción, las técnicas somáticas<sup>13</sup> y los modos de movimiento aprendidos e incorporados. Se trataba de un cuerpo que podía variar las calidades de movimiento con velocidad y precisión, “es decir que puede pasar fácilmente de un movimiento fluido a uno cortado, de la velocidad a la lentitud o incluso a la quietud, de la pesadez a la liviandad” (Sáez, 2017: 177).

De este modo, muchas bailarinas contemporáneas (o algunas bailarinas de tango que también estudiaban contemporáneo) integraban las transformaciones provocadas por sus vivencias maternas dentro de procesos de formación y creación que ponían en valor la reflexividad, el cambio, lo divergente, la sinceridad, la escucha personal, la heterogeneidad, la presencia, la deriva, la apertura a lo desconocido y la búsqueda del “lenguaje propio” por sobre el modelo y la forma.

Estas artistas también mencionaban la importancia de capitalizar la experiencia materna como algo positivo para el propio baile: “revisitar”, “entender”, “decantar”, “rehacer”, “reconocer”, “soltar”, “cambiar”, “confiar” eran algunos de los modos de poner en circulación una reflexividad que podía retroalimentarse y trasladarse entre los diferentes ámbitos de sus vidas cotidianas. La maternidad se constituía, así, en un dispositivo habilitante para la acción.

Si bien estas mujeres manejaban nociones ampliamente compartidas y valoradas positivamente

que busca atender a las necesidades y los deseos actuales a partir de la exploración propioceptiva y la reducción de las interferencias externas. Un recurso muy utilizado para “conectar” es cerrar los ojos, ya que permite reducir la preeminencia de la vista y disminuir la información proveniente del “afuera”. Es una exploración que busca restarle importancia, como describe Sáez (2017), a los estímulos externos como la imagen, el sonido o la luz (salvo que se los utilice para llevar la atención a la relación con el propio cuerpo).

13 Estas técnicas o prácticas somáticas incluyen una variedad de abordajes como Feldenkrais, Eutonía, Alexander o Ideokinesis.

dentro del circuito independiente de la danza, noté que las articulaban de formas novedosas con sus vivencias maternas. De esta manera, la maternidad era transformada en un recurso que les possibilitaba reflexionar sobre sí mismas y que resultaba beneficiosa para el desempeño artístico.

Desde que fui mamá estoy mucho en el rol de asistente de dirección. Se fue dando, me empezaron a llamar un montón de amigos. Y creo que en este momento de mi vida me queda bárbaro. Me siento muy cómoda ahí, porque además me cuesta poner el cuerpo en los ensayos y sostener el tipo de atención que requiere ser intérprete. Es como una disposición que hoy no tengo. Yo cuando soy intérprete, soy intérprete. Me engancha y me meto en esa. No me angustia no saber cómo está mi hijo, ponele. Pero siento que todavía no estoy para entrar en esa de lunes a viernes. En cambio, como asistente de dirección puedo entrar y salir con la atención. Estar más atenta al teléfono. Además, siento que con la maternidad desarrollé como una destreza de estar más atenta a los detalles y más desde la mirada periférica. Es una manera de estar diferente. Hay algo del cuidado en general, que por ahí no estaba tan despierto antes, o lo adquirí con la maternidad, no sé. Y también como una mirada mucho más panorámica de las cosas y mucho más descentrada de mí misma (Nadia, 32 años).

Cuando quedé embarazada me hice cargo de mi deseo. Puse el foco en mis ganas de bailar y dirigir. Me quedé con pocas clases y me puse a estudiar de todo. Empecé como una carrera de cursos, talleres, seminarios. Hacer, hacer, hacer. No sé, fue muy loco. Yo quería sentirme orgullosa de mí. Poder decirle mamá quería esto, y lo logró. Creo que aceleró algo en mí, viste, la maternidad. Eso que en general te dicen, uy no, te corta todo. Para mí fue todo lo contrario. Viste que cuando tenés un hijo respondés a la demanda constante. Bueno, yo siento que lo mismo me pasa físicamente. Que puedo responder a más demanda y ser mucho más precisa cuando me muevo. Además, me dan ganas de bailar todo el tiempo. Es una motivación tremenda mi hijo. Me siento mucho más motivada que antes. El otro día me puse a improvisar y sentía que volaba. Y no sé cómo se veía de afuera, pero yo sentía que volaba. Siento que hago todo con más liviandad, con más perfección. Estoy mucho más alineada, como mejor trazada, no sé. Y me siento más creativa. Unas ganas de vivir tremendas (Elena, 34 años).

