

La danza como práctica de indisciplina corporal: gestos de ruptura con normatividades corporales en el Contact Improvisación. Un estudio situado en Buenos Aires

Dance as a practice of corporal indiscipline: gestures of rupture with corporal norms in Contact Improvisation. A studio located in Buenos Aires.

Dra. Mariela Singer¹
marielasinger@gmail.com

Resumen

El presente texto aborda el Contact Improvisation (CI) como práctica de indisciplina corporal (Longoni, 2011) que posibilita formas de relación con el propio cuerpo, y entre los cuerpos, disruptivas de normatividades corporales. El escrito expone resultados de investigación de mi tesis doctoral (2019), situada en Buenos Aires y basada en una estrategia metodológica autoetnográfica. El CI es una danza emergente en 1972 en Estados Unidos, que se introduce en la Argentina en los años 80 durante la apertura democrática, en un contexto de profunda avidez por explorar con la corporalidad luego del disciplinamiento de los cuerpos intensificado durante el régimen dictatorial. Tanto en ese marco como en el de los años próximos a la crisis argentina de 2001, el CI permitió desplegar gestos de ruptura con normatividades establecidas y generar nuevos modos de encuentro entre los cuerpos. Ahora bien, ¿qué gestos disruptivos pueden observarse en el CI? El texto comienza describiendo brevemente la práctica del CI y su inicio en la Argentina. En segundo lugar, desarrolla el concepto de *norma* desde marcos posestructuralistas y feministas. En tercer término, analiza aspectos en los que el CI resulta disruptivo de normatividades corporales. Finalmente, esboza reflexiones e interrogantes sobre la actualidad de esta práctica.

Palabras claves: Contact Improvisación; indisciplina; cuerpo; danza; género.

Abstract

This text addresses Contact Improvisation (CI) as a practice of physical indiscipline that enables disruptive forms of relationship with one's own body and between bodies. The text presents research results of my doctoral thesis, located in Buenos Aires and based on an autoethnographic methodological strategy. CI is a form of dance that emerged in 1972 in the United States, and that was introduced in Argentina during the democratic opening, in a context of deep eagerness to explore with corporeality after the disciplining of bodies intensified during the dictatorial regime. In this framework, and also during the years close to the Argentine crisis of 2001, CI allowed to display gestures of rupture with established norms and to generate new ways of meeting between bodies. Now, what disruptive gestures can be observed in CI? The text begins by briefly describing the practice of CI and its beginning in Argentina. Second, it develops the concept of *norm* from poststructuralist and

1 Coordinadora Área Cuerpo y Comunicación, Universidad de Buenos Aires, Argentina. Profesora Adjunta del Circuito de Formación Feminista de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

feminist frameworks. Third, it analyzes aspects in which CI is disruptive to bodily norms. Finally, it outlines reflections and questions about the actuality of this practice.

Keywords: Contact Improvisation; indiscipline; body; dance; gender.

Recibido: 11/03/2021. Aceptado: 24/05/2021.

Introducción

El Contact Improvisación (CI)² es una danza emergente en 1972 en Estados Unidos, en el contexto de experimentación estético-política de las décadas del 60 y 70. En los años 80, esta disciplina se extiende a diversidad de países de diferentes continentes.

En el caso particular de la Argentina, donde se sitúa este escrito, la danza comienza a practicarse en 1985, en el contexto de la apertura democrática, caracterizado por una profunda avidez por explorar con la corporalidad y con el encuentro entre cuerpos luego del disciplinamiento y atomización propulsada durante el régimen dictatorial (Jacoby, 2011). Tanto en ese período como en el de los años próximos a la crisis argentina de 2001, el CI permitió desplegar gestos de ruptura con normatividades establecidas y generar nuevos modos de encuentro entre los cuerpos. Ahora bien, ¿qué gestos disruptivos pueden observarse en el CI?

El presente texto se concentra en analizar el CI como práctica de indisciplina corporal.³ Con ese objetivo, el texto comienza describiendo brevemente la práctica del CI y su inicio en la Argentina. En segundo término, desarrolla el concepto de *norma* desde marcos posestructuralistas y feministas, a fin de ponderar la importancia de gestos de ruptura con normatividades corporales. En tercer lugar, analiza aspectos en los que el CI resulta disruptivo de normatividades corporales. Finalmente, esboza una serie de reflexiones e interrogantes sobre la actualidad de esta práctica.

El escrito expone resultados de investigación de mi tesis doctoral, situada en Buenos Aires y basada en un enfoque metodológico autoetnográfico, que combinó descripciones autoetnográficas de la práctica y análisis de esas descripciones con entrevistas en profundidad, y análisis de material bibliográfico y documental. El presente texto recupera resultados obtenidos a partir de ese trabajo de campo y del análisis correspondiente.

El Contact Improvisación y su inicio en la Argentina

El CI es una danza emblemática de la corriente de danza posmoderna, esta última desarrollada en Estados Unidos en la década del 60. La danza posmoderna recupera la tradición de la danza moderna, emergente inicialmente entre fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX como crítica al ballet o danza clásica.

En tanto la danza clásica tradicionalmente se aleja de los cuerpos cotidianos y requiere de un entrenamiento desde muy temprana edad, además de requisitos para practicarla como la extrema delgadez de los cuerpos; la corriente moderna cuestiona estos parámetros excluyentes sobre la corporalidad y amplía los movimientos considerados “danza” así como los cuerpos considerados legítimos para practicarla, introduciendo cambios en la concepción del cuerpo, en la función de la danza y en los patrones de movimiento propios del ballet clásico.

2 Designo la danza según la conjunción de términos en inglés y castellano (Contact Improvisación) por constituir el modo de referencia local, tanto en la Argentina como en varios países latinoamericanos. Su nombre en inglés es Contact Improvisation [improvisación por contacto].

3 Me refiero a *indisciplina corporal* en el mismo sentido en que diversos textos sobre arte y política en la Argentina reciente (Longoni, 2011, entre otros) refieren a gestos y cuerpos que rompen con disposiciones corporales normativas “al poner en cuestión los regímenes normalizadores y disciplinarios interiorizados” (ib., p. 20).

Desde fines del siglo XIX y comienzos del XX, bailarines y coreógrafos⁴ comienzan a interesarse por la experimentación y búsqueda de técnicas de movimiento menos rígidas; por favorecer la expresión de emociones y sentimientos de los bailarines; y/o por el desarrollo de temáticas narrativas que incorporen las transformaciones estéticas y sociales. Si bien los desarrollos de la danza moderna no son lineales, pueden especificarse entre algunas incorporaciones la ruptura con el virtuosismo clásico; la valoración del proceso y el flujo en el movimiento; y la incorporación de movimientos cotidianos al campo de la danza.

La danza posmoderna profundiza las transformaciones iniciadas por la danza moderna, al punto de incluir *cualquier* movimiento y *cualquier* cuerpo dentro de lo considerado *danza*, como sucede en el caso del Contact Improvisación, que incorpora acciones sencillas como caminar o incluso la propia quietud en lo concebido como *movimiento*, así como incluye cuerpos con diversidades funcionales en el terreno dancístico.

