

Belén Errendasoro\*

## *La ritmidad del enlace*

**Apuntes de una conquista en la danza tradicional escénica.**

## *The Rhythmicity of the connection*

**Notes on a conquest in Traditional Stage Dance.**

**RESUMEN**

La trama profunda que ha vinculado folklore y nacionalismo durante largo tiempo en Argentina, tuvo incidencia en la reflexión que la danza folklórica ha podido realizar sobre sí misma en tanto práctica artística y pedagógica.

El propósito que nos ha animado a esta escritura es el deseo de reivindicar las singularidades del estudio académico de la danza tradicional y la particularidad como práctica creativa, expresiva y escénica. Quienes nos abocamos a ella advertimos la necesidad de que se vuelva objeto de estudio, que sea analizada su evolución, la transformación artística que ha experimentado, las maneras que asume su producción y circulación en la escena contemporánea, entre otras cuestiones.

Dicho esto, el presente artículo, inscripto en el paradigma de la investigación en artes, toma como objeto una práctica situada con la que se analiza el saber hacer alojado en el cuerpo de una pareja de performers de danza folklórica con amplia trayectoria en las danzas de pareja suelta, que buscan iniciarse en la práctica de las danzas de pareja enlazada.

**Palabras clave:** generaciones coreográficas; danza tradicional escénica; cuerpo; entrenamiento; ritmo

**ABSTRACT**

The deep thread that has long linked folklore and nationalism in Argentina has influenced the reflection that folk dance has been able to make on itself as an artistic and pedagogical practice. The purpose that motivated us to write this article is the desire to vindicate the singularities of the academic study of traditional dance and its uniqueness as a creative, expressive, and performing practice. Those of us who dedicate ourselves to it recognize the need for it to become an object of study, to analyze its evolution, the artistic transformation it has undergone, the forms it takes in its production and circulation in the contemporary scene, among other issues.

That said, this article, inscribed within the paradigm of research in the arts, takes as its subject a situated practice, analyzing the know-how embedded in the body of a pair of folk dance performers with extensive experience in loose-couple dances, who are seeking to initiate themselves into the practice of linked-couple dances.

**Keywords:** choreographic generations; traditional stage dance; body; training; rhythm

Plegados en nosotros mismos

Así estamos algunas veces

Desplegarse sin cortar el entero,

Sin dejar de ser nosotros mismos.

¿Quizá haya sido la propuesta, entre otras propuestas?

Iris Scaccheri (2010, p. 70)

## Presentación

La trama profunda que ha vinculado folklore y nacionalismo durante largo tiempo en Argentina, tuvo incidencia en la reflexión que la danza folklórica ha podido realizar sobre sí misma en tanto práctica artística y pedagógica.

La danza entendida como producto artístico claramente se diferencia de la danza como fenómeno folklórico ya ampliamente abordada por la Folklorística. Numerosos investigadores del folklore -Carlos Vega, Eleonora Benvenuto, Isabel Aretz, Pedro Berrutti, Olga Fernández Latour de Botas y Héctor Aricó entre muchos otros- han contribuido y enriquecido desde sus abordajes particulares al conocimiento sobre la danza folklórica en nuestro país, estableciendo parámetros que discriminan el origen de cada danza, su permanencia, difusión y transformación.

Sin duda, estos antecedentes históricos-políticos y geográficos de la danza folklórica, su materialidad coreográfica y las categorías y clasificaciones que subyacen en su definición son conquistas valiosas. Sin embargo, la actualidad demanda también nuevos estudios que puedan ir más allá de aquel abordaje, reflexionando sobre el uso que los actores sociales y específicamente culturales, le dan a esa práctica en el presente. En este sentido, no se trataría ya de la danza que ha sido objeto de estudio de la Folklorística sino de otra danza, que remite a aquella pero que se inscribe en el terreno de la producción de arte.

Las investigaciones que abordan la danza folklórica a la luz de los contextos escénicos contemporáneos son relativamente recientes y, en este sentido, los Institutos de Arte, las Academias de Danza y la Academia contribuyen notablemente a este reposicionamiento.

Tratándose de una manifestación liminal y periférica -en comparación a otras-, el presente artículo construye conocimiento sobre el campo de la danza y puntualmente de la danza folklórica escénica.

Nos anima el deseo de dar espacio a este género para que pueda ser repensado desde la perspectiva histórica de la danza.<sup>1</sup> Quienes nos abocamos a ella advertimos que como objeto de estudio se puede analizar su evolución, la transformación artística que ha experimentado, las maneras que asumen su producción y circulación en la escena contemporánea, entre otras cuestiones.

Por lo pronto, bajo el paradigma de la investigación en las artes llamada *Practice-as-Research* (PaR) que entiende a la práctica como eje insustituible en la construcción de conocimiento (Borgdorff, 2010), la cual interpela, reflexiona, analiza y teoriza poniendo en juego el saber artístico, académico e investigativo (Bacon y Midgelow, 2017), intentaremos visibilizar las singularidades en relación al estudio y a la práctica de la danza que nos ocupa. Esto oficiará de marco al abordaje de una práctica de reciente iniciación, desarrollada para los performers de danza folklórica Stella Peñín y César Luque, que con amplia trayectoria en las danzas de pareja suelta buscan iniciarse en la práctica de las danzas de pareja enlazada. La noción grotowskiana de entrenamiento será una de las bisagras para interpelar lo naturalizado y generar las necesarias aperturas que permitan construir el sentir rítmico del enlace.

<sup>1</sup> Al respecto, la danza tradicional llega a escena hace un siglo y medio integrando los sainetes y espectáculos que ofrecía el Circo Criollo a fines del siglo XIX. Hacia 1950, el bailarín y coreógrafo Santiago “El Chúcaro” Ayala de alcance internacional, quien se especializó en danzas tradicionales argentinas forma su compañía y, treinta años más tarde, bajo el decreto-ley del presidente Raúl Alfonsín (1986), funda el Ballet Folklórico Nacional junto a Norma Viola, su pareja de baile. Esas referencias puntuales permiten suponer la diversidad de búsquedas creativas que la danza tradicional escénica ha desarrollado desde aquel entonces a esta parte en todo el territorio nacional.

