
ARTÍCULOS

DOCENCIA, ORGANIZACIÓN Y LIDERAZGO DE UN MUNDO EN MOVIMIENTO. EL CONTACT IMPROVISACIÓN EN BUENOS AIRES DE 1985 A 2005*

TEACHING, ORGANIZATION AND LEADERSHIP OF A WORLD IN MOTION. CONTACT IMPROVISATION IN BUENOS AIRES FROM 1985 TO 2005

Gabriel Andrés Nardacchione¹

CONICET-Universidad de Buenos Aires

Sebastián Muñoz Tapia²

Universidad Alberto Hurtado. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Antropología

Recibido: 3 de marzo de 2021; Aprobado: 13 de diciembre de 2021

Cómo citar este artículo / Citation: Nardacchione, Gabriel Andrés y Sebastián Matías Muñoz Tapia. 2023. «Docencia, organización y liderazgo de un mundo en movimiento. El contact improvisación en buenos aires de 1985 a 2005». *Disparidades. Revista de Antropología* 78(1): e008. doi: <<https://doi.org/10.3989/dra.2023.008>>.

RESUMEN: En este trabajo nos preguntamos cómo y a través de qué actividades se produjo, organizó y estabilizó el mundo del Contact Improvisación en Buenos Aires entre 1985 y 2005, cómo se construyeron sus liderazgos; y cuáles fueron sus principales controversias. Considerando una cierta marca de origen desde sus inicios en Estados Unidos (la improvisación, una ideología igualitarista y de la espontaneidad junto con un tipo de organización informal y descentrada) reconstruimos la historia de su implantación en la capital argentina. Al respecto, planteamos la existencia de una serie de «ondas expansivas» en que se van incorporando y solapando actividades y saberes, que se organizan en tres momentos: i) acumulación originaria, ii) infraestructura plástica y iii) multiplicación. Dentro de esta periodización, identificamos los liderazgos en torno a la docencia, la gestión y la cualidad performática, así como las controversias sobre aspectos pedagógicos y técnicos, por un lado, y sobre el grado de codificación de los espacios de danza, por otro. El artículo triangula entrevistas individuales y colectivas con la revisión de documentos (*flyers*, fotografías, escritos), centrándonos en las y los principales referentes de esta danza.

PALABRAS CLAVES: Contact improvisación; Mundos del arte; Saberes; Liderazgos; Buenos Aires; Danza.

ABSTRACT: In this work we ask ourselves how and through what activities the world of Contact Improvisation was produced, organized and stabilized in Buenos Aires between 1985 and 2005, how their leaderships were built; and what were the main controversies of it. Considering a certain brand of origin since its inception in the United States (improvisation, an egalitarian ideology and spontaneity along with a type of informal and decentralized organization) we reconstruct the history of its implantation in the Argentine capital. In this regard, we propose the existence of a series of «shock waves» in which activities and knowledge are incorporated and overlapping, which are organized in three moments: i) original accumulation, ii) plastic infrastructure and iii) multiplication. Within this periodization, we identify leaderships around teaching, management and performance quality, as well as controversies over pedagogical and technical aspects, on the one hand, and on the degree of codification of dance spaces, on the other. The article triangulates individual and collective interviews with the review of documents (flyers, photographs, writings), focusing on the main references of this dance.

KEYWORDS: Contact improvisation; Worlds of art; Leadership; Buenos Aires; Dance.

Copyright: © 2023 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

* Este estudio se desarrolla con el financiamiento de un Proyecto de Investigación Científico y Tecnológico (PICT 2016-4634) del MINCyT-Argentina, bajo la dirección de Gabriel Nardacchione. En ese marco, tanto el trabajo empírico como conceptual es el resultado de un debate colectivo al interior del Grupo de Estudios sobre Acciones en Público (GEAP), con sede en el Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales «Gino Germani» (IIGG) de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA).

1 Correo electrónico: gabriel.nardacchione@gmail.com. ORCID iD: <<https://orcid.org/0000-0001-8117-9599>>.

2 Correo electrónico: semunoz@uahurtado.cl. ORCID iD: <<http://orcid.org/0000-0003-2628-7313>>.

INTRODUCCIÓN

Al observar a dos personas que hacen Contact Improvisación (CI), se las puede ver descalzas, con *joggins* y remeras holgadas, se tiran al piso, se arrastran y van tocándose con distintas partes del cuerpo. Una puede servir de soporte y levantar a la otra con los brazos o la espalda, mientras esa se deja llevar. Luego intercambian papeles entre quien soporta o cede. Ruedan, se levantan, corren juntas, frenan o reposan, generándose un diálogo corporal. Si se trata de practicantes experimentadas parecen acróbatas o luchadoras de *aikido*. Hay miradas, pero no hablan entre sí y la música suele ser la respiración o el roce de sus cuerpos ¿De qué se trata esto? *Grosso modo* se puede decir que el CI es una práctica corporal no coreográfica iniciada en la década de 1970 en Nueva York, que combina elementos de la danza moderna, artes marciales y técnicas basadas en la kinesiología (Novack 1990), en la que se busca una composición *in situ* entre bailarines y su ambiente. En ella se valora lo imprevisto, lo emergente, la experimentación. Para Steve Paxton (1975) —uno de sus principales referentes, esta práctica puede comprenderse como un sistema basado en el toque y el balance, respecto a uno mismo, al piso y/o al otro.