Mi hijo es mi maestro. Es un budita que no para de enseñarme. Hay algo del ego que se corrió con la

maternidad. Y eso para bailar fue alucinante. Me abrió la mirada, la escucha, la percepción. Me di cuenta de que estaba re limitada por la mirada de los demás y decidí que ya no me iba a importar más nada, te juro. Nada de nada. [nos reímos] Y es genial, porque ahora la cosa pasa por otro lado. Además, verlo rolar, gatear o caminar fue un viaje. Me pasé horas y horas observándolo... creo que eso me dio más información que cualquier clase o escuela de danza (Romina, 38 años).

Para estas artistas los saberes aparecían desbordando las fronteras rígidamente establecidas, circulando entre el arte y la maternidad, motorizándose mutuamente. En esta línea, las bailarinas madres daban cuenta de las porosidades existentes entre las distintas esferas cotidianas y mostraban cómo las formas de conocimiento podían hibridarse y retroalimentarse dentro de su espacio vital. Esto les permitía una serie de desplazamientos e interpretaciones específicas que hacían posible, entre otras cuestiones, que un hijo sea un maestro espiritual, que la mirada se abra, que el cuidado se expanda, que el deseo se mueva, que el límite se corra, que la percepción se agudice o que el ego se aparte.

En estos casos, la maternidad gestante se presentaba como una oportunidad para deshacer viejos hábitos, para reorganizar el movimiento o para interpelar prácticas, saberes y representaciones sobre el cuerpo en la danza.

Es como que te rompés toda para volver a armarte. Y ese rearmado me encanta. Porque siento que me apropié más que nunca de mi cuerpo. Me siento más segura. Me cambió hasta físicamente. Mi hijo es muy pesado, es enorme. Y eso me hizo desarrollar una fuerza terrible. Me encuentro con otro cuerpo. Más seguro. Y también como si mucha información del pasado hubiese decantado ahora. Una madurez diferente. Es cierto que no estoy bailando tanto como antes, pero me siento distinta cuando me muevo. Me cambió la vida en relación con el movimiento. Llego hasta las extremidades, tengo otra conciencia de mis bordes. Me veo un contorno cuando me muevo. Soy mucho más precisa, más sincera, más concreta. Tengo otro nivel de conciencia...Y no me pierdo tanto. Voy a agarrar algo, lo agarro. Voy a acostarme, me acuesto. Como si tuviese más trayectorias armadas en el movimiento (Elena, 34 años).

Elena consideraba que después de tener a su hijo se apropió de su cuerpo como nunca y que pudo integrar estos cambios a su movimiento: se volvió más

concreta, más clara y precisa. La maternidad implicó un rearmado que habilitó una mayor movilidad y comprensión del cuerpo, a la par que deshizo viejos hábitos y patrones de movimiento.

Como desarrolla Osswald (2015), soltar el hábito, deshacer o dejar de hacer constituyen premisas fundamentales dentro del circuito independiente porteño e informan nociones nativas sobre el movimiento, el pensamiento y la experiencia. En este contexto, los hábitos que se consideran negativos se vinculan con “estar en la mente”, “pensar demasiado”, “quedarse en la idea”, “hacer como si”, “ponerse mecánica”, “quedarse en la forma”, “anticiparse”, “no escuchar”, “no confiar”, “no percibir”, “juzgar”, “no estar presente”, etcétera.

Para muchas bailarinas contemporáneas con las que conversé, deshacer el hábito maternando implicaba, además, repensar las nociones de “balance” y “equilibrio” desde el cuerpo, entender que la estructura humana es “esencialmente inestable”, que somos “cambio continuo” y que hay que aprender a “integrar” esos cambios desde el movimiento para poder incorporarlos, también, a la experiencia vital. Era empezar a tirar por la otra punta del hilo: alterar ciertos patrones de movimiento para modificar algo respecto al pensamiento, al sentimiento y a la emoción. Abrir puertas, encontrar otros canales y sumar nuevas posibilidades al registro personal.

Se trataba de comprender, desde el cuerpo en movimiento, que no hay construcción armoniosa del eje postural sin noción de desequilibrio e inestabilidad, que el conflicto y el balance son elementos interdependientes y bidireccionales. El equilibrio trabajo-familia (Clark, 2000) se presentaba así, para algunas bailarinas madres, como una estructura inestable que se organizaba y se reorganizaba todo el tiempo: había que aprender a administrar y a equilibrar las demandas y las necesidades de las esferas profesionales y personales.

Esto implicaba atender a los diferentes elementos que entraban en diálogo entre esas esferas, que hacían fluctuar sus grados de permeabilidad y que producían situaciones de conflicto o de balance, como en la danza misma. Situaciones que se hacían, se deshacían y se rehacían todo el tiempo. Que modificaban apoyos, soportes, energías y relaciones. Que eran receptáculo de las inscripciones de los encuentros con los otros y que necesitaban de un diálogo constante con el entorno.