## La danza folklórica escénica

La profesora e investigadora Margarita Baz y Téllez en *Los desfiladeros del cuerpo danzante* señala tres géneros que se suelen identificar comúnmente en los estudios de la danza: el de la danza autóctona o tradicional, el de la danza popular y el de la danza teatral o de concierto, conocida ésta última también como danza espectáculo. Siguiendo a la autora, estas danzas se encuentran caracterizadas del siguiente modo:

Las danzas autóctonas o tradicionales son aquellas que se han conservado en ciertas comunidades a lo largo de varios siglos y tienen en general un sentido ritual y místico. (...) Las danzas populares, como su nombre lo indica, son aquellas bailadas por el pueblo, siendo su sentido más inmediato la cohesión y el intercambio social. Algunas conservan características folklóricas o regionales y son característicamente de inspiración campesina, en tanto que otras transitán por los espacios urbanos atravesando fronteras y configurando modas de "baile de salón" (mambo, tango, danzón, rock, breakdance, etcétera). Cualquiera de estas modalidades puede ser trasladada al ámbito teatral (v. gr. 'ballets folklóricos'). De la calidad del espectáculo y del profesionalismo de sus ejecutantes dependerá el nivel artístico logrado. La danza teatral o de concierto es aquella justamente pensada como espectáculo artístico: requiere una estructura teatral, es decir, un escenario, los artistas y los espectadores o público. En términos de los creadores de este arte, son tres sus figuras fundamentales: los maestros, los coreógrafos y los bailarines o ejecutantes. (2007, p. 12-13)

En el presente artículo nos abocaremos a la danza que Baz y Téllez llama 'popular de carácter folklórico' y la nombraremos 'tradicional' también, aunque advirtiendo que no nos estamos refiriendo a aquella primitiva y propia de los pueblos originarios. Entendemos que la danza como bien cultural "es 'tradicional' cuando se ha transmitido espontáneamente mediante el ejemplo o la palabra durante un largo espacio de tiempo, es decir, que la misma sociedad y por una cuestión afectiva se encargó de que trascienda de una generación a la siguiente." (Aricó, 2002, p. 7) En este punto, la danza tradicional que se estudia y practica para volverse materialidad escénica ha sido reconocida como tal por la Folklorística.

A los fines de nuestro estudio, danza popular de carácter folklórico, danza de carácter folklórico y danza tradicional son formas de nombrar el mismo tipo de danza. Aquella que el campo artístico y su circuito de producción y circulación reconoce como una danza de carácter representacional y cuya teatralidad remite a una época pasada; con personajes, acciones, formas de moverse y argumentos que se moldean y afinan especialmente para que la coreografía se vuelva danza-en-vida, parafraseando a Eugenio Barba (1990).

Aquellas coordenadas funcionan como condicionantes en este tipo de danza. Sus límites deben conocerse porque también pueden ser utilizados como excusas para motorizar búsquedas y generar hallazgos. En este punto, el quid de este arte tan singular es la preservación de sus formas tradicionales a la par de la construcción de experiencias que tramen conquistas de libertad expresiva.

La danza tradicional sube a escena y con ello se expone. La cuestión fundamental y más evidente en la actualidad es el delicado equilibrio que presenta entre forma y expresividad. Precisamente en ese *entre* se aloja la creación. Allí se encuentra el desafío de este género de danza y su potencia.

Teniendo en cuenta este marco, resulta propicio observar qué conocimientos asienta el aprendizaje de la danza tradicional.

### **Aprendizaje y sistematización**

La danza folklórica o danza tradicional representa las costumbres y tradiciones de una región. Constituye una manifestación del folklore inmaterial y a su vez se materializa como expresión artística.

La Escuela Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas, creada en el año 1948, fue fundamental para el estudio, recopilación y análisis de las danzas. Su sistematización y mecanización ha sentado tradición en los ámbitos formales y no formales de la educación y la cultura.

Carlos Vega, considerado el padre de la musicología argentina debido al relevamiento musicológico que realizó en el país, estableció la Generación de Danzas o las Generaciones Coreográficas como una categoría que permitiera clasificarlas de acuerdo a sus características, distinguiendo las diversas formas de danzas que llegaron desde los salones de Europa a los salones de América y sus descendientes en la Argentina. La enseñanza académica utiliza esta clasificación que determina cinco generaciones:

1° Generación (1530 y 1730), llega a América (Lima y México): Danzas picarescas

2° Generación (1710 a 1750), arriba a Buenos Aires: Danzas gravívivas

3° Generación (1710 a 1850), llega a Buenos Aires: Danzas de parejas interdependientes

4° Generación (1804 a 1870), llega a Buenos Aires: Danza de pareja enlazada

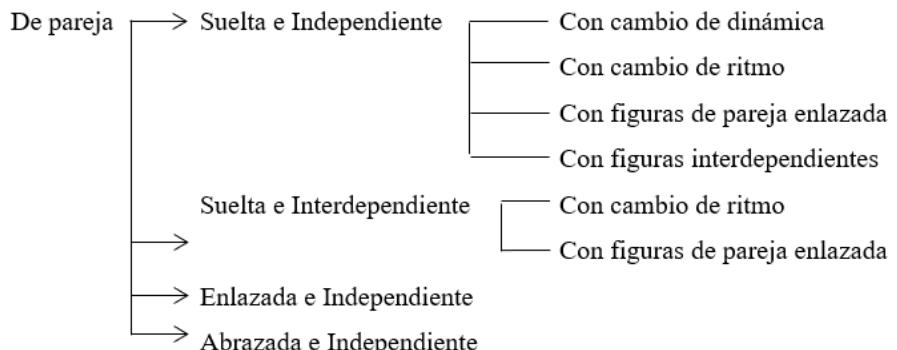
5° Generación (1913), llega a Buenos Aires: Danzas Modernas.