Más allá de esta primera impresión y definición, quienes practican esta danza en Argentina siguen preguntándose «¿Qué carajos es el Contact?», como refiere un conocido evento realizado en la ciudad de Rosario (2003). Esta danza se practica desde mitades de la década de 1980 en Argentina y actualmente hay clases en universidades y centros culturales; *jams* donde las personas van a bailar libremente; o retiros donde sus practicantes pasan tiempo juntos. Tienen «maestros» y «maestras»³ y un conjunto de «contacteres» que suelen conocerse. Hay grupos de Facebook, amistades, relaciones amorosas, convivencias hogareñas y una serie de polémicas sobre lo que es o debería ser el CI. Muchos de sus practicantes suelen venir de otras danzas, buena parte son de clases medias, pero también hay de otros sectores sociales. Entre estas personas y sus actividades se fue conformando lo que denominan

una «comunidad»⁴, de la que algunos hablan con orgullo. Ahora bien, ¿Cómo se construyó y afirmó esta «comunidad» en Buenos Aires?

Cynthia Novak (1990), al realizar una historia etnográfica del CI en Estados Unidos, afirma que fue desarrollando un particular «estilo de movimiento», un modo de bailar que fue adquiriendo especificidad. Esto se combinó y potenció con una ideología igualitarista y de la espontaneidad, con una base en movimientos contraculturales de 1960, en lo que la autora denomina «cultura americana». Finalmente, refiere a una manera informal y descentrada de organizar esta naciente práctica como otro de sus rasgos. La pregunta clave es cómo a pesar de su carácter huidizo el CI se va consolidando. La autora muestra cómo se desarrollaron y estabilizaron formas de bailar —una serie de movimientos para evitar las lesiones y potenciar el *fluir*; asociados a una red de practicantes, maestros y liderazgos en distintas ciudades de Estados Unidos; el papel reflexivo de una revista de circulación nacional y una serie de seminarios y encuentros en dicho país.

Por otro lado, para algunas autoras argentinas (Fariña y Tampini 2010; Singer 2013), el CI habilita una corporalidad distinta a la hegemónica, potencia otras formas de moverse, relacionarse con el propio cuerpo y el de otros, además de generar una apertura perceptiva, ampliando el horizonte de movimientos habituales de las personas adultas en las sociedades occidentales contemporáneas. Cuestiones que les permiten hablar de sus potencialidades políticas o su carácter desestabilizador.

Así, una práctica basada en cuerpos en movimiento que improvisan, con una ideología igualitarista, una forma de organización descentrada e informal, renuente a las jerarquías y la promoción de una suerte de desbordes respecto a ciertos disciplinamientos corporales, hace interesante la pregunta de cómo se genera, ordena y estabiliza esta danza en un país distinto al que se originó. De esta forma nos preocupa entender los modos de establecimiento del CI en Buenos Aires a partir de sus inicios a mitad de la década de 1980 hasta el año 2005. Con ello nos

3 Usaremos lenguaje inclusivo «les» o «las y los» indistintamente para favorecer la lectura del texto. Mantendremos el masculino en conceptos nativos (indicado con comilla doble) si es que así fueron nombrados por nuestras y nuestros interlocutores.

4 El término «comunidad» en este artículo refiere a un concepto nativo, por el cual les «contacteres» se auto perciben como parte de un grupo de pertenencia en torno a una práctica específica de movimiento, a la vez bastante singular y poco conocida durante el período analizado.

interrogamos: ¿Cómo y a través de qué actividades se produjo, organizó y estabilizó una danza basada en la improvisación? ¿Cómo se construyeron sus liderazgos? Y, finalmente ¿Cuáles fueron sus principales controversias?

Para orientar estas inquietudes, nos valemos del concepto de *mundos del arte* de Howard Becker (2008), considerando al CI como una actividad colectiva afirmada en *convenciones* –acuerdos mutuos que se hacen habituales–; *recursos* específicos –activos que habilitan la concreción de trabajos artísticos–; y una *red* –de relaciones entre participantes que colaboran. Al estudiar a tales participantes, más que centrarnos en sus posiciones, en un espacio donde algunos de ellos monopolizan ciertos recursos, describiremos sus acciones. Así, los liderazgos no responderán necesariamente a un principio único, sino que observaremos múltiples fuentes interrelacionadas a lo largo de un recorrido (Becker y Pessin 2006), que permitirán explorar la formación de cierto grado de reputación e influencia al interior de ese mundo social.