La danza posmoderna tiene como hito de irrupción las experimentaciones desarrolladas entre los años 1962 y 1964 en la Ciudad de Nueva York, en la iglesia Judson Memorial Church del barrio de Greenwich Village, Manhattan. En esas experimentaciones participa un grupo de coreógrafos, bailarines y estudiantes de diversas artes que habían formado parte de un taller de composición con Robert Dunn, músico que se desempeñaba en la escuela de Merce Cunningham, coreógrafo reconocido por desarrollar métodos de improvisación y *chance* [azar] para la composición. Al final del curso el grupo decide mostrar su trabajo, y opta por hacerlo en la iglesia referida, lugar accesible que venía siendo sede de experimentaciones artísticas. A partir de 1962, este colectivo despliega una diversidad de muestras en las que combinan danza, teatro experimental y manifestaciones de otras artes, y desde el año siguiente el grupo comienza a denominarse “Judson Dance Theatre”. Posteriormente quedará consagrado como grupo seminal de lo que actualmente se conoce como “danza posmoderna”.

El CI surge aproximadamente una década después, en 1972, de la mano del coreógrafo y bailarín Steve Paxton, que había formado parte del Judson Dance Theatre y que plasma en sus experimentaciones el espíritu y los lineamientos de la danza posmoderna, añadiéndole desarrollos específicos vinculados a sus inquietudes concretas. Puntualmente, Paxton se encontraba interesado en explorar la comunicación entre cuerpos (Pallant, 2006, p. 10) y en observar el devenir emergente de la interacción corporal, sin subordinarla a coreografías pautadas, sino atendiendo a la escucha de lo que sucede en el presente de la comunicación.

El CI se basa en la improvisación a partir del contacto entre cuerpos. Esta práctica no se articula en base a desarrollos coreográficos, sino que las formas emergen en el devenir de la interacción corporal, y la danza es descripta como una “forma de comunicación desde el cuerpo” (Paxton, 1997a, p. 19; Turdo, 2012, p. 8). Otra característica importante del CI es su desarrollo en ámbitos informales de improvisación denominados “jams” (término tomado del ámbito del jazz, que designa los espacios de encuentro de improvisación entre

4 En este texto utilizo el lenguaje inclusivo no sexista, en tanto el uso del masculino como presunción de universalidad, tan cuestionado en los últimos años desde diversos feminismos y movimientos LGBTQ+, no constituye una posibilidad democrática. Como señalara la pensadora Nelly Richard ya a mediados de los años 90, “lo neutro de la lengua –su aparente indiferencia a las diferencias– enmascara el operativo de haber universalizado a la fuerza lo masculino como representante absoluto del género humano” (1996, p. 739). Por otro lado, el lenguaje binario de género resulta insuficiente para dar cuenta de otras identidades más allá del binomio femenino/masculino. Finalmente, el uso del lenguaje inclusivo se condice con las problemáticas que abordo en este texto, por lo que resultaría contradictorio acudir al lenguaje de género unívoco o binario tradicional.

les músicas),⁵ a los que cualquiera puede asistir para intercambiar un momento libre de danza.

En la Argentina, el CI es introducido en el año 1985 en la ciudad de Buenos Aires por la bailarina Alma Falkenberg, al regreso de su exilio en Italia, donde había residido durante la última dictadura militar (1976-1983). Desde su inicio en Buenos Aires, esta danza tiene una cálida recepción y una rápida expansión, convirtiéndose en pocos años en el país con mayor desarrollo de CI en Latinoamérica y en uno de los cuatro países en el mundo (además de Estados Unidos, Alemania y Canadá) más importante en términos de cantidad de practicantes y desarrollo de jams regulares (Pallant, 2006, p. 15).

Un vector de explicación de ese inmediato despliegue de la práctica está dado por el hecho de que su inicio se produce en los años 80 en el contexto de la apertura democrática, que, como señalara anteriormente, constituye un período de profundo interés por explorar con el cuerpo y con el encuentro entre cuerpos, luego del disciplinamiento propio del régimen dictatorial. En ese contexto, el CI fue apropiado como micropolítica de resistencia en tanto permitía desplegar otra relación con el propio cuerpo y otras formas de encuentro con otros. Asimismo, dinamizaba prácticas corporales disruptivas de los patrones patriarcales de moralización sobre los cuerpos feminizados, también reforzados durante el régimen dictatorial.

Asimismo, otro momento importante de desarrollo de la práctica, que conformó un hito en términos del aumento de la cantidad de practicantes fue el de los años próximos a la crisis argentina de 2001. En ese período, en que se intensificó la presencia corporal en las calles y se potenciaron las experiencias estético-políticas colectivas (Longoni, 2010), el CI volvió a operar como estrategia de encuentro y experimentación con la corporalidad.

Ahora bien, ¿qué tipo de gestos implica el CI, que permiten que esta práctica sea apropiada como estrategia de resistencia e indisciplina corporal?

A partir del abordaje de esta danza en ámbitos de clases y de jams, así como de análisis bibliográfico y documental a lo largo de mi investigación doctoral, he podido especificar una serie de aspectos (además del hecho de incluir cualquier cuerpo a la danza, que resquebraja la concepción tradicional de *danza* como arte autonomizada de la vida, circunscripta a cuerpos con legitimidad para practicarla) en los que en el CI se producen gestos de ruptura con patrones normativo-corporales.

Antes de introducirme en esos aspectos, de todos modos, profundizo en el concepto de *norma* desde el marco foucaultiano y en la recuperación feminista de este marco, a fin de ponderar la importancia de las prácticas que generan rupturas con la normatividad corporal, como sucede en el CI.

5 El término constituye una sigla para "Jazz After Midnight" [Jazz después de la medianoche].

De normatividades

Con Foucault (2005) puede señalarse que la *norma* implica un modo de ejercer el poder a partir de operaciones de control del cuerpo y los comportamientos. La norma actúa de modo diferente a una ley: no se sirve de códigos explícitos sino de *saberes* ligados a un criterio de Verdad unívoco, en relación con el cual ejerce una función de adecuación y de homogeneización:

La norma se mueve en relación con un campo de comparación en el que hay una mayor o menor adecuación respecto de lo que se considera óptimo; para establecer este patrón de referencia, no se sirve de códigos, sino de saberes y, finalmente, no busca separar a unos de otros, sino adecuar y homogeneizar, normalizar. (Castro, 2015, p. 89)

El funcionamiento de la norma y de las operaciones de normalización se extiende con el desarrollo del capitalismo, de manera coetánea con la constitución del *biopoder* y del *dispositivo de sexualidad* (Foucault, 2005).