De acuerdo al investigador y profesor Héctor Aricó (2004), quien se basa en la obra de Carlos Vega, el acervo de las danzas tradicionales argentinas se clasifica en danzas individuales, danzas colectivas y danzas de pareja, éstas últimas subdivididas en danzas de pareja suelta e independiente, danzas de pareja suelta e interdependiente, de pareja enlazada e independiente y de pareja abrazada e independiente.

### Danzas Tradicionales Argentinas

Individuales

Colectivas



#### 1. Clasificación de las danzas tradicionales argentinas

Además de la clasificación y de la ubicación histórico-geográfica correspondiente, las danzas tradicionales cuentan con una composición musical que permite apreciar una Introducción o Interludio con una cantidad determinada de compases<sup>2</sup>, una melodía, frases musicales, coplas e instrumentos musicales específicos.

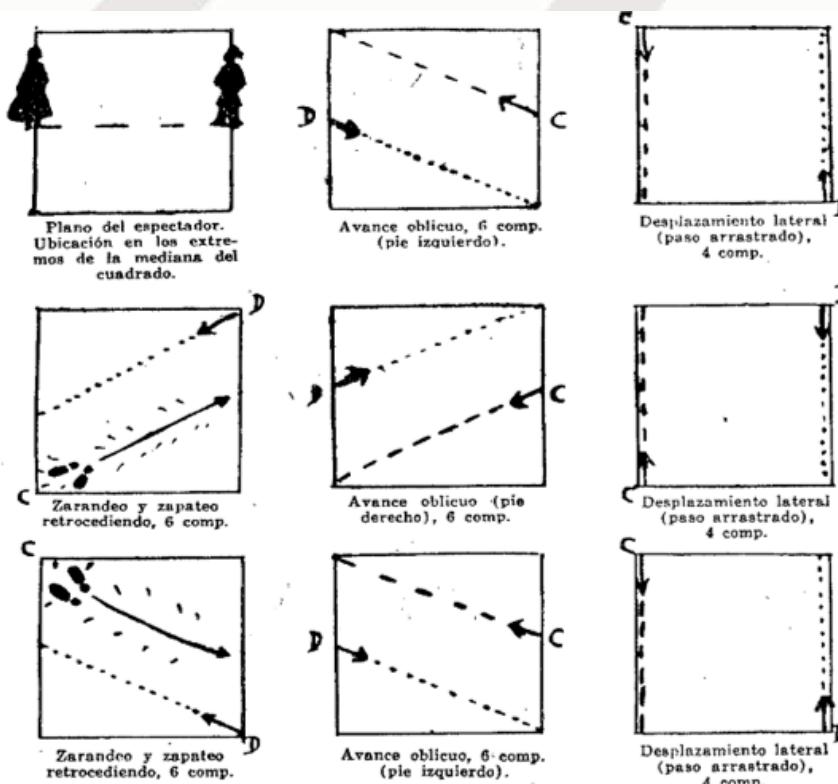
Habitualmente las danzas parten de una ubicación inicial. En el caso de las de pareja –con excepción de la Polca, el Chamamé, la Ranchera y el Valseado-, se circunscriben a un cuadrado imaginario de 2 x 2 m. donde los performers se ubican enfrentados en los extremos de la mediana paralela al público<sup>3</sup> y con perfiles determinados (la mujer con el perfil derecho al público y el varón con el izquierdo). En aquellas danzas que poseen primera y segunda la coreografía se reitera, pero comenzando en los lugares opuestos.

La coreografía se encuentra pautada por una sucesión de figuras coreográficas determinadas. Cada figura “posee un nombre -popular o

<sup>2</sup> Aunque hay danzas tales como el Carnavalito, la Danza de las Cintas, el Chamamé, la Polca, el Valseado, el Pericón y el Malambo que no presentan introducción.

<sup>3</sup> También pueden enfrentarse en diagonal ocupando los vértices del cuadrado, o en los extremos de la diagonal paralela al público, o enfrentados en los vértices en los extremos de la mediana perpendicular al público. Algunas danzas en la que participan 3 o más parejas, se denominan danzas de conjunto, y en ellas el cuadrado de danza se amplía denominándose “ámbito de la danza”.

académico- que permite identificarla del resto de acuerdo a sus rasgos de forma y/o dirección" (Aricó, 2002, p. 19). Al momento de danza, debe tenerse en cuenta que los desplazamientos se distribuyan armoniosamente en el marco de la danza de acuerdo a la duración de cada una de las figuras (4 compases, 8 compases, 6+2 compases, etc.).



2. Fragmento de la coreografía de la danza tradicional Refalosa Federal (Durante y Beloso, 1965, p.99)

La coreografía se acompaña de elementos particulares que "son los complementos físicos o accesorios que se combinan con las figuras" (Aricó, 1988, p. 10). Siguiendo al autor, entre los elementos físicos se pueden señalar los pasos<sup>4</sup> y las posiciones de distintas zonas del cuerpo, los palmoteos y las

<sup>4</sup> Los más habituales son el paso, diferenciándose paso arrastrado, paso básico, paso caminado y paso grave simple. En cuanto a la posición de brazos y manos, encontramos: a los costados del cuerpo, para cadena o pase, para castañetas, para

castañetas. Entre los elementos accesorios se encuentran pañuelo, poncho, sombrero, etc.

Resta agregar que la coreografía de cada danza “incluye además, un ‘argumento’ que los bailarines interpretan durante la ejecución” (Aricó, 1988, p. 10) y que mayormente son de carácter amoroso.<sup>5</sup>

La enseñanza de la danza aplica habitualmente el método que Blom y Chaplin (1996) llaman *conocimiento por medio de la descripción*, el cual consiste en describir y exemplificar el movimiento que las/los bailarinas/es deben ejecutar.