Metodológicamente, Becker (2009) encuentra productivo pensar que los colectivos están siempre a punto de desaparecer, por lo que recomienda tratar la estabilidad más como un problema que como un *a priori*. La idea es hacerse la clásica pregunta sociológica sobre la coordinación en su proceso constitutivo. No obstante, no se trata de mera aleatoriedad o un rehacer sin ningún antecedente, pues Becker reconoce el «poder de inercia». Este poder se construye a través de la sedimentación de un conjunto articulado de piezas, que va afianzando lo que se produce localmente. Desde tal perspectiva es posible observar la construcción de mundos, no sólo en espacios ya creados, sino más bien en la historia de asociación de elementos singulares de forma más o menos coherente. Profundizando esta idea, y considerando los aportes de Becker, Geoffrey C. Bowker y Susan Leigh Star (1999), se propone la noción de *infraestructura* para dar cuenta de la categorización y estandarización, en tanto proceso histórico de desarrollo de herramientas, organizadas para una amplia variedad de usuarios y realizadas para trabajar colectivamente; un conjunto de rutinas, tecnologías, una organización de mayor escala, recursos técnicos y un orden negociado en el que todo lo anterior puede funcionar recursivamente. No se trata de una estructura invariable, sino de una

estabilización siempre relativa en una red de acciones y explicaciones.

Bajo estas ideas, describiremos la historia del CI en tres momentos: i) acumulación originaria, ii) infraestructura plástica y iii) multiplicación. En el primer momento trataremos la importación de un saber y cómo se busca estabilizarlo en el marco de un pequeño grupo de miembros; en el segundo, cómo se constituye una primera red de relaciones entre dichos miembros; mientras que en el tercero cómo comienza a expandirse la práctica a un número más grande de participantes. Planteamos como hipótesis que entre tales etapas se puede observar la generación de «ondas expansivas» que siguen un desarrollo, donde cada aspecto va incorporando y siendo solapado por otros; donde la preocupación por definir la técnica en términos experimentales y pedagógicos se articula con la vocación por generar una interacción práctica alrededor de esta danza, a la vez que se liga con cierta capacidad de gestión sobre los espacios pedagógicos y/o de improvisación. Estas distintas fases de la actividad van evolucionando, sin que ninguna de ellas sea abandonada. Lo que tiene en común esta periodización es el predominio de una primera camada de practicantes, donde en su primera etapa serán alumnos, en una segunda maestros y en una tercera organizadores de eventos. Con posterioridad al 2005 va a comenzar otra etapa dentro del CI en Argentina, marcada por otras transformaciones: i) la aparición de una nueva camada de practicantes que ocuparán los roles de bailarines, maestros y organizadores, ii) una mayor expansión y diferenciación social de sus miembros, y iii) la incorporación de otras temáticas como la sexualidad y la vida comunitaria. Estas transformaciones ameritan otros estudios específicos.

Esta periodización permitirá elaborar un *panorama* del CI, en el sentido en que habla Bruno Latour (2008: 268) como el ejercicio de una «puesta en escena de la totalidad» donde su «coherencia es su punto fuerte y su principal debilidad». Algo que asume la arbitrariedad de los cortes entre los periodos, pero permite generar una taquigrafía útil a nuestros propósitos. Para realizar este recorrido hicimos 18 entrevistas en profundidad individuales y colectivas, y efectuamos un análisis de contenido de documentos (*flyers*, fotografías, escritos), centrándonos en las principales referentes de esta danza. Así, triangulamos una historización nativa –donde nuestros interlocutores nos señalan los procesos e hitos más relevantes–, con material de

archivo y nuestros análisis sobre las tendencias que van organizando al CI. A esto sumamos la narración de 3 *escenas etnográficas*, construidas a partir de los relatos de nuestros/as interlocutores/as, que tienen como objetivo narrar el eje de cada apartado mediante situaciones en tiempo presente. Por último, en la conclusión recuperaremos los recursos que movilizan la formación de los liderazgos y algunas de las controversias de cada período.

1985-1989: ACUMULACIÓN ORIGINARIA: LA IMPORTACIÓN DE UNA PRÁCTICA Y LA PRIMERA FORMACIÓN DE MAESTRAS LOCALES

Las primeras clases de CI en Buenos Aires fueron realizadas por Alma Falkenberg, quien fue una bailarina argentina exiliada en Italia, donde conoció a Steve Paxton y esta danza en pleno desarrollo. A su vuelta a la Argentina, a mitad de la década de 1980, fue la primera en difundir el CI, pocos años después del fin de la última dictadura militar. Buenos Aires estaba convulsionada y comenzaba a vivir un momento de apertura cultural. En su pequeño departamento del barrio de Belgrano tuvo un grupo donde mezclaba el CI con la esferodinamia, otra técnica corporal novedosa por aquel entonces, de la que Falkenberg también fue impulsora.

Por otro lado, en la recién inaugurada carrera de Danza Teatro del Centro Cultural Rojas (dependiente de la Universidad de Buenos Aires) Falkenberg fue llamada por la bailarina Adriana Barenstein para dar clases. En los ochentas, «el Rojas» fue un lugar que se caracterizó por incorporar actividades novedosas, un «semillero para la experimentación» –entre las que se encontraba las promovidas por el pintor y curador Jorge Gumier Maier en la sala de artes visuales (Cerviño 2012) o el papel de Barenstein con Danza Teatro- respecto a expresiones artísticas institucionalizadas y, por otro lado, a la revalorización de artes populares, con la realización de talleres de circo o murga (Infantino y Morel 2015). Danza Teatro fue una carrera que mezclaba materias teóricas con diversas prácticas corporales, como talleres de acrobacia, danza contemporánea, *tap*, mimo o CI, que perduró durante toda la transición democrática.