De este modo, el “balance” o el “equilibrio” —ya sea del cuerpo o del vínculo trabajo-familia—, se concebía como algo dinámico, complejo, fluctuante y

en permanente redefinición. Así como la organización del eje tónico-postural del cuerpo era un proceso que incluía aspectos biomecánicos, puntos de apoyo, huellas emocionales y que permitía funciones de soporte, integración, recepción y fluctuación tónica (Tabak, 2012); la búsqueda del equilibrio trabajo-familia (Clark, 2000) se pensaba como un proceso que se (re)definía y se (re)negociaba constantemente a partir de necesidades que eran personales, vinculares y que dependían, en diversos grados, de las posibilidades estructurales.

## Conclusiones

En este artículo me dediqué a analizar los modos en que las maternidades pueden nutrir, transformar o potenciar la trayectoria artística de las bailarinas que participaron de mi estudio. El eje del análisis no se centró en lo que la maternidad es para estas mujeres, sino en lo que les posibilita hacer.

A partir de la inmersión etnográfica y de la descripción analítica, atendí al modo en que se configuran las experiencias situadas de estas artistas. Discutiendo las narrativas que postulan al embarazo de una bailarina como la ruina profesional (Verdenelli, 2020), observé cómo estas vivencias gestantes se entraman con la formación en danza y habilitan el desarrollo de nuevas disposiciones corporales, emocionales, cinéticas y sensibles que ponen en circulación una reflexividad que se traslada hacia el lenguaje propio de movimiento.

Desde una mirada de la agencia como una disposición a la realización de proyectos (Ortner, 2006), exploré los sentidos y los significados que estas mujeres le otorgaban a la construcción del ser madre y bailarina, en relación con sus prácticas cotidianas, sus dinámicas laborales —ya sea como docentes, coreógrafas o artistas escénicas—, y sus procesos de formación en danza.

En línea con otros estudios locales que proponen comprender la experiencia social desde sus dimensiones sensibles, verbales y cinéticas (Carozzi, 2011; Scribano, 2014; D’hers y Boragnio, 2015; Sáez, 2017), observé que muchas de estas bailarinas daban cuenta de un gran despliegue creativo e interpretativo de sus prácticas. En un contexto en el que las diversas formas de autoconocimiento permearon casi todos los poros de la cultura de los sectores medios urbanos, las protagonistas de este estudio buscaban, diariamente, sus propios modos de estar entre la danza y la maternidad.

Así, encontré que para muchas de las mujeres

que participaron de mi investigación la maternidad no era solo productora de desigualdades de género, sino que también constituía un recurso que posibilitaba reflexionar sobre sí mismas y que resultaba beneficioso para su desempeño artístico. Los saberes aparecían, una y otra vez, desbordando las fronteras rígidamente establecidas, circulando entre el arte y la maternidad. Mostrando, en definitiva, las porosidades existentes entre las diferentes esferas de la vida cotidiana y los modos en que las formas de conocimiento podían hibridarse.

A partir de múltiples desplazamientos, estas bailarinas ponían en práctica una mirada relacional que entendía que las esferas personales y profesionales eran permeables, que estaban interconectadas y que no podían pensarse escindidas la una de la otra. Por un lado, sus saberes eran desbordados por múltiples lecturas, interpretaciones, apropiaciones y redefiniciones. Por otro, la maternidad era convertida en un recurso habilitante para la acción, capaz de nutrir –entre otros aspectos– la esfera profesional.