Dicho método pone en evidencia su enfoque cognitivo al apelar fundamentalmente a la imitación y a la repetición. En cuanto a la primera, el/la profesor/a muestra y el bailarín o bailarina reproducen y reiteran ciertos esquemas hasta realizarlos sin dificultad, incorporando las marcaciones espaciales, adaptando las secuencias de movimientos pautadas de antemano a los ritmos y velocidades necesarios, etc. El bailarín o la bailarina mira para imitar, el/la maestro/a observa para corroborar si lo hace correctamente. De este modo, el mundo accesible al testimonio de los sentidos se disocia del mundo real, accesible únicamente a la inteligencia racional.

En este marco, el cuerpo es un desierto que hay que ‘colonizar’ o entrenar a través de la técnica que permite a cada performer que su cuerpo deje de ser ‘obstáculo’ para alcanzar así la belleza del movimiento. La práctica de la danza folklórica prioriza la ejecución del movimiento; el cuerpo, frecuentemente entendido como el instrumento de la danza, es adiestrado en diferentes pasos y figuras en la que lo expresivo, lo intuitivo, lo orgánico y lo espontáneo quedan un tanto relegados. En cierto punto, la expresividad a la que aspira, niega la subjetividad que constituye el cuerpo de cada intérprete.

---

enarbolar pañuelo, para molinete, para palmoteo, para pareja enlazada, para pareja tomada, para ronda, tomadas para saludo o reverencia final, tomados del brazo, tomando la falda o para zarandeo.

<sup>5</sup> También existen “algunas excepciones distintivas como la Danza de las Cintas que poseyó, según las épocas, carácter propiciatorio o religioso; el Pala-Pala, baile pantomímico y legendario y el Malambo que especialmente cuerpea en la competencia”. (Aricó, 1988, p. 10)

La danza tornase expresión visible en el movimiento virtuoso de las y los performers que bailan fluidamente integrando las coordinadas espaciales, musicales, coreográficas y compartiendo esa experiencia con el/la compañero/a, interpretando el argumento y el carácter de la época determinada en la que la danza se bailó.

### Práctica situada e Investigación<sup>6</sup>

Hasta aquí abordamos a grandes rasgos el corpus teórico y práctico que trama el hacer artístico de las bailarinas y los bailarines de extensa trayectoria en la danza tradicional. Dicha perspectiva, práctica y métodos han organizado la experiencia sensible de la danza en sus cuerpos.

Este es el caso de la pareja de bailarines Stella Peñín y César Luque al que haremos referencia de ahora en adelante. Ambos, nacidos en la ciudad de Tandil, bailan danza folklórica desde la infancia. Llevan cuarenta años compartiendo vida y arte.

<sup>6</sup> Proyecto de Investigación denominado “Rítmica en la actuación” dirigido por Belén Errendasoro (GIAPA, SECAT, UNICEN / 2023-2025). La Rítmica en la Actuación se propone como una rama de la Rítmica con improntas particulares. No parte de preconceptos o códigos ya establecidos para sistematizar el material rítmico. Por el contrario, prioriza las modulaciones del tiempo que se manifiestan en la actuación y en la escena abordando variedad de prácticas, de modo tal que la especificidad de cada una permita generar sistematizaciones rítmicas particulares. El ritmo como experiencia sentida, la noción de ritmo y la Rítmica en la Actuación se presentan como asuntos primordiales en la búsqueda por ampliar los marcos epistemológicos y metodológicos de los estudios del ritmo en las artes de la escena.



3. C. Luque – S. Peñín. Interpretando Huella. Junio, 2024. Fuente: S. Peñín.

Performers y también directores de ballets de danza folklórica, cuentan con vasta experiencia en la práctica de danzas pertenecientes a la Primera Generación y la Tercera Generación. Corresponden a la primera aquellas picarescas como el Gato, la Chacarera, la Zamba, la Cueca, el Triunfo, el Escondido, etc., danzas del ambiente rural y campesino, de ritmo ágil y rápido, y coreografía dinámica con giros, vueltas enteras, medias vueltas, etc. En relación a la Tercera Generación, se encuentran la Media Caña, el Pericón y el Cielito, danzas de parejas interdependientes que surgen de la integración de los bailes de los salones europeos con elementos locales, han sido bailadas tanto en los ambientes rurales como en los salones aristocráticos de nuestro país, y son llamadas danzas de conjunto porque requieren un mínimo de tres parejas para realizar sus coreografías.

Vale advertir que las danzas tradicionales de la provincia de Buenos Aires, lugar donde los performers se han formado y desarrollan su arte, son mayoritariamente de pareja suelta e independiente o de pareja suelta e interdependiente. En este sentido, se puede señalar que el disciplinamiento del cuerpo prioriza fundamentalmente la mirada hacia el/la compañero/a otro y los desplazamientos –con su variedad de distancias- de acuerdo al dinámico desarrollo coreográfico en el cuadrado imaginario o espacio de la danza.



4. Stella Peñín y César Luque. Interpretando Zamba.  
Junio, 2024. Fotografía: D. Oliva.

Para el bailarín y la bailarina de danza folklórica bonaerense las ocasiones de contacto son escasas. En la Huella, las manos se toman para provocar el pase de lugares o los giros y contragiros de la mujer, en el Cuando son excusa las trayectorias de avances que luego se desandan. El Palito y la Firmeza también tienen momentos de contacto entre bailarines. Sin embargo, en éstas y otras danzas no pasan de gestos o acciones puntuales frente a un desarrollo general signado por los recorridos individuales de cada quien que conforma la pareja. La danza, en consecuencia, resulta de las felices sincronías que se dan entre dos cuerpos con escaso contacto corporal.