Más allá de esto, Falkenberg, diversificó sus fuentes laborales e hizo talleres en variados institutos y espacios privados asociados a la danza contemporánea, que funcionaban como «espacios de acogida» para técnicas

novedosas⁵: la Escuela de Margarita Bali, el Estudio de Ana Deutsch y *Tobi Natal*, en CABA, o el Estudio *La Casa*, en la localidad de La Plata. Lo destacable es que los cursos de Falkenberg tuvieron cierta regularidad⁶, por lo que se entiende que «abrió una llave» -al decir Barenstein (entrevista personal, 23 de Septiembre de 2019)-, siendo una suerte de «alma mater» local que, por lo demás, impulsó esta práctica de forma bastante solitaria. Mariana Sánchez, una de sus alumnas de ese entonces, señaló: «Alma... estuvo muchos años como sola en el sentido de que no tenía un grupo, nosotros después empezamos a trabajar en grupo y eso te da un sostén diferente» (entrevista personal, 9 de Septiembre de 2019).



FIGURA 1. – Alma Falkenberg (1987). Fuente: Archivo personal de Viviana Tobi

5 Además del CI, la escuela de Margarita Bali acogió a docentes formados en Cunningham, Nikolais, Release y el movimiento de la *postmodern dance* (Sáez, 2017).

6 Esto es distinto a lo que se observa en España donde predominaron los seminarios intensivos sin regularidad hasta 1990 (Brozas-Polo, 2016).

En los espacios donde Falkenberg hacía clases, hubo personas que se sintieron especialmente atraídas a esta danza. Para ellas era algo extraño, por la novedad, y «movilizante», por el impacto físico y emocional que les provocaba. Por ejemplo, Gustavo Lecce, un futuro «maestro», decía que después de las clases no podía volver inmediatamente a su casa, necesitaba procesar lo vivido: se sentaba en una plaza, pensaba, escribía o dibujaba. Igualmente, nuestras entrevistadas señalaron que las clases tenían un «halo de misterio», pues Falkenberg era menos de decir explícitamente lo que estaba haciendo que de incentivar a la práctica: «no quería que copiémos un modelo...decía que no tiene un modelo el contact, no es copiar a un profesor» –continuaba Lecce (entrevista personal, 11 de Noviembre de 2019).

Escena 1: Alma Mater: Las clases de Belgrano
Alma Falkenberg es muy delgada, a veces se pone rodilleras, coderas y protecciones en la cintura y suele estar vestida de blanco. Tiene pelo corto y habla con algo de acento italiano. Es desmemoriada con los nombres y puede comenzar las clases con algo de atraso. A quienes aprenden con ella en su departamento, les habla de algo que conoció en Roma. Hace a las asistentes recostarse sobre esferas de plástico y las insta a dejarse ir con ellas. Con sutileza, las invita a rolar por el piso como un tronco con brazos extendidos. Las compañeras se empiezan a topar e interactuar, al principio, con algo de torpeza. Luego, les dice de hacer vueltas de carnero. Se acrecienta la proximidad de sus cuerpos y Alma las llama a vincularse «orgánicamente». De apoco la torpeza se transforma en fluidez. Las alumnas tienen una sensación de libertad y de apertura al movimiento, pero también de frenar, de percibir al otro y conectarse consigo mismas. Tales experiencias les permiten amigarse con las pelotas, el piso y los otros cuerpos, de sentir la «físicaidad». No saben muy bien lo que están haciendo, pero se sienten bien. A pesar de que algunas vengan de la danza o de la expresión corporal, es algo a lo que no están acostumbradas. Sienten que se les activaba su memoria corporal de cuando eran niñas. Alma da breves indicaciones, no habla mucho, pero al moverse parece levitar. Más que llamar a copiar un modelo, incentiva la experimentación. Después de algunos ejercicios empiezan a bailar improvisadamente y sin guías, pasando de danzar solas a percibirse entre sí, haciendo dúos y tríos.

Otra fuente relevante para la instalación del CI en Buenos Aires, fue el bailarín estadounidense Daniel Trenner, quien ya en el año 1988 vino a Buenos Aires motivado por el tango y su relación amorosa con una

bailarina argentina. Trenner, reconocido estudioso y bailarín de este baile porteño, también practicaba CI en Estados Unidos y vivió su desarrollo durante los ochenta. Dio algunos seminarios de CI en Buenos Aires que impulsaron su difusión en paralelo al trabajo de Falkenberg. La bailarina Gabriela Entín, amiga de la pareja de Trenner en aquel entonces, ayudó a la organización de una serie de talleres que se realizaron de forma esporádica, pero con cierta constancia en los últimos años de 1980 y principios de 1990⁷.