Como es conocido en el campo de las humanidades, el *biopoder* supone el ejercicio del poder no ya por la amenaza de muerte sino a través del control de la vida. Comienza a desplegarse en el siglo XVII a partir de dos formas principales: una centrada en el *cuerpo como máquina* (la educación del cuerpo, el aumento de sus aptitudes, el crecimiento paralelo de su utilidad y docilidad), asegurada por procedimientos característicos de las disciplinas, constituyendo una *anatomopolítica del cuerpo humano*; y otra (formada un poco más tarde, hacia mediados del siglo XVIII) centrada en el *cuerpo-especie* (el cuerpo transido por la mecánica de lo viviente que sirve de soporte a los procesos biológicos) y conforma una *biopolítica de la población*. Así:

Las disciplinas del cuerpo y las regulaciones de la población constituyen los dos polos alrededor de los cuales se desarrolló la organización del poder sobre la vida. El establecimiento, durante la edad clásica, de esa gran tecnología de doble faz –anatómica y biológica, individualizante y especificante, vuelta hacia las realizaciones del cuerpo y atenta a los procesos de la vida- caracteriza un poder cuya más alta función no es ya matar sino invadir la vida enteramente. (*ib.*, pp. 168-169)

El gobierno de los cuerpos es fundamental en el avance del capitalismo, y en ese marco entra en juego el poder sobre la vida. Dice Foucault: “Ese biopoder fue, a no dudarlo, un elemento indispensable en el desarrollo del capitalismo; este no pudo afirmarse sino al precio de la inserción controlada de los cuerpos en el aparato de producción” (*ib.*, p. 170). Lo que destaca Foucault es que con el despliegue del biopoder se extienden las operaciones de *normalización* de los cuerpos: “un poder que tiene como tarea tomar la vida a su cargo necesita mecanismos continuos, reguladores y correctivos (...) [De ahí que] una sociedad normalizadora fue el efecto histórico de una tecnología de poder centrada en la vida” (*ib.*, pp. 174-175).

Por otro lado, la articulación de los dos polos (anatómico y biológico) del biopoder y la normalización de los cuerpos que implica, se establece a través del *dispositivo de sexualidad* (*ib.*), considerado en esta perspectiva la gran tecnología de poder que comienza a desplegarse en el siglo XVIII y que se impone en el siglo XIX.

El dispositivo de sexualidad puede describirse como una constelación de discursos y prácticas que prolifera alrededor del cuerpo, el sexo y sus placeres, modulando normativamente el sexo; induciendo disposiciones corporales y placeres “adecuados”, modos de acción y de lazo social operativos a la economía capitalista.

Cabe especificar que Foucault se opone a lo que denomina “hipótesis represiva” (que tuvo auge en el siglo XIX), esto es, la idea de que el sexo fue *negado* por el poder en sus operaciones de censura, especialmente en el siglo XVII. Foucault advierte en esa censura más bien una operación *productiva* y multiplicadora de los discursos sobre sexualidad: una interpelación incesante a hablar de sexo en instancias religiosas y a confesar los “pecados” en relación con la sexualidad; es decir, observa una “puesta en discurso del sexo” (*ib.*, p. 29), formada en una tradición ascética y monástica, y convertida en regla durante el siglo XVII. Esto supone una forma de control sobre el sexo: la proliferación de discursos sobre él y su *adecuación a una normatividad* sexual, más que una negación (aquí surge en Foucault la noción de que el poder es *productivo* -produce, controla, da forma a la sexualidad- más que negativo o represivo; establece lazos entre pautas normativas de sexualidad y una “Verdad” de los sujetos, que son juzgados e identificados en función de esas prácticas).

Por otro lado, Foucault deconstruye la noción de *sexo* como práctica “natural” con materialidad primigenia, de la cual se desprenderían los discursos que lo toman por objeto, para subrayar que el sexo es una construcción histórica. Por eso se centra en los mecanismos de poder que modulan el sexo (que hacen al dispositivo de sexualidad): “El ‘sexo’ se encuentra bajo la dependencia histórica de la sexualidad”, afirma (*ib.*, p. 190), y profundiza:

el sexo, esa instancia que parece dominarnos y ese secreto que nos parece subyacente en todo lo que somos, ese punto que nos fascina por el poder que manifiesta y el sentido que esconde, al que pedimos que nos revele lo que somos y nos libere de lo que nos define, el sexo, fuera de duda, no es sino un punto ideal vuelto necesario por el dispositivo de sexualidad y su funcionamiento. (...) El sexo es el elemento más especulativo, más ideal y también más interior en un dispositivo de sexualidad que el poder organiza en su apoderamiento de los cuerpos. (*ib.*, p. 188)

El dispositivo de sexualidad constituye un mecanismo de saber y poder que toma al sexo como objeto en tanto este se encuentra en el cruce de los polos biopolítico y anatómico con que en la lógica del biopoder se gobierna la vida. La modulación del sexo actúa en un doble registro de control de los cuerpos, involucrando operaciones de administración de la vida y de normalización de los comportamientos. De ahí la importancia adquirida por el sexo en el juego político; este implica al mismo tiempo acceso a la vida del cuerpo y de la especie, como dice Foucault: “En la unión del ‘cuerpo’ y la ‘población’, el sexo se convirtió en blanco central para un poder organizado alrededor de la administración de la vida y no de la amenaza de muerte” (*ib.*, p. 178); por eso:

[el sexo] da lugar a vigilancias infinitesimales, a controles de todos los instantes, a arreglos espaciales de una meticulosidad extrema, a exámenes médicos o psicológicos indefinidos, a todo un micropoder sobre el cuerpo, pero también da lugar a medidas masivas, a estimaciones estadísticas, a intervenciones que apuntan al cuerpo social entero o a grupos tomados en conjunto. (*ib.*, p. 176)

En cuanto a este trabajo, interesa especialmente la dimensión anatomopolítica –si bien imbricada con la biopolítica- del dispositivo de sexualidad: las disciplinas del cuerpo que definen normas de comportamiento, conductas, modalidades de lazos entre cuerpos, proximidades corporales, poses, gestos, etc., a un nivel microfísico.

El dispositivo de sexualidad no se limita a modular la instancia sexual, sino que invierte de legibilidad las prácticas cotidianas: sexualizando zonas del cuerpo, gestos corporales y proximidades entre los cuerpos; y definiendo al nivel del detalle conductas apropiadas e inapropiadas de desplegar corporalmente, en función de las cuales establece identidades normales o patológicas sobre los cuerpos.

Desde los desarrollos de Foucault puede sostenerse, también, que el dispositivo de sexualidad y las operaciones de *normalización* producen una patologización de los desvíos a la norma y de las diferencias, orientándose a la eliminación de gestos, conductas, poses, etc. que no se adecúan a los parámetros unívocos del comportamiento “apropiado”. Por eso desde el marco es posible acentuar la importancia de generar rupturas con parámetros normativos.