La pareja en cuestión, a fines de 2024, bajo la dirección de Hugo Pedernera (Córdoba)<sup>7</sup>, gana el rubro Pareja de Danza Tradicional en la Sede Miramar (Bs. As) que los habilita a llegar al PreCosquín -competencia que se da anualmente en el marco del Festival Nacional de Folklore de la ciudad

<sup>7</sup> Acompañamiento en guitarra y canto a cargo de Francisco “Pancho” Santaren (Tres Arroyos) y Damián Ariel “Lolo” Rodríguez (Tandil).

coscoína-. Las danzas presentadas para la ocasión fueron Huella, Cueca Cuyana y Zamba. En vistas a la competencia en Cosquín que les permitirá bailar por primera vez en el escenario Próspero Molina –lo cual constituye un hito para las y los bailarines de folklore-, me invitan a sumarme formalmente al equipo –ya que hasta entonces había participado de manera esporádica-, para aportar una perspectiva diferente en el abordaje del movimiento y el entrenamiento corporal y colaborar en la construcción escénica de la danza.

Luego de la presentación en Cosquín y como continuidad del proyecto artístico, se traza un nuevo propósito: iniciarse en el baile de pareja enlazada. Lo que representa un gran desafío. La Ranchera es la danza seleccionada.

Dicha danza tuvo su origen en la Mazurka europea (Polonia) y se adaptó al paisaje rural con un aire alegre y festivo. Junto al Chotis, el Rasgado Doble, el Valseado, etc. pertenece a la Cuarta Generación. Son danzas que surgieron como transición entre las de pareja suelta (1º y 2º Generación) y las urbanas (5º Generación); se caracterizan porque hay una reducción notoria de las distancias entre los cuerpos de los bailarines ya que están permanentemente en contacto.

La Ranchera en particular presenta un ritmo cadencioso y un acompañamiento marcado que invitaba a ser bailada. De coplas variadas, podía estar acompañada de violín, guitarras, acordeón. Era bailada por muchas parejas independientes enlazadas que describían una pista circular en contra de las agujas del reloj. Gozaba de gran adhesión, tanto así que tal como señala el investigador Juan María Veniard:

En algunos sectores de la campaña la ranchera tanto arraigó, que hemos conocido el caso de una que era representativa de un pueblo del sur de la provincia de Buenos Aires. Un informante nos señalaba que cuando en un baile se ejecutaba una determinada ranchera –de la que ignoraba el nombre pero podía tararearla– todos salían a bailarla como una obligación. (2014, p. 297)

## Hacia el enlace

Entendiendo que en el territorio de la investigación en artes las prácticas artísticas son al mismo tiempo prácticas estéticas y hermenéuticas, que implican conductas y son emotivas, miméticas y expresivas, nuestro abordaje investigativo se centra en una práctica puntual que se sostiene en la noción de entrenamiento desde la perspectiva grotowskiana.

Al respecto, Jerzy Grotowski, desde el campo teatral, define *training* como:

un proceso de búsqueda, de estudios, de confrontación que evoca una ‘radiación’ especial, resultado de la contradicción. Esta contradicción exige el dominio de lo desconocido –que en última instancia sólo viene a ser una falta de autoconocimiento- y el descubrimiento de las técnicas que permiten formarlo, estructurarlo y reconocerlo. (Grotowski, 1989, p. 201)

El entrenamiento es concebido como un proceso, como una acción continua tendiente a profundizar el auto-conocimiento y ampliar las posibilidades expresivas de la y el intérprete.

En este punto, y con motivo de acercar la práctica, a continuación comarto una transcripción del registro del encuentro precisamente en que se aborda el enlace por primera vez.

La Ranchera es desafíante. Stella y César me han puesto al tanto de las impresiones que ha dejado en la pareja ese tipo de danzas: “no saber llevar”, “no dejarse llevar”, “sentir que tironean entre sí y que los cuerpos se rigidizan”. Frustración e impotencia.

### **El camino es la búsqueda de la conexión y el contacto.**

Se retoman ejercicios de relajación y sensopercepción con el propósito de bajar el tono muscular y entrar en una respiración consciente.

La conciencia respiratoria constituye la puerta de entrada para la escucha corporal en este encuentro. Permite percibir la ritmidad dado por la entrada y salida del aire. Se trata de un suave y lento transcurrir que poco a poco va siendo acompañado de pequeños movimientos, sin forzarse a nada. El sentir respiratorio motoriza movimientos sutiles surgidos desde el interior del cuerpo. Dicha exploración, realizada con ojos cerrados y de forma individual, va permitiendo que cada performer acceda a una conexión profunda consigo mismo/a.

Al concluir esa exploración, continúan con ojos cerrados. Buscan acercarse, hasta quedar sentados en el piso, con las espaldas en contacto. La nueva exploración surge al recostarse en la espalda del compañero/a y encontrar allí comodidad. Se continúa priorizando la escucha sensible de la respiración, ahora percibiéndola en el otro cuerpo.

Acompaño con la palabra y también el silencio a la construcción de un fluir que va tomando cuerpo a través del sentir. Cualquier tensión innecesaria o presión que le impongan al ejercicio generará el efecto inverso: una contención de la respiración y por ende una contracción en el diafragma. Por esto mismo, reitero que no se fuercen a nada en particular, sino que dejen que las sensaciones lleguen, que se sientan sintiendo, que se abran cada vez más a esa forma de estar y de sentir, que no hay demandas ni nada que resolver. Sólo dejarse atravesar por la experiencia sintiente.

El trabajo somático trama vivencias sutiles y a la vez sorprendentes. Las sincronías respiratorias comienzan a acontecer. La tendencia a sincronizar es propia de nuestra especie, tal como afirma Hall. Desde esa conexión profunda con la otra persona, el campo de posibilidades se abre. Un torso se deja caer hacia el piso por un lateral, para luego retornar. Luego el otro torso hará lo mismo. Siempre sintiendo el contacto, buscándolo.

La movilización va paulatinamente instalándose y las espaldas se despliegan, se expanden, aparecen grandes regiones al principio y luego territorios y zonas singulares, puntuales. Toda la espalda siente ese contacto y se amolda al cuerpo de la otra persona. Los torsos bajan a la par buscando el contacto permanente, o bajan en direcciones distintas para luego reencontrarse.