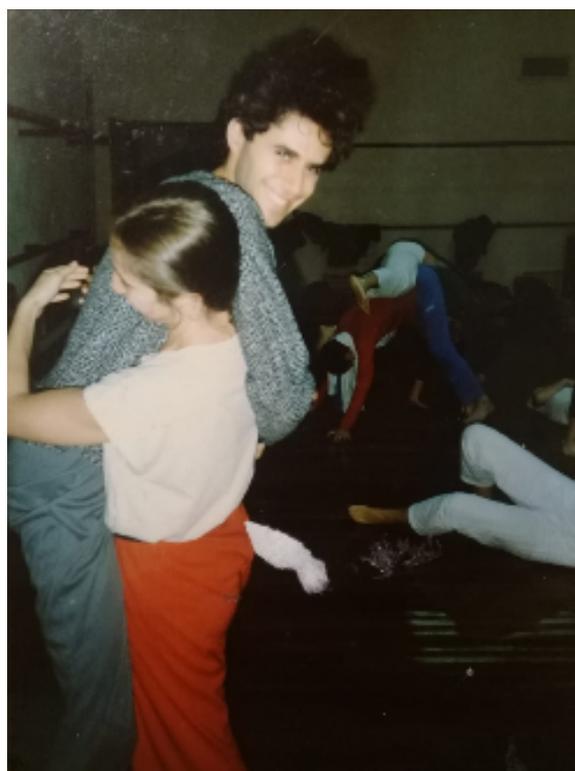


FIGURA 2.- Trenner y Entín en un seminario (1990).
Fuente: Archivo personal de Gabriela Entín

Los aportes de Trenner pueden verse en tres ámbitos. En primer lugar, ayudó a desentrañar los movimientos: repetirlos, aprenderlos y conceptualizarlos. Por ejemplo, habló del «*momentum*», el «equilibrio» y la «gravedad», para referirse a los procesos de moverse con el peso del otro, para rodar, suspenderse y tambalearse juntos⁸. Trenner –alguien que era «técnica

7 En el estudio de Ana Deutsch, en el Teatro San Martín y en la ciudad de Rosario.

8 Novack (1990) muestra cómo los movimientos y sus

pura» (como señaló Sánchez, entrevista personal, 9 de Septiembre de 2019)– aportó una relación clarificadora entre palabras y movimientos, en tanto elemento pedagógico relevante, y a la vez, como observa María Julia Carozzi (2015: 47) respecto al tango: «los diversos grados en que el movimiento se explicita de manera verbal durante la enseñanza y los modos en que se evalúa parecen colaborar para tornar más conscientes unos saberes, e impensables otros». En segundo lugar, Trenner compartió historias sobre los *jams* en Estados Unidos, esto es, espacios de interacción improvisada distintos a las clases y a los seminarios. Fue un promotor de la dinámica clase-*jam*, importante en la siguiente etapa. En tercer lugar, Entín remarcó el aprendizaje gestivo que tuvo con Trenner –«un tipo muy *yankee* y estructurado» (entrevista personal, 16 de Octubre de 2019)–, en el sentido de aprender a organizar la venida de un «maestro» extranjero y cómo este la orientó con el tema monetario, con la forma de tratar con los espacios para realizar seminarios y, finalmente, con los modos de difusión.

Del mismo modo que señala Brozas-Polo (2016) para el caso español, la implantación del CI en Argentina se potenció por la llegada de bailarines del exterior. Es curioso como el mismo Trenner impartió el primer curso intensivo de CI en Barcelona en 1987. Se podría hablar de una suerte de «misioneros» que se encargaron de llevar la palabra y el movimiento del CI a distintos países. Esta forma de transmisión tiene similitudes a lo que aconteció en Argentina en los inicios de la danza clásica, moderna (Cadús 2016; Osswald 2010) y contemporánea (Sáez 2017), donde fue clave el papel de «pioneras» que introdujeron nuevos estilos producidos originariamente en otras latitudes. Al respecto, como menciona Denise Osswald (2010) para la danza moderna, se entiende la relevancia del contacto directo, la co-presencia, con «maestros» y «maestras» para abrirse formas innovadoras de movimiento.

Volviendo a la historización, hay relatos que señalan la conexión entre Trenner y Falkenberg, quien asistió a algunos de sus talleres. Lo cierto es que ambos fueron los primeros impulsores, lo que dio paso a que otros y otras quisieran profundizar, investigar y formar

conceptualizaciones tuvieron una particular historia de sedimentación en Estados Unidos, durante los setenta y ochenta, en que se fue pasando de una danza cruda –intensa, riesgosa y descontrolada– a otra más delineada –sencilla, fluida y controlada.

grupos. Así, practicantes de danza contemporánea, expresión corporal o alumnas del Centro Cultural Rojas comenzaron a juntarse. Se desarrollaron una serie de «círculos colaborativos» que, siguiendo la definición de Michael Farrell (2001), se trató de un conjunto de personas que trabajaron juntas y negociaron visiones comunes sobre lo que realizaban. Para este autor, quien estudia la relación entre dinámicas de amistad y trabajo creativo, esta etapa puede pensarse como el inicio de una búsqueda de lo común, los hechos básicos que constituyen cierta tendencia artística.