Ahora bien, así como las elaboraciones de Foucault, interesa también la recuperación crítica de su obra desde perspectivas feministas, que, explicitando ausencias en los desarrollos foucaultianos, permiten no obstante conferir mayor alcance y legibilidad al suelo de reflexiones de Foucault.

Por ejemplo, la relevancia del dispositivo de sexualidad en la articulación de los ejes anatómico y biopolítico (cuerpo individual y cuerpo-especie) se torna más legible si se tiene en cuenta la importancia que cobran los procesos de *reproducción* de la vida y de la fuerza de trabajo en el aparato de producción capitalista, como sostiene Federici.

La autora, que para estudiar el desarrollo del capitalismo desde una perspectiva feminista toma los planteamientos foucaultianos como uno de sus pilares conceptuales (y subraya incluso que “una de las condiciones para el desarrollo capitalista fue el proceso que Michel Foucault definió como ‘disciplinamiento del cuerpo’” -2015, p. 11-, que desde el punto de vista de Federici “consistió en un intento por parte del estado y de la iglesia en transformar las potencias del individuo en fuerza de trabajo” -*ib.*-), cuestiona, sin embargo, de la perspectiva foucaultiana, la desconsideración de la importancia de los procesos de reproducción y del modo en que el cuerpo de las mujeres devino objeto *específico* de disciplinamiento: “hasta tal punto que [Foucault] nunca menciona uno de los ataques más monstruosos contra el cuerpo que haya sido perpetrado en la era moderna: la caza de brujas” (*ib.*, p.12).

Federici estudia la quema de brujas de los siglos XVI y XVII como proceso (no de resabio feudal sino) profundamente imbricado y necesario para la conformación del capitalismo, que requirió *normalizar* los cuerpos de las mujeres para someterlos a la función

de reproducción de la fuerza de trabajo.⁶ La caza de brujas (de mujeres indisciplinadas, solteras, parteras, aborteras, esposas desobedientes, entre otras) se halla estrictamente vinculada a la importancia de los procesos de reproducción de la vida y de la fuerza de trabajo en el desarrollo de la producción capitalista, y constituye una ausencia tanto en la historiografía tradicional marxista como en Foucault; con el correlato, en la teoría del cuerpo de este último, de desconsiderar el objeto diferencial de ataque y disciplinamiento que conforman los cuerpos feminizados en ese marco. Dice Federici:

El análisis de Foucault sobre las técnicas de poder y las disciplinas a las que el cuerpo se ha sujetado ignora el proceso de reproducción, funde las historias femenina y masculina en un todo indiferenciado y se desinteresa por el “disciplinamiento” de las mujeres. (*ib.*, p. 12)⁷

La recuperación crítica de Foucault desde este enfoque permite así señalar que los procesos de *normalización* no operan de igual modo en diferentes cuerpos y configuraciones sexo-genéricas.

Las perspectivas feministas que recuperan críticamente a Foucault son varias. A los objetivos de este texto basta, sin embargo, con agregar un concepto de Judith Butler que aporta también a pensar los modos diferenciados de operar los procesos de normalización.

Desde Butler puede concebirse el género como un *reglamento* (2004); esto es, como un régimen prescriptivo de prácticas, formas de percepción, aparición y visibilidad que interviene en la subjetividad con efectos normalizadores: “Un reglamento es aquello que *regulariza*, pero también, siguiendo a Foucault, un modo de *disciplinar* y *vigilar* dentro de las formas modernas del poder. (...) La regulación está ligada al proceso de la *normalización*” (2004, p. 87 –cursivas en el original-).

La autora precisa que la *norma* produce regímenes de inteligibilidad; define prácticas esperables y otras que no son concebibles dentro de los marcos normativos específicos a cada género:

La norma rige la inteligibilidad, permite que ciertos tipos de prácticas y acciones sean reconocibles como tales imponiendo una red de legibilidad sobre lo social y definiendo los parámetros de lo que aparecerá y lo que no aparecerá dentro de la esfera de lo social. (2004, p. 69)

6 Específica Federici: “Un elemento significativo, en este contexto, fue la condena del aborto y de la anticoncepción como *maleficium*, lo que encomendó el cuerpo femenino a las manos del estado y de la profesión médica y redujo el útero a una máquina de reproducción del trabajo” (*ib.*, p. 233).

7 Si bien Foucault considera en su análisis la *histerización del cuerpo de las mujeres* (2005, p. 177; la construcción de los cuerpos feminizados como “históricos”, en tanto modalidad de producción de la norma a partir de la producción de desvíos) como una de las “líneas de ataque” del desarrollo del biopoder; no pondera la cuestión de la reproducción ni ofrece en general en sus elaboraciones sobre los dispositivos disciplinarios herramientas para pensar cómo operan de modo específico en los cuerpos feminizados.

Retomando el interés explicitado al comienzo del texto; los desarrollos expuestos permiten profundizar en la noción de *norma* y ponderar la relevancia de producir rupturas con normatividades corporales; para a partir de este suelo dar cuenta en lo que sigue de gestos disruptivos en el CI.

Una indisciplina corporal en la danza

Desexualización de gestos y zonas corporales. Fisuras en el dispositivo de sexualidad

A partir de los desarrollos conceptuales expuestos pueden especificarse algunas rupturas con normatividades corporales producidas en el CI; por ejemplo, en el funcionamiento de mecanismos de sexualización del cuerpo y sus “partes”.

Como expuse arriba, desde el marco foucaultiano los mecanismos de sexualización del cuerpo pueden pensarse como propios del dispositivo de sexualidad, que inviste de legibilidad sexual prácticas cotidianas, zonas y movimientos corporales, “haciendo hablar de sexo” al cuerpo y sus gestos y definiendo conductas apropiadas de desplegar corporalmente.

Por otro lado, la sexualización del cuerpo opera de distinto modo en diferentes configuraciones sexo-genéricas. Los dispositivos normativos prescriben formas vestimentarias, poses corporales apropiadas y toda una economía de gestos y movimientos específicos para géneros binarios determinados desde parámetros masculinistas-heteronormativos. Como han logrado visibilizar los movimientos feministas; abrirse de piernas, mostrar o insinuar “partes” a través de la vestimenta o el despliegue indisciplinado de poses, movimientos y/o contactos corporales, por ejemplo, son conductas (entre muchas otras) particularmente moralizadas en cuerpos feminizados.

Esos parámetros moralizantes atraviesan también, por supuesto, el campo de la danza, como lo expresa la teórica de danza Susan Reed: “Las prohibiciones y la regulación de las prácticas de la danza son con frecuencia índices certeros de las moralidades sexuales preponderantes, ligadas a la regulación de los cuerpos de las mujeres” (2012, p. 89).

Ahora bien, esta investigadora subraya que de la misma forma que la danza es un campo de expresión de las normatividades sociales; constituye asimismo un territorio de exploración y transformación de esos parámetros. En este sentido es que pueden valorizarse fisuras que se producen en el CI.