La improvisación se ha instalado. La conexión desde las espaldas se ha vuelto danza. A menudo el contacto desaparece y retorna. La periferia del cuerpo se integra al movimiento. No hay cortes ni desconcentraciones ante las variaciones de contacto y no contacto. El fluir del movimiento se ha instalado. Se motivan cambios de

niveles, entradas y salidas a piso. Cuando el nivel alto se presenta, se procura que el movimiento comience a cesar hasta que los cuerpos se aquietan. El contacto sigue vivo e igualmente la conexión cuando la ausencia del movimiento se perpetúa.

Luego el contacto va variando, las manos inician el movimiento contactándose entre sí desde sus dorsos, y el movimiento va comprometiendo otras zonas: brazos, antebrazos, hombros, esternón, pecho. Ambos cuerpos conectados y amoldados, acompañados y sincronizados. Se promueve el gesto del abrazo, quedándose en la experiencia sintiente al brindarlo y a la vez recibirla. El movimiento reaparece casi sin invitación. Y es una experiencia compartida.

Bailan abrazados en un primer momento y luego la misma improvisación va permitiendo despegar los cuerpos sin romper ese lazo profundo. Los enlaces van generándose y transformándose porque varían las zonas de contacto, las tomas y las intenciones al moverse.

Tarareo un chamamé lento y cansino; es la primera vez que aparece una sonoridad musical. Las miradas de a poco se van abriendo. La improvisación puede ahora ganar espacio, pero sin romper con esa ritmidad materializada en la dinámica de los cuerpos enlazados.

La improvisación va cerrando a la vez que decrece la sonoridad y el movimiento. Es tiempo de “ese” abrazo, aquel que sobreviene cuando el reencuentro se da después de un largo viaje. La emoción se siente a flor de piel.

Más tarde, las reflexiones ayudan a poner palabras a una experiencia tan novedosa y sorprendente. El moverse desde el sentir somático. El conectarse y comunicarse con el otro cuerpo sin que haya necesidad de palabras ni miradas. El percibir que la danza la construyen entre los dos, improvisando, dejándose llevar. El sentirse confiados habitando ese estado de corporeidad danzante. La ritmidad como un sentir mutuo que pueden habitar plenamente, dando lugar a sus espontáneas y orgánicas continuidades y variaciones.

Aún meses después, vuelven a reafirmarla. Hablan de un antes y un después de ese encuentro en el que, como equipo, fuimos conscientes de haber alcanzado una conquista: la de la expresividad plena, liberada de los prejuicios y de las impotencias, y dejándose llevar por la necesidad y los impulsos

del movimiento. Fluyendo. Ritmando. Danzando. (Errendasoro, Registro de Ensayo. 19/02/2025)

El registro de la práctica permite comprender que la pareja se entrena al experimentar/probar/indagar/investigar y también al reflexionar sobre esa misma práctica. Esta retroalimentación genera la construcción del conocimiento que es la de un “saber hacer” que invita a revisar la concepción de cuerpo que modula nuestra sociedad, la incidencia que tiene en las manifestaciones culturales y artísticas –particularmente en la danza- y las implicancias en nuestros propios saberes, supuestos y prácticas. En la misma dirección, se vuelve sobre ‘lo naturalizado’ en las prácticas de danza folklórica en general, y sobre la impronta –también naturalizada- desde la que cada intérprete baila.

Los fenómenos con los que se trabaja son cognitivos, sensoriales y racionales, aunque no se es posible acceder a ellos directamente desde lo conceptual y lo discursivo. Por ende, la experimentación y la participación en la práctica así como la interpretación de dicha práctica son elementos esenciales, metodológicamente hablando.

El entrenamiento progresivamente desarrolla capacidades ‘físicas’ de la mano con el despertar de una ‘escucha corporal’ que, siguiendo a Feldenkrais (1991), es infinita, abundante y compleja. Ella proporciona el registro interno corporal pero también mental y afectivo; registro que no sólo tiene la capacidad de ser reconocido sino paulatinamente modificado.

Con este tránsito, la comprensión de las nociones de cuerpo y movimiento se reactualizan progresivamente y esto inevitable y notoriamente también se despliega en la danza.

Los ejercicios sensoperceptivos permiten

tomar conciencia del cuerpo y lograr su progresiva sensibilización; aprender a utilizarlo plenamente, tanto desde el punto de vista motriz como de su capacidad expresiva y creadora, para lograr la exteriorización de ideas y sentimientos. (Stokoe et al., 1984, p. 16)

El binomio sensación-percepción sumerge a cada intérprete en su propio sentir y en las zonas donde ese sentir adquiere mayor relevancia. A partir de esa conexión, que es un conocimiento un tanto más profundo sobre sí mismo, se van abordando diferentes elementos que hacen a la categoría Cuerpo, nombrada como tal por el Sistema Análisis del Movimiento Laban<sup>8</sup> (1975 y 1987). Nos referimos puntualmente a la iniciación del movimiento, las partes activas y pasivas, las zonas centrales y periféricas y las zonas que lideran el movimiento. También abordamos la sensopercepción de la cintura pélvica y escapular.

El trabajo para llegar propiamente al enlace tiene dos aristas. Por un lado el estudio de la categoría Espacio, llevando a cabo experiencias y análisis sobre la kinesfera o espacio personal, luego sobre el espacio total y posteriormente se arriba a la vivencia del espacio interpersonal. Por otra parte, se realizan abordajes particulares y procesualmente más complejos vivenciando ejercicios propios de la técnica de *contact* o contacto -con el nivel bajo, espalda con espalda (evitando la mirada), con los brazos de la/el compañera/o, combinando todos estos elementos-.

El tono muscular de ambos performers se nivelan y propician con ello que el contacto devenga enlace. El enlace propone estar juntos, muy juntos, relacionarse mientras se está unido, conectado, construyendo y modificando el espacio interpersonal. El vínculo es esencial, al igual que el contacto. Se trata de una forma de bailar distintiva y singular.