Por otro lado, hay que destacar el trabajo de Victoria Abramovich, como una persona clave en traer una serie importante de videos y revistas. Así, se comenzó a ver videos en VHS como «*Magnesium*» o «*The Fall After Newton*». Referido a esto último Sánchez, recuerda que se preguntaban y probaban colectivamente los movimientos allí realizados. Las traducciones de la revista *Contact Quarterly*, realizadas por Abramovich también sirvieron para este trabajo de conceptualización. Novack (1990) destaca la importancia que tuvieron los videos y la revista en el caso estadounidense como elementos claves para la reflexión y la estabilización colectiva. En el caso argentino, los materiales visuales o escritos eran escasos. Así, con algunos fragmentos de estos objetos, experiencias de clases o seminarios, el trabajo corporal propio y los primeros círculos colaborativos, se iba desentrañando el CI al tiempo que empezaba a germinar una red de personas interesadas por esta danza.

En este recorrido, en un grupo donde participaba Marina Gubbay, Adriana Levy, Sánchez y Entín, se gestó lo que denominaron «colectivos de investigación», en donde se combinaba la necesidad de entender la técnica, tanto como modo de enseñanza y como forma para la investigación del movimiento y la performance. «Bueno, esto es genial, lo bailamos, nos encanta [...] pero ¿cómo lo transmitimos?»– decía Sánchez (entrevista personal, 9 de septiembre de 2019). Hacían ejercicios, reflexionaban sobre ellos y escribían sobre lo realizado «para ‘conceptualizar’ un poco lo que estábamos vivenciando [y] entender lo que estábamos haciendo».

A lo largo de este desarrollo, algunas personas se atrevieron a enseñar. A fines de los ochentas aparecieron unos pocos cursos más allá de los de Falkenberg o Trenner. En ellos el CI podía mezclarse con otras disciplinas en tiempos donde aún no estaba

asentada la expresión «Contact Improvisación» en los ambientes de la danza. Al respecto, Cristina Turdo, otra futura «maestra», decía que desde 1988 comenzó a dar clases con «algunos elementos de Contact», pero que «no lo llamaba clases de Contact [pues...] había muy poca gente que daba clases... nunca sabía cómo llamarlo [...] empecé a llamarlo trabajo corporal» (entrevista personal, 3 de Agosto de 2019). También Gubbay, Entín y Sánchez tuvieron esa experiencia en diversos espacios.

En suma, entre la labor de Falkenberg y Trenner, algunas clases –no siempre regulares–, viajes de ciertas personas al extranjero, materiales recibidos a cuenta gotas y una experimentación continua e investigación en pequeños grupos, se fue desarrollando una suerte de *acumulación originaria* para instalar el CI en Buenos Aires.

1990-1997: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA INFRAESTRUCTURA PLÁSTICA: ESPACIOS DE IMPROVISACIÓN Y APRENDIZAJE, EXPERIENCIAS DE GESTIÓN Y PROFUNDIZACIÓN DE LOS SABERES DANCÍSTICOS

Como decíamos más arriba, la idea de *infraestructura* la consideramos como un proceso de categorización y estandarización, asociado a rutinas, tecnologías y formas de organización que van escalando y generando estabilizaciones relativas. El carácter *plástico*, quiere enfatizar justamente el vínculo entre el desarrollo histórico de las infraestructuras del CI y la relación entre sus especificidades (igualitarismo, espontaneidad, informalidad) en su modo de baile y su modo organización. De tal forma en este apartado se describirá un despliegue que configura ese conjunto de elementos –espacios (*jams*, clases), relación con instituciones, uso y la producción de las figuras de anfitriones/as y maestros/as– que articulados se asientan y va consolidando a esta danza en Buenos Aires luego de una *acumulación originaria*.

El primer período analizado incluye un consejo propuesto por Trenner de desarrollar espacios de práctica e improvisación: *jams*. Esto había posibilitado la expansión del CI en Estados Unidos y ocurriría lo mismo en Argentina. Así, los *jams* fueron una bandera de la naciente «comunidad» que ya sentía la necesidad de practicar por fuera de las clases y los «colectivos de investigación». La primera experiencia fue convocada

como «Danza Libre»⁹ y se realizó en el año 1990 en la *Asociación Argentina de Actores*. Esta propuesta no tenía todavía el formato *jam* y tampoco se cernía al CI como recurso. La idea era que todos podían bailar y eran reuniones de cientos de personas bajo un espíritu pagano.

Discontinuada esta experiencia de algunos meses, se emprendió la búsqueda de un espacio estable. Luego de algunos encuentros frustrados en un salón de Taekwondo, se encontró en el *Magic Center*, un espacio comercial poco afín a este tipo de actividad tan particular para la época: decenas de personas bailando, con hábitos no tan frecuentes para un espacio de actividades deportivas. El *Magic* fue fundante para la «comunidad». Se trató del primer *jam* de CI que duró varios años.



FIGURA 3. – Fotografía en el Magic (1993).

Fuente: Archivo personal de Viviana Tobi

9 La categoría «danza libre» se asocia a estilos anti-academistas, originariamente utilizada para referirse a expresiones desarrolladas en Francia (François Delsarte), Suiza (Emile Jacques Dalcroze), Alemania (Rudolf Von Laban, Mary Wigman y Kurt Jooss) y Estados Unidos (Loïe Fuller, Ruth Saint Denis, Ted Shawn e Isadora Duncan) (Sáez, 2016).