En el ámbito del CI, tanto en la danza como en los vínculos de socialización que rodean los encuentros dedicados a su ejercicio, se materializan prácticas que se corren de los comportamientos normativos, formando “parte del paisaje” de estos ámbitos una variedad de posiciones y gestos corporales normalmente moralizados, especialmente en los cuerpos feminizados.

El ejemplo más claro de este tipo de gestos son las cercanías producidas entre los cuerpos, que conforman un elemento constitutivo de esta forma de danza. Estas cercanías se producen tanto entre personas del mismo género como entre diferentes configuraciones sexo-genéricas, y son de estrecha proximidad. En esta danza se establecen intercambios entre cualquier zona del cuerpo (incluyendo zonas generalmente sexualizadas), se producen roces estrechos e íntimos entre personas del mismo o diferente género, que no se conocen

con anterioridad al encuentro dancístico (y cuyo intercambio en la danza tampoco supone ningún lazo posterior); y sobre todo, la singularidad de estos encuentros es que a pesar de la estrecha cercanía e intimidad física, no implican ningún tipo de relación sexo-afectiva específica.

Esto último supone una fisura con los dispositivos de sexualidad normativos, que asocian cercanías corporales a relaciones sexo-afectivas determinadas. En las imágenes 1 y 2 se muestra la cercanía estrecha entre practicantes característica de los espacios de CI. En la imagen 1, las dos practicantes se encuentran finalizando una danza y se quedan juntas en cercanía en el piso; en tanto que en la imagen 2, dos practicantes se saludan al encontrarse. En ninguno de los dos casos esto implica, en el ámbito del CI, una relación sexo-afectiva específica (ni que conformen una pareja ni que mantengan un vínculo sexual), sino que materializan lazos corporales acostumbrados en estos ámbitos.



Imagen 1. Cercanía corporal entre practicantes en un jam de CI. Jam de Club Armenia, Buenos Aires, 2014. Foto de propia autoría.



Imagen 2. Cercanía corporal entre practicantes en un jam de CI. Espacio Rosetti, Buenos Aires, 2014. Foto de propia autoría.

Asimismo, el tipo de lazos corporales materializados en el CI configura una ruptura respecto de mandatos hegemónicos de masculinidad que restringen las posibilidades de manifestaciones sensibles para las identidades de género masculinas, y para la proximidad entre sus cuerpos, que las asocia de manera simplificada a orientaciones sexuales específicas.

En las imágenes 3 y 4 pueden observarse las cercanías corporales entre hombres producidas en ámbitos de jam, que no suponen ningún tipo de relación sexo-afectiva ni orientación sexual específica, sino que conforman “parte del paisaje” en estos ámbitos.



Imagen 3. Cercanía corporal entre practicantes. Jam en Plaza de Mayo, Buenos Aires, 2013. Foto: de propia autoría.



Imagen 4. Cercanía corporal entre practicantes. Jam en Círculo del Aire, Buenos Aires, 2014. Foto: de propia autoría.

Asimismo, otras conductas propias de estos ámbitos configuran una ruptura con los parámetros normativos corporales y con el dispositivo de sexualidad. Los comportamientos vestimentarios se desvían, por ejemplo, de los mandatos típicos de las masculinidades hegemónicas, que restringen determinados colores, texturas y usos a cuerpos feminizados. Es común en los ámbitos de CI observar hombres con calzas ajustadas, con colores rosas, fucsias y/o estampados floridos tradicionalmente adjudicados a usos femeninos.

Otro aspecto importante son las formas y puntos de contacto corporal, que incluyen intercambios a partir de zonas sexualizadas (es frecuente por ejemplo que alguien eleve a su

compañere tomándolo de los glúteos, entre diversidad de otros movimientos que podrían servir como ejemplo de puntos de contacto acostumbrados en el CI).

Asimismo, la libertad de poses y movimientos para los cuerpos feminizados, sin su identificación sexualizada ni su juicio desde regímenes normativos, es otro elemento característico de esta danza. En los ámbitos de CI, una mujer puede acudir a un encuentro de jam sin compañía (como práctica completamente regular en estos espacios); mover las caderas y los glúteos libremente si su cuerpo lo necesita; posicionar la parte trasera hacia otra persona; establecer contacto desde esa zona del cuerpo; colocarse en cuatro patas y elevar la cola; entre diversidad de gestos que puede realizar sin atenerse a parámetros moralizantes que restringen las posibilidades gestuales de los cuerpos feminizados, y que atribuyen a conductas desviadas de lo normativo identidades patológicas.

Del mismo modo, otros gestos cotidianos, como el hábito de cambiarse de vestimenta en el mismo ámbito frente a compañeres (usual en los espacios de CI, si bien no es exclusivo a esta danza); las espiraciones características de la atmósfera de los jams mientras les practicantes danzan (en tanto para relajar el cuerpo se suele acudir a exhalaciones con sonido), que desde una mirada normativa se percibirían como un fluir constante de gemidos, y que sin embargo aquí resultan despojadas de su usual investidura sexual; entre otras prácticas características de estos espacios, dan cuenta de fisuras que produce el CI respecto de procedimientos normativos que capturan y sexualizan zonas corporales, gestualidades e intercambios cercanos entre cuerpos. En este sentido, la “desexualización” de partes y prácticas conforma un aspecto importante del desarrollo de esta danza.

Al respecto, resulta interesante una comparación que efectúa la investigadora estadounidense Cynthia Novack entre el rock and roll (que denomina danza “social”) y la danza-teatro experimental emergentes en los años 60: mientras que ambas tendencias presentaban imágenes de roles de género que se oponían a las normativas, lo hacían sin embargo de modos diferentes. La primera resultaba “sobresexuada” [oversexed], esto es, presentaba una expresión sexual “exuberante”; en tanto que la danza-teatro resultaba “subsexuada” [undersexed] o de poca connotación sexual, oponiéndose al despliegue espectacular del cuerpo. En esta última, incluso cuando les bailarines podían desvestirse, la desnudez rara vez era un evento sexual sino más bien una presentación de algún aspecto del cuerpo físico y sus capacidades de movimiento, o una observación paródica de sí mismo o del tema de la danza (1990, pp. 48-49). Novack especifica así que el CI estaría ligado a esta segunda forma de ruptura con los parámetros de sexualización.

Esa característica que observa Novack sigue operando en la práctica del CI, en tanto los movimientos desviados de lo normativo típicos del contact no se realizan acentuando parámetros sexuales sino al contrario, desde una “desexualización” del cuerpo y los gestos.

Desfuncionalización de “partes”

Otro aspecto en el CI en el que está implicado un corrimiento de dispositivos normativo-corporales es el hecho de que *toda zona del cuerpo es territorio para la danza* y el intercambio corporal.

En esa dirección, varios practicantes y maestros hablan de una *democratización del cuerpo*, tanto en el sentido de los cuerpos incluidos en la danza como de la relación

al interior del cuerpo mismo. La bailarina argentina Daniela Schwartz, por ejemplo (una de las organizadoras del Festival Internacional de CI de Freiburg, Alemania, el festival de CI más importante a nivel internacional), explicita: “En el contact todo lugar del cuerpo puede ser parte de la danza, y eso es una democratización al interior del cuerpo también” (comunicación personal, 23 de febrero de 2015).