En este punto, el Sistema para el Análisis del Movimiento Laban resulta significativo para poder analizar y comprender las variaciones de enlaces. Al respecto, la categoría Forma, la cual estudia las formas que el cuerpo adopta en el movimiento, permite observar la fluida, en la que no hay intención espacial y en la que orgánicamente el cuerpo se amolda al otro cuerpo. Paulatinamente, se va haciendo presente uno de los factores de la categoría Modo -el cual se

<sup>8</sup> El sistema de Análisis del Movimiento Laban estudia científicamente el movimiento humano proponiendo las categorías Cuerpo, Forma, Espacio y Modo.

pregunta sobre “la forma en la cual se realiza el movimiento o el carácter de dicho movimiento” (Laban, 1975, p. 167). Nos referimos al factor fluidez, en su calidad liberada. En este sentido, los cuerpos se encuentran y se enlazan, se distancian y vuelven a juntarse hasta que el enlace, con estos vaivenes, va construyendo una huella vivencial –identitaria- que se percibe íntegramente.

La ritmidad del enlace se percibe como una experiencia encarnada en los cuerpos; una forma de comportamiento rítmico cuya experiencia (Errendasoro, 2023 y 2024) resulta visceral y orgánica. En este sentido, se trata de una experiencia contundente y que a la vez tiene la versatilidad de un gesto inacabado. Se torna dinámica, efímera y cambiante, alcanzando diferencias notorias que provocan corrimientos.

El enlace trata de la concienciación del ritmo vivo que lo trama; puede armarse y desarmarse, y transformarse en cada desplazamiento, sin que pierda su presencia vinculante entre los integrantes de la pareja. Precisamente, esta ritmidad sostenida y enraizada en los cuerpos es la que permite que el enlace pueda materializarse en una variedad de formas notables.

En las imágenes se aprecian los distintos enlaces en los que se ha trabajado. Se tratan de capturas que se han realizado durante un ensayo, en un lugar cedido por un amigo de la pareja, que si bien no está preparado para la danza, sí ofrece las dimensiones óptimas para poder explorar el diálogo entre la ritmidad del enlace y el espacio amplio a la manera de una pista de baile. En la realización de los enlaces se aprecian las intenciones de los bailarines vitales en la vivencia de la ritmidad. Se especifican una a una, luego de cada bloque de imágenes.



5. Stella Peñín y César Luque. Ranchera. Enlaces.  
Ensayo. Abril, 2025. Fuente: Proyecto de Investigación.

(De izquierda a derecha) \* Espacio interpersonal pequeño. Intención de replegarse sobre sí mismo, de encontrarse en el centro de esa burbuja compartida, de ocupar el menor espacio posible. \*\* Amplitud y liberación del contacto. Se genera mayor espacio entre los cuerpos. El contacto queda presente en el encuentro de las manos y en la mano en la espalda de la compañera, con la que él la invita a girar. Aparece el eje de rotación integrándose a la dirección de la traslación. \*\*\*Enlace con dirección espacial clara. Los brazos se elevan, desplegando el lateral del cuerpo. Rostros y pecho permanecen unidos.



6. Stella Peñín y César Luque. Ranchera. Enlaces.  
Ensayo. Abril, 2025. Fuente: Proyecto de Investigación.

(De izq. a der.) \*Contacto de todo el cuerpo que incluye las piernas. Intención de estar pegados. Hay una actitud de dirección espacial en brazo y codo de César y en los pies de ambos bailarines. \*\*Aire entre los cuerpos, la esfera de movimiento compartida se agranda, el vaivén de los cuerpos se acentúa con el punteo que hace el varón golpeando el suelo. \*\*\*Los cuerpos vuelven a contactarse, esta vez es la bailarina quien rodea el cuello del compañero y él profundiza el abrazo. La parte inferior del cuerpo, en contrapartida, abre el espacio.



7. Stella Peñín y César Luque. Ranchera. Enlaces.  
Ensayo. Abril, 2025. Fuente: Proyecto de Investigación.

(De izq. a der.) \*La bailarina pierde intencionalmente la verticalidad para que el bailarín la sostenga. Él amortigua esa recepción. El contraste entre las rodillas extendidas de ella y flexionadas en él, permite desnivelar los cuerpos. Él lo acentúa trabajando la sensación de hundimiento. \*\*Enlace expandido hacia el espacio, dando prioridad a un gran desplazamiento con direcciones específicas en ambos cuerpos.

A partir de todo lo expuesto, el entrenamiento interpela respetuosa y amorosamente la concepción del saber hacer en la danza tradicional escénica. En el proceso, el cuerpo va dejando de ser un instrumento y comienza a reconocerse y desplegarse como materia de la danza. La corporeidad por tanto motoriza su sentido más profundo y funda con ello una experiencia subjetiva del movimiento, que interpela a la del movimiento racional.

Tiempo atrás Laban se refiere a esto mismo diciendo:

En lugar de estudiar cada movimiento particular, se puede comprender y practicar el principio del movimiento. Este enfoque de la materia de la danza implica una nueva concepción de ésta, es decir del movimiento y de sus elementos. (Laban, 1975, p. 20-21)

La bailarina y el bailarín, liberada y liberado de la imitación, encuentran a través de la indagación, la exploración y la improvisación, el impulso interior para moverse, para ser movimiento. En este sentido, la danza

tradicional escénica se despliega en la búsqueda y en la reflexión de cada performer sobre sí mismo y sobre sus capacidades expresivas. De esta manera, la danza deviene aperturas para la creación tanto como para su interpretación.

Actualmente, la práctica motoriza nuevas preguntas. Los enlaces se habitan y reajustan orgánicamente a partir del tránsito por una pista amplia, continua y circular. Paulatinamente, se entrena en encontrar comodidad en el espacio plano, amplio y vacío; demasiado vasto para poderlo habitar plenamente. Se entrena en lograr la disposición corporal particular que requiere. Se entrena en “pisar la pista” lo que significa explorar esa inmensidad, recorrerla danzando para llegar a apropiarse de ese espacio, a no temerle, a dejarse estar y sobre todo disfrutar el transcurrir. Se “pisa la pista” encontrando rincones y recodos que le den relieve y matices a cada momento de la danza, a la vez que se observan las demandas en la amplitud de los pasos y en la sincronía y comunicación entre los cuerpos.