Escena 2: La energía del Magic

El Magic es un espacio deportivo que ocupa casi una manzana detrás de la Parroquia Santa Adela en la esquina de L. M. Campos y Dorrego. Hay canchas de tenis, una pileta y un gimnasio de musculación. Aquí es donde se baila, luego de correr todos los aparatos. El piso de parquet es muy duro para la práctica, pero tiene grandes ventanales que dan a la vía del ferrocarril Mitre, siempre muy verde, en plena zona de Pacífico. A decir de sus miembros, hay gente de todo tipo y color. Predominan personas de clase media. Sólo un número reducido supera los cuarenta años, mientras que la mayoría está entre los veinte y los treinta. Para ser un espacio de danza, los que prevalecen no son justamente los bailarines y al mismo tiempo hay una gran cantidad de varones investigando el movimiento sin la exigencia de una formación previa. Mucha gente que viene acá trabaja sobre cuestiones de la salud o del trabajo corporal. Asimismo están los principales interesados dentro del mundo del CI, que toman clases y después reaparecen en el jam para investigar. Es un momento donde se respeta mucho el principio de aprender antes de practicar. Se mezclan personas de la danza y gente que «nada que ver» y lo que más sorprende es el clima participativo. Es algo conmueve a toda una primera generación del CI. Una «primera explosión», una «experiencia salvaje». Son 50 personas que van siempre y bailan «a morir», que exudan entusiasmo. En un momento en que muy pocos pueden compartir esta experiencia, que ni se puede hablar con la familia, el Magic es el único lugar que hay, todos se congregan acá. La sensación que atraviesa las miradas, los movimientos es la de estar gestando una revolución. Es un desborde de energía que llega a salirse del gimnasio. Así, van sucediéndose las noches en que le piden permiso al portero y se tiran a la pileta todos transpirados y juntos en ese deleite de placer colectivo.

Pero el jam no termina en el gimnasio, ni durante las horas de danza. Se extiende a los bares o restaurantes de la zona que dan lugar a largas mesas de más de 20 personas tomando y comiendo juntos, con el cuerpo aun latiendo, improvisando con la voz, con sonidos, una verdadera experiencia de «contracultura». La danza se mezcla con las amistades y con los amores en una comunidad que comenzaba a constituirse. Todo es hospitalario, si dan las ganas se puede llegar después del comienzo del jam y también se puede continuar después de este. Muchos sábados a la noche de muchas horas juntos, colman de regocijo el fin de la semana. Muchos maestros internacionales que visitan el país experimentan por sí mismos esta cuna del contact.

En el *Magic* se generó un conocimiento colectivo que será un acervo de los *jams* de CI en Argentina: se definieron elementos del lenguaje y las principales pautas de organización. Por un lado, se produjo una incipiente división del trabajo: Viviana Tobi conocía al dueño, Soraida Fontclara y Entín administraban la música, hasta que se empezó a invitar músicos, y varios establecían consignas de investigación para improvisar. Se ofrecían *jam* con música, otros sin música, en algunos se trabajaba con la luz, otros desde la oscuridad o con los ojos cerrados. En general, se reproducía la siguiente estructura: una entrada en calor (muchas veces guiada) con ejercicios para quienes no conocían la técnica, una improvisación guiada, una improvisación libre y, finalmente, un trabajo de reflexión colectiva en *círculo*.

Este trabajo permitía poner en palabras: deseos, malestares, conocimientos, entre otras cosas, que se gestaban durante la práctica y que aportaban a consolidar la experiencia. Otro aporte clave de este primer *jam* fue la afirmación del rol de «anfitrión». Este cumplía la tarea de monitorear la práctica. Básicamente, recibir y cuidar a través de la danza a los recién llegados y garantizar el respeto de convenciones básicas o, en palabras de Becker (2008), el desarrollo de las condiciones de un «orden cívico»: no hablar ni comer en el espacio de danza, no poner en peligro a nadie a través de la misma, acostarse solamente sobre los bordes del espacio, etc. Este rol era rotativo entre los organizadores. La experiencia del *Magic* comenzó a tener fin cuando se tuvo que modificar su día de encuentro.

Su heredero natural fue *Malabia*. Primero, porque era el único espacio de danza, aunque también porque continuaba las enseñanzas organizativas del *Magic* (Daniel Mastrolini en la coordinación). Allí empezaron a ir todos los profesores y era reconocido como «el lugar del contact». La «comunidad», desde el año 1995, había encontrado su espacio: la sala de yoga de una amiga de los organizadores. Esto ofreció disponibilidad horaria: en principio tres encuentros semanales (miércoles, viernes y domingo). Era un lugar de a penas cincuenta metros cuadrados, lo cual obligaba a estar atento de no lastimarse, dada la cantidad de gente que iba. Resultó un espacio mítico por lo pequeño, consolidando esta pequeña «comunidad». Su cualidad fue haber durado mucho tiempo, casi sin ciclos de baja asistencia. Fue luego de la crisis económico-social argentina del 2001 que

se decidió suspender los encuentros para vender el espacio.