En la misma línea, la pensadora y bailarina franco-argentina Marie Bardet rescata la afirmación de la investigadora francesa Laurence Louppe sobre que en el CI toda zona deviene “cuerpo” para la danza (incluso la cabeza, que desplaza su sentido de intelecto hacia el peso y la materia, al igual que las demás zonas del cuerpo); y agrega: “Esta realidad es habitualmente, y de manera consensual, retomada bajo la categoría de democratización del cuerpo danzante. Una ‘repartición democrática’ de los lugares de atenciones, de percepciones, de movimientos, de inspiraciones, en todo el cuerpo” (Bardet, 2012, p. 90).

Esta democratización del cuerpo se implica con la desexualización producida en el CI (porque pierden su investidura sexualizada es que los glúteos de les compañeres pueden ser territorio para la danza, y viceversa) y con una *desfuncionalización* del territorio corporal, para expresarlo en términos de Deleuze y Guattari (2010, 2012).

Con “desfuncionalización” hago referencia a la noción de *cuerpo sin órganos* (CsO), tomada por los autores referidos de Antonin Artaud (2013). El CsO se opone a la lógica de *organización* del cuerpo, que es una lógica identitaria, normativa y coercitiva del deseo, en la que cada órgano es asimilado a una función unívoca como una suerte de naturaleza (el ano, defecar; determinadas zonas erotizadas, brindar placer; cada uno de los órganos de los “cinco” sentidos satisfacer su función específica, etc.) disciplinando las prácticas corporales, obturando la exploración de otras posibilidades del cuerpo y la circulación de intensidades deseantes, que quedan “coaguladas” en la operación normativa que confiere a cada órgano una acción y emplazamiento excluyentes.

La desfuncionalización de órganos implica una ruptura con esa lógica y con la concepción de un cuerpo organizado normativamente:

Los órganos pierden toda constancia, ya se trate de su emplazamiento o de su función (...) por todas partes aparecen órganos sexuales, brotan anos, se abren para defecar, luego se cierran, (...) el organismo entero cambia de textura y de color. (Deleuze y Guattari, 2010, p. 159)

Esa ruptura de la función unívoca de cada órgano y zona corporal abre a la exploración de otras posibilidades corporales y deseantes.

En esa línea, en el CI es posible hablar de “desfuncionalización” por cuanto se desdibuja el emplazamiento normativo de los sentidos y funciones atribuidas a diferentes zonas corporales: no solo en relación a la pérdida de investidura sexualizada, sino también en lo que hace a desbaratar la funcionalidad unívoca de cada órgano (“ver con la vista”, “escuchar con los oídos”, etc.). En el CI, se “mezclan” y multiplican las funciones de órganos y partes. Tal es así que es común durante la transmisión de ejercicios en las clases de esta danza que les docentes interpelen a les practicantes a “escuchar con la piel”, a desplegar “ojos en la espalda”, “ojos en la piel”, etc.

Esto último es explicitado en el relato de maestros y practicantes en entrevistas. Comenta por ejemplo la docente Lucía Bertone:

Muchos profes hablan de “ojos en los pies”, “ojos en la espalda”. Eso te permite no sentir que somos esta cosa solamente proyectada desde acá [señala la sien], racional y funcional, que nos empezamos a creer porque todo nos pasa por los ojos, las manos... Somos como máquinas de golpe, y siento que el contact ayuda a desarmar y a repartir un poco más el juego dentro de tu propio territorio y de tu propio cuerpo. (Comunicación personal con José Villa, Lucía Bertone y Joaquín Gallelli, 14 de diciembre de 2017)

Sobre ese reparto que se produce en el CI, Bardet observa por su parte:

[ese reparto constituye] una desjerarquización de las partes más aptas para danzar, para comunicar, para expresarse. Las manos, el rostro, lugares altamente semióticos del cuerpo, se ven cuestionados sobre su parte en la danza, por la región trasera de la rodilla, los tobillos, las costillas, o aun la espalda. (2012, p. 90)

El CI como “comunicación íntima”: otras relaciones y sensibilidades en la proximidad entre cuerpos

Otra cuestión que se hace presente en relación con la proximidad corporal en el CI y la materialización de fisuras con dispositivos de sexualidad normativos es el tipo de comunicación propuesta entre los cuerpos y la intimidad del contacto.

La intimidad de la comunicación es un rasgo constitutivo del CI. Ya el propio Steve Paxton comentaba que el desarrollo de esta danza en 1972 había tenido que ver con “estudiar el modo en que era posible la comunicación a través del toque” y en “basar el movimiento en la comunicación íntima” (1997b, pp. 67-69).

Esa intimidad, y la proximidad de los cuerpos a que dispone esta danza, suele prestarse –en innumerables ocasiones– a capturas simplificadas de parte de observadores externos, que la asimilan a una situación sexual. Esto pareciera dar cuenta no solo de una mirada no entrenada en esta danza sino sobre todo de una subjetividad social conservadora en la forma de concebir el contacto corporal. En un paradigma de matriz racionalista, en el que la comunicación legítima se reduce a parámetros discursivo-significantes, y en el que la proximidad entre los cuerpos es relegada al ámbito privado y asociada a la sexualidad como única forma de experimentación de la cercanía corporal; no resulta extraño que el tipo de contacto al que dispone el CI sea asociado inmediatamente a una lógica sexual.

A pesar de esa asociación externa entre contacto íntimo y sexualidad, uno de los aspectos rescatados del CI por diversidad de maestros y practicantes es justamente la apertura de una modalidad de contacto de intensa intimidad que no se reduce a una sensibilidad sexual. La docente Andrea Fernández, por ejemplo, destaca esta cuestión entre las potencialidades del CI al ser interrogada por los elementos interesantes de la práctica: “El borde tan fino..., que sea una danza tan íntima y que no sea sexual. A mí eso me parece

un regalo” (comunicación personal, 2 de diciembre de 2014). También la docente Violeta Lubarsky rescata la intensidad del contacto en el CI y su irreductibilidad a la lógica sexual al ser consultada sobre elementos interesantes de la práctica:

Encontrar un contexto en el que puedo tocar sin que eso implique una invitación sexual... es muy divertido jugar con otro así. Y uno conoce cosas muy íntimas de las personas sin ni siquiera saber el nombre: es de mucha libertad eso. Yo creo que relacionarse así con otro, desde el cuerpo, desde la danza, te da una confianza muy grande, te quita la paranoia, la defensa ante la figura de que el otro es un enemigo. Y lo que tiene el contact es que trabaja en cooperación, vos estás cooperando con el otro para que algo sea. Es también un trabajo en equipo: de acuerdo, de encontrar por dónde. (Comunicación personal, 1 de diciembre de 2017).