## Bibliografía

- ABAD CARLES, A. (2012) *Coreógrafas, directoras y pedagogas: la contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI*. Tesis de Doctorado. Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte. Universidad Politécnica de Valencia.
- ABU-LUGHOD, L. (2012) “Escribir contra la cultura” *Andamios. Revista de Investigación Social*, vol. 9, número 19, 129-157.
- BALBI, F. A. (2017) *La comparación en Antropología Social: problemas y perspectivas*. Buenos Aires: Antropofagia.
- CARDUS, M. E. (2015) “¿Dejarás el baile por mí?: la representación de la bailarina como trabajadora en Mujeres que bailan de Manuel Romero” *Revista Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio* (9), 49-65.
- CAROZZI, M. J. (1999) “Nova Era: a autonomía como religião” en Carozzi, M.J. (Comp.) *A Nova Era no Mercosul*. Petropolis: Vozes. pp. 149-190.
- CAROZZI, M. J. (2011) *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*. La Plata: Gorla.
- CAROZZI, M. J. (2015) *Aquí se baila el tango. Una etnografía de las milongas porteñas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- CITRO, S. (2010) *Cuerpos plurales: antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos.
- CLARK, S.C. (2000) “Work/family border theory: A new theory of work/family balance” *Human Relations* (53), 747–770.
- D’HERS, V. y BORAGNIO, A. (2015) “Entrevistas Bailadas: rupturas y continuidades en la expresividad y creatividad” *XI Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Disponible en: <https://cdsa.aacademica.org/000-061/190.pdf>
- FELITTI, K. (2011) *Madre no hay una sola. Experiencias de maternidad en la Argentina*. Buenos Aires: Ciccus.
- HAMMERSLEY, M. y ATKINSON, P. (1994) *Etnografía. Métodos de investigación*. México: Paidós.
- HANNA, J. L. (1979) “Toward a Cross-Cultural Conceptualization of Dance” En Blacking, J. & Kealiinohomoku, J. W. (eds.) *The Performing Arts: Music, Dance, Theater*. Great Britain: Mouton. pp. 17-46.
- HARAWAY, D. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- IMAZ, E. (2010) *Convertirse en madre. Etnografía del tiempo de gestación*. Madrid: Cátedra.
- KUNIN, J. (2019) *El poder del cuidado: Mujeres y agencia en la pampa sojera argentina*. Tesis de Doctorado. Programa de Antropología Social de la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín.
- LEPECKI, A. (2008) *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Madrid: Centro coreográfico galego, Mercat de les Flors, Universidad de Alcalá.
- MAGRASSI, G.E. y ROCCA, M.M. (1980) *La historia de vida*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- MAUSS, M. (1979) [1934] *Las técnicas del cuerpo. Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos.
- MEAD, M. y BATESON, G. (1951) *Trance and Dance in Bali*. Wikimedia Commons, Dominio público. Disponible en: <https://youtu.be/Z8YC0dnj4Jw>
- MORA, A. S. (2011) *El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal*. Tesis de Doctorado. Ciencias Naturales, orientación Antropología, Universidad Nacional de La Plata.
- MOREL, C. H. (2015) “Los Milongueros del Tango Salón: campeonatos de baile y políticas culturales estatales” en Carozzi, M. J. (Ed.) *Escribir las danzas. Coreografías de las Ciencias Sociales*. La Plata: Gorla. pp. 53-85.
- MUSICCO, C. y D’HERS, V. (2012) “Danza, movimiento y pensamiento. Algunas experiencias en la Ciudad de Buenos Aires” *Boletín Onteiken*. N°14, 53-

67.

NOVACK, C. (1993) *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison: University of Wisconsin Press.

ORTNER, S. (2016) [2006] *Antropología y teoría social. Poder y agencia*. Buenos Aires: Unsam Edita.

OSSWALD, D. (2015) "Deshacer los hábitos bailando: concepciones alternativas del cuerpo en la transmisión dancística independiente en Buenos Aires" en Carozzi, M.J. (Ed.) *Escribir las danzas. Coreografías de las ciencias sociales*. Buenos Aires: Gorla. pp. 207-237.

SAEZ, M. L. (2017) *Presencias, riesgos e intensidades. Un abordaje socio-antropológico sobre y desde el cuerpo en los procesos de formación de acróbatas y bailarines/as de danza contemporánea en la ciudad de La Plata*. Tesis de Doctorado. **Área de Antropología**, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

SKLAR, D. (2001) "On Dance Ethnography" *Dance Research Journal*, vol.3 (1), 6-10.

SCRIBANO, A. (2010) "Filosofía de las ciencias sociales y estudios sociales sobre los cuerpos" en C. Hidalgo y V. Tozzi, V. (Comps.) *Filosofía para la ciencia y la sociedad. Indagaciones en honor a Félix Gustavo Schuster*. Buenos Aires: CICCUS-CLACSO. pp. 205-2019.

SCRIBANO, A. (2014) "Entrevista Bailada: Narración de una travesía inconclusa" *Intersticios*, Vol. 8, N°2, 103-112. Disponible en: <https://intersticios.es/article/view/13778>

SPATARO, C. (2012) *¿A dónde había estado yo'?: configuración de feminidades en un club de fans de Ricardo Arjona*. Tesis de Doctorado. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

SPENCER, P. (1985) *Society and dance. The anthropology of process and performance*. Cambridge: University Press.

TABAK, G. I. (2012) *Eje tónico postural y verticalización. Del sostén del adulto al encuentro del propio soporte*. Tesis de Licenciatura en Psicomotricidad. Departamento de Salud y Seguridad Social. Universidad Nacional de Tres de Febrero.

VERDENELLI, J. (2020) *Entre crear y criar: balances entre la profesión y la maternidad de bailarinas de tango y bailarinas de contemporáneo en Buenos Aires*. Tesis de Doctorado. Programa de Antropología Social de la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín.

Citado. VERDENELLI, Juliana (2022) "Lo que abre la maternidad en la danza: la circulación de saberes en las experiencias de las bailarinas madres" en Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad - RELACES, N°40. Año 14. Diciembre 2022-Marzo 2022. Córdoba. ISSN 18528759. pp. 20-33. Disponible en: <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/issue/view/481>

**Plazos.** Recibido: 21-10-21 . Aceptado: 23-09-22