### Cierre

Si consideramos a la danza como el conjunto de materializaciones que ha adquirido sus singularidades merced a un entramado histórico, social, cultural y político, la danza folklórica forma parte de ese campo artístico y disciplinar con un lenguaje expresivo cuya poética contiene códigos, formas y estilos singulares.

Al respecto, este escrito ha revisado la concepción de danza, de corporeidad, de creación y las implicancias pedagógicas y metodológicas que constituyen el saber hacer encarnado de las hacedoras y los hacedores de la danza tradicional escénica. Asimismo, se han puesto de relieve los corrimientos y reformulaciones que se producen en las corporeidades danzantes cuando la práctica va al encuentro de otros abordajes que pueden resultarles novedosos, como es el caso aquí de los estudios somáticos.

La construcción de conocimiento que está implícita en la práctica, motoriza búsquedas y bucea. Sumergiéndonos en las sombras en las que nada a sus anchas el hacer y el pensar creativo de la danza folklórica escénica, hemos acercado una pequeña expresión.

Nos despedimos con el deseo de haber avivado la curiosidad y el interés hacia este campo que desde hace más de un siglo viene transformando, renovando y actualizando su oficio y plasmándolo en incontables trabajos creativos y puestas en escena distintivas.

## REFERÊNCIAS

- ARICÓ, Héctor. **Las danzas folklóricas argentinas.** Buenos Aires: Todocopia, 1988.
- ARICÓ, Héctor. **Composición coreográfica.** Buenos Aires: Distribuidora Matías, 1995.
- ARICÓ, Héctor. **Danzas Tradicionales Argentinas.** Una nueva propuesta. Buenos Aires: Ed. Escolar, 2004.
- BACON, Jane y MIDGELOW, Vida. Proceso de enunciación de la creación (Trad.: G. González). **Hacer es Saber.** Actas I Jornadas Internacionales de Investigación a través de la Práctica Artística (pp.6-31). Tandil: Facultad de Arte, UNICEN, 2017.
- BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola. **El arte secreto del actor.** Diccionario de Antropología Teatral. México: Escenología A. C., 1990.
- BAZ Y TÉLLEZ, Margarita. Los desfiladeros del cuerpo danzante. **TRAMAS. Subjetividad y Procesos Sociales** – Número 7, pp. 9–38, 2007. Disponible en <https://tramas.xoc.uam.mx/index.php/tramas/article/view/123>
- BLACHE, Martha. Folklore y nacionalismo en la Argentina: su vinculación de origen y desvinculación actual. **Revista de Investigaciones Folklóricas** – número 6, Buenos Aires: UBA, 1991.
- BLOM, Lynne Anne y CHAPLIN, L. Tarin. **El acto íntimo de la coreografía.** Trad. Ana Margarita Mendizábal. México: Serie de Investigación y Documentación de las Artes, 1996.

BORGDORFF, Henk. El debate sobre la investigación en las artes. **Cairon - Revista de ciencias de la danza**, n. 13, pp. 25-46, 2010, ISSN 1135-9137. Fundación Dialnet. Disponible en <https://es.scribd.com/document/163408462/Borgdorff-2004-El-debate-sobre-la-investigacion-en-las-artes>

DURANTE, Beatriz y BELLOSO, Waldo. **Método para la enseñanza de las Danzas Folklóricas Argentinas**. Su coreografía y música. Buenos Aires: Ricordi, 1965.

ERRENDASORO, Belén. Ensayo 19/02/2025. **Bitácora de ensayos**. Tandil: s/ed., 2025.

ERRENDASORO, Belén. Perspectiva corporizada del conocimiento rítmico. **El Peldaño – Cuaderno de Teatrológía**, N° 19, (enero 2023). Tandil: Arte Publicaciones/UNICEN, 2023.

ERRENDASORO, Belén. Anclajes de la Rítmica en la Actuación. **Arte en Ritmo: Enfoques Contemporáneos y Diálogos Transdisciplinarios**. Lopes Coelho, S., Errendasoro, B. y Zorrilla, A. (eds). E-book de acceso abierto. Lisboa: Editorial del Instituto de Comunicação da NOVA - ICNOVA (Universidad NOVA de Lisboa, Portugal), 2024. Disponible en <https://tinyurl.com/artenritmo>

FELDENKRAIS, Moshe. **La dificultad de ver lo obvio**. Buenos Aires: Paidós, 1991.

GROTOWSKI, Jerzy. **Hacia un teatro pobre**. México: Siglo XXI, 1989.

HALL, Edward. **The Dance off Life: The Other Dimension of Time**. Reissue, 1984. (Trad. R. Segal, sin editar).

ISLAS, Hilda. **Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia**. México: Cenidi Danza/INBA, 1995. Disponible en <http://hdl.handle.net/11271/334>

LABAN, Rudolf. **Danza educativa moderna**. Buenos Aires: Paidós, 1975.

LABAN, Rudolf. **El dominio del movimiento**. Madrid: Fundamentos, 1987.

MORA, Ana Sabrina. Cuerpo, sujeto y subjetividad en la danza clásica. **Question/Cuestión** – número 1(17), 2008. Disponible en <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/513>

SCACCHERI, Iris. **Brindis a la Danza**. Buenos Aires: Leviatán, 2010.

STOKOE, Patricia y SCHÄCHTER, Alexander. **La expresión corporal.** Barcelona: Paidós, 1984.

VENIARD, Juan María. "La mazurca y la "ranchera" en Buenos Aires, ciudad y campaña" [en línea]. **Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"**, 28.28 (2014). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/mazurca-ranchera-buenos-aires.pdf> [Fecha de consulta: 03/2025].

---

\*Nome do Autor é Professor na Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas - UEA, Mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC/GO, e Doutorando em Antropologia pela Universidade Federal do Amazonas - UFAM.

Recebido em 09 de maio de 2025.

Aprovado em 23 de julho de 2025.