Lubarsky diferencia la sensibilidad y la forma de comunicación íntima implicada en esta danza, de un tipo de sensibilidad ligada a lo sexual y lo emocional:

La sexualidad es *una* de las posibilidades, pero hay miríadas. Yo me siento afortunada de haber desarrollado el sentido del toque, porque hay millones de maneras de tocar y de ser tocado: millones. Me niego a encerrarme en una, y en las más evidentes. Porque hay otras que son de una sutileza y de una profundidad absolutamente sanadoras. (2017)

Así, son varios los señalamientos sobre la riqueza de posibilidades que abre el tipo de contacto en esta danza, y sobre lo empobrecedor de asimilar el contacto a la sexualidad como única sensibilidad experimentable entre cuerpos en proximidad.

La posibilidad de no reducir la proximidad corporal a una sensibilidad sexual resulta disruptiva de los dispositivos de sexualidad normativos, que desde lógicas conservadoras asimilan “proximidad estrecha” y “contacto entre cuerpos” a “sexo”. Tal ecuación se complejiza al atravesar un mundo de experiencia en el que las posibilidades sensibles compartidas son otras.

De corrimientos de mandatos binómicos de actividad y pasividad

El CI involucra también corrimientos de binarismos sexo-genéricos en los que se asocia lo masculino a actividad y lo femenino a pasividad.

La ausencia de coreografías y de objetivos formales específicos, y el aprendizaje de técnicas que permiten la igualdad de posibilidades en el manejo de peso, abren la oportunidad de elevar a otros en la danza y de activar movimientos sin que esas facultades queden determinadas por roles de género.

Eso trastoca roles tradicionales en el campo de la danza y en circuitos dancísticos articulados binariamente, que adjudican a hombres cis la tarea de elevar a mujeres y la responsabilidad (sobre todo en tradicionales danzas en dúo) de activar y de dirigir el movimiento; mientras que los cuerpos feminizados son concebidos como manipulables (para el logro de elevaciones o figuras) y quedan relegados a seguir las marcaciones del varón. En este sentido, subraya la investigadora Susan Reed:

La danza es un medio importante por el cual las ideologías culturales de la diferencia de género son reproducidas. A través del vocabulario de movimiento, el vestuario, la imagen corporal, el entrenamiento y la técnica, los discursos de la danza están usualmente arraigados en ideas de la diferencia natural de género. (2012, pp. 88-89)

Esos roles binarios se refuerzan tanto en el caso del ballet clásico (como muestra Daly, 1987-1988, entre otros) como en “danzas sociales”: “En la rumba cubana, por ejemplo, los bailarines varones usan la danza como una arena para exhibir fuerza, coraje y bravuconadas, mientras que la danza de las mujeres es generalmente suave, sutil, más cautelosa y elegante” (Daniel, 1991, p. 5).

Lo anterior por supuesto se inscribe en mandatos sociales que trascienden el campo de la danza y adjudican unívocamente a lo masculino un rol activo, mientras lo femenino es asociado a pasividad y sustraído de la posibilidad de activar.

En ese sentido, el hecho de que en el CI *cualquiera* pueda *activar* (movimientos, elevaciones, etc.) implica la posibilidad de desidentificar cuerpos, funciones y roles, y de transformar regímenes sensibles instituidos. Asimismo, la propuesta de esta danza provoca fisuras en mandatos sexo-genéricos que identifican unívocamente lo masculino con vigorosidad, fortaleza y audacia, y lo femenino con debilidad, recato y suavidad; desdibujando la articulación “activo-pasivo” correlativa a esa construcción binaria.

En los encuentros de jam se observa habitualmente a mujeres activar danzas y movimientos con vigoroso dinamismo, incluyendo elevaciones de otros compañeros. Asimismo, se actualizan prácticas que expresan fuerza en mujeres y suavidad y sensibilidad en hombres, trastocando el reparto sensible articulado en torno a esas identidades sexo-genéricas. Si bien se registran también actitudes sexistas que reproducen roles de género, la materialidad formal de la danza induce y habilita gestos de ruptura con esos roles.

En vinculación con esto último, José Villa subraya el corrimiento de mandatos sexo-genéricos involucrado en el CI a partir de la producción de imágenes como las de “hombre sensible” o “mujer fuerte” (Villa, Bertone y Gallelli, 2017). Este corrimiento aparece asimismo referido en el relato de otros maestros y practicantes como una cuestión valorada de la práctica:

Los roles que siempre se marcaron socialmente, “activo” y “pasivo” para hombre-mujer, en esta danza se mezclan todo el tiempo, se intercalan, es un ida y vuelta. En eso la física es tan..., uno empuja y el otro vuelve, no se sabe quién es activo o pasivo en realidad, si yo que empujé o el otro que volvió después: se desdibuja. Y eso está buenísimo, porque el contact borra una rigidez de género para convertirla en una posibilidad de sentir quién puede sostener al otro: no quién *debe*, sino quién *puede* en ese momento puntual. (Comunicación personal con Mónica Cardia, 2 de agosto de 2015)

En esa dirección, Marie Bardet señala la pregnancia de la construcción binómica activo/pasivo en la percepción de los otros, y las potencialidades de la danza y de experiencias somáticas para trastocar los encorsetamientos en torno al género y la sexualidad:

La oposición entre activo y pasivo es fundamental en la construcción de la distinción de lo “masculino” y lo “femenino” y de la percepción de los propios gestos de los otros. De ahí que nuestras experiencias-problemas-conceptos-prácticas “corporales” o “somáticas” pueden participar de una crítica y de una invención en torno a los gestos y sus lecturas de género o sexualidad. (2014, p. 45)

Volviendo a los relatos de entrevistades, la fisura en el CI de corsets de género aparece mencionada también en relación con los mandatos de masculinidad. El practicante Ariel Sicorsky, por ejemplo, refiere la apertura de sensibilidades que habilitan los encuentros de CI respecto de la masculinidad hegemónica:

El hecho de llegar a un jam para un hombre [cis], un *macho argentino* (que yo creo que está más presente de lo que uno cree; corriéndose de ciertos círculos intelectuales, sociales o artísticos la masculinidad no se ha modificado prácticamente nada); para un hombre criado en ese concepto, llegar a un lugar que un chabón sudado se te tire encima y te revuelque por el espacio es un cambio subjetivo. Es un cambio de lo que un hombre hace y de cómo se vincula con otro hombre. Eso abrió a que el contact sea un lugar donde los nuevos paradigmas de género se puedan expresar con mucha facilidad. (Comunicación personal, 15 de septiembre de 2015)

La importancia de los corrimientos de la masculinidad hegemónica y la relevancia de la imagen de “hombre-sensible” materializada en estos ámbitos puede subrayarse teniendo en cuenta los planteamientos de la pensadora feminista Rita Segato (2016, pp. 18-23) sobre la articulación de las violencias machistas en torno a mandatos hegemónicos de masculinidad, que clausuran en los hombres la posibilidad de manifestaciones sensibles y configuran su identidad en base a una “pedagogía de la crueldad” por la que deben demostrar autoridad a partir de la fuerza y de una virilidad inmovible.

En relación con esto último y con las cuestiones desarrolladas en estos apartados, Cynthia Novack, en su investigación sobre el CI en Estados Unidos, recupera experiencias y relatos que dan cuenta asimismo de fisuras en mandatos de masculinidad y de las posibilidades que abre el CI de no reducir el contacto íntimo a una lógica sexual:

Muchos bailarines también experimentan una sensualidad haciendo contact improvisation que es particularmente disfrutable porque *no* es explícitamente sexual y por lo tanto no presenta problemas sexuales. “Me siento afortunado de haber caído en esta forma de danza”, dice Danny Lepkoff, “y de tener todo este respaldo para tocar a otra gente. Simplemente no ocurre para gente que no hace contact. Y disfruto de ser capaz de bailar con hombres sin ser homosexual, o siquiera lidiando con ese tema en absoluto”. (Novack, 1990, p. 170 –cursiva en original-)

Reflexiones finales

El contexto de la apertura democrática de los años 80, así como el momento conflictivo de la crisis de 2001, dieron cuenta de una potencia política del CI que resultó apropiada con fuerza en esos períodos, y que habilitó otras relaciones con el propio cuerpo y el de los otros.

El CI constituye una práctica indisciplinada en tanto dispositivo que induce gestos y relaciones disruptivas de parámetros normativos, y que fisura moralizaciones tradicionales sobre los cuerpos, abriendo a la vez modos potentes de interacción corporal.

La pregunta que queda pendiente, y que se impone en el presente contexto, es sobre el devenir de esta práctica en la actualidad de este mundo pandémico (y aún en el “pospandémico”). La dificultad para responder este interrogante no es privativa de este escrito, sino que atraviesa a los propios practicantes y docentes de CI.

La investigación de la que expuse resultados en este texto (2019) fue realizada de manera previa al mundo-cuarentena que nos atraviesa mientras escribo estas líneas. Hoy la escritura obliga a otras preguntas: ¿cómo pensar el CI en la actualidad?, ¿cómo seguir ejerciendo de alguna forma esta práctica cuerpo a cuerpo en medio de un aislamiento físico que parece prolongarse? En este tiempo se han organizado eventos en redes sociales como clases y “jams virtuales”; propuestas creativas que intentan responder de alguna manera a esas preguntas inventando nuevas herramientas y modos de estar juntas, en un contexto que presenta un desafío nunca vivido por la comunidad de CI.

Tal vez lo que pueda enseñarnos el CI en este momento, aún con la dificultad para practicarlo, es sobre formas posibles de relacionarnos en un contexto tan singular como el actual. Si el CI constituye un dispositivo de aprendizaje (no sólo físico sino también filosófico y político) quizá podamos tomar de esta práctica gestos que aporten de modo emancipatorio a transitar este período: tomar del CI la enseñanza sobre la importancia de la escucha en lugar del pánico; del cuidado en lugar de una vigilancia entre los cuerpos; del despliegue de políticas de red; de la conciencia que sabe que aun quien baila solo/a baila en un conjunto de relaciones.

También, tal vez, en este mundo pandémico que rápidamente nos hizo acostumbrarnos a la falta de contacto y a la atomización de los cuerpos como modo normal de interacción; podamos apostar a que la potencia del CI pueda aportar a recuperar las potencialidades del intercambio corporal, e intensificarlo, una vez pasado el aislamiento. Es decir, apostar a que el CI pueda volver a profundizar su potencia como *micropolítica de resistencia* en el mundo complejo y difícil que se nos avecina.

Referencias bibliográficas

- Artaud, A. (2013). Para terminar con el juicio de dios. En *Para terminar con el juicio de dios - El teatro de la crueldad*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- Bardet, M. (2012). *Pensar con mover*. Buenos Aires: Cactus.
- Bardet, M. (2014). Del punto de vista a un acercamiento teórico-práctico: lo articular. En Sanabria Bohórquez, C. E.; Ávila Pérez, A. C. & Sánchez, J. A. (et. al.) (ed.), *Pensar con la danza*. (pp. 41-50). Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Facultad de Ciencias Sociales.
- Butler, J. (2004). *Deshacer el género*. Buenos Aires: Paidós.
- Castro, E. (2015). *Introducción a Foucault*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Daly, A. (1987-1988). Classical ballet: a discourse of difference. En *Women and Performance: a journal of feminist theory*, 3(2), 57-66.
- Daniel, Y. P. (1991). Changing values in Cuban rumba: a lower class black dance appropriated by the Cuban revolution. En *Dance Research Journal*. 23(2), 1-10. Edinburgh University Press. Recuperado de: <https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/S0149767700002977>
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2010). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2012). *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós.
- Federici, S. (2015). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Foucault, M. (2005). *Historia de la sexualidad. I: La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jacoby, R. (2011). La alegría como estrategia. En Longoni, A. (ed.) *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby. Acciones, conceptos, escritos*. (pp. 410-412). Barcelona: La Central-Adriana Hidalgo-MNCARS-Red Conceptualismos del Sur.
- Longoni, A. (2010). Tres coyunturas del activismo artístico en la última década. En *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Longoni, A. (ed.) (2011). Introducción. En *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby. Acciones, conceptos, escritos*. (pp. 5-27). Barcelona: La Central-Adriana Hidalgo -MNCARS-Red Conceptualismos del Sur.
- Novack, C. (1990). *Sharing the dance. Contact improvisation and American Culture*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Pallant, C. (2006). *Contact Improvisation. An introduction to a Vitalising Dance Form*. North Carolina: McFarland & Company Inc. Publishers.
- Paxton, S. (1997a). Conversation between Yvonne Rainer and Steve Paxton. En Agnès Benoit, *Nouvelles de danse. Dialogues on dance improvisation in performance*. 1(32/33). Bruselas: Contredanse.
- Paxton, S. (1997b). Q&A (1980-81). En Nelson, L. & Stark Smith, *Contact Improvisation Sourcebook*. Northampton MA: Contact Editions.
- Reed, S. (2012). La política y la poética de la danza. En Citro, S. & Aschieri, P. (coords.), *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Biblos.
- Richard, N. (1996). Feminismo, experiencia y representación. En *Revista Iberoamericana*, Santiago – Chile. LXII(176-177), 733-744.
- Segato, R. (2016). Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres. En *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Singer, M. (2019). *Cuerpo singular, cuerpo colectivo y modalidades de encuentro. El Contact*

Improvisación como práctica estético-política de intervención en la subjetividad. Buenos Aires, 1985-2015. (Tesis de Doctorado inédita). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.

Turdo, C. (2012). Prólogo por Cristina Turdo. En Tampini, M., *Cuerpos e ideas en danza*. Buenos Aires: Cuadernos del IUNA.