Los *jams* fueron un emergente de varias cuestiones dentro de la «comunidad». Por un lado, su capacidad de organización. La auto-sostenibilidad de la actividad fue un aprendizaje crucial para luego desarrollar otras. Dicha auto-financiación consistía en cobrar una entrada mínima para pagar el alquiler. Por otro lado, se generaron varios conflictos a partir del vínculo horizontal que proponían. Así irrumpieron controversias sobre el respeto a las convenciones tácitas de los *jams*¹⁰ y la necesidad de contar con coordinadores para ello; sobre la posibilidad de abrir *jams* o dar clases sin una experiencia previa suficiente; entre otras discusiones que más adelante analizaremos.

Por otro lado, luego de la experiencia de aprendizaje con Falkenberg y Trenner, desde 1990, las visitas de «maestras» y «maestros» internacionales fue otra de las claves. Esto implicó no sólo un aprendizaje de la técnica, sino también el desarrollo de habilidades para la gestión. En principio, las invitaciones respondieron a un criterio democrático: casi nadie podía viajar a Estados Unidos a hacer un *stage* de formación en CI, razón por lo cual la visita de «maestros» era una solución. Así, a quienes comenzaban a perfilarse como «maestras» y «maestros» locales les permitió recibir un perfeccionamiento en contacto directo, a la vez que los legitimaba como los mediadores de un nuevo saber.

La primera y recordada experiencia fue la visita de Nancy Stark Smith en 1991. Esta fue producto de una visita a los Estados Unidos de Abramovich y Gubbay, quienes se propusieron invitar a una referente fundamental de la primera camada del CI. Esto se gestó dentro de un grupo de experimentación con vínculos con la danza contemporánea. Dicho

seminario se dio en un estudio de *Feldenkrais*¹¹ en el conurbano norte de Buenos Aires y albergó a numerosos bailarines. Luego, desde 1994 se empezaron a recibir varias visitas por año. En 1994 llega Alito Alessi (con su propuesta de *Danceability*); en 1996, Trenner y Cathie Caraker (con su estudio de *Body Mind Centering*); en 1997, nuevamente Trenner y Francis Savage; y en 1998 llegan 3 «maestros» en un mismo año: Lisa Nelson, Daniel Lepkoff y Cathie Caraker.

Estos eventos internacionales constituyeron un circuito en diversos espacios de la ciudad de Buenos Aires y de Rosario (donde fue relevante la gestión de Gabriela Morales), así como en el *Galpón Diablomundo* (en Temperley, conurbano sur). «Maestras» y «maestros» visitaban distintas instituciones de enseñanza y espacios privados vinculados al CI¹²; al mismo tiempo, que se los invitaba a participar de los *jams* (en principio *Danza Libre*, luego el *Magic* y hasta *Malabia*). Su estructura era similar: entre tres y cinco días (sea durante una semana o un fin de semana largo) de entrenamiento intensivo con la «maestra» o el «maestro».

Gabriela Entín, quizás la principal referente de gestión en la organización de este tipo de actividades, nos reconoce que este *know-how* lo inició con la experiencia de traer a Trenner a fines de los ochenta. Al hecho de asegurar un *cachet* [pago], de alquilar la sala de entrenamiento y difundir las actividades, se le sumaba el ticket de avión desde Estados Unidos. Este tipo de evento, siempre envolvía un riesgo sobre la respuesta del público, lo que podía implicar tener que suspenderlo o cubrir gastos extras. Pero en caso de contar con mucho público o de la inversión de alguna institución pública (básicamente el Teatro San Martín)¹³, llegaban incluso a cubrir el *cachet* de

10 Los «macho contact» fue un tema desde los primeros *jams*. Allí se manifestaba el problema de ciertas decisiones verticales o invasivas del espacio de danza, entre otras cuestiones. Una entrevistada nos confesó, con cierto humor, su llegada al ámbito del CI: cuando uno de esos «machos alfa» por fin la saludó, ella se dijo a sí misma: «¡entré!». Al respecto, es interesante como Brozas (2020), al estudiar un conjunto de discursos y discusiones de la revista *Contact Quarterly*, observa como las desigualdades y los conflictos en torno al género han sido temas persistentes dentro del CI, donde su igualitarismo no lo inmuniza *a priori* de juegos de poder más amplios.

11 El Método *Feldenkrais* es un proceso de aprendizaje somático que se aprende en sesiones colectivas o individuales y cuyo objetivo es mejorar la condición humana en todos los campos de actuación (deporte, arte, trabajo, etc.).

12 Así, se lograron acuerdos informales de alquiler como con el espacio de teatro físico de Guillermo Angelleli, en Villa Crespo, o el estudio de Ana Deutsch, en el barrio de Belgrano.

13 Sáez (2017) destaca al Teatro San Martín como uno de los lugares claves para la promoción de la danza contemporánea desde fines de la década de 1970, con la creación del Ballet Contemporáneo y su propuesta de talleres en 1980, antecedente clave para entender su apertura a una danza como el CI.

los gestores. Durante la década de 1990, esto se vio favorecido por la tasa de cambio favorable del peso argentino en relación al dólar, en momento de la paridad «1 a 1».

La misma «comunidad» que gestionaba la llegada de «maestros» y «maestras» internacionales, luego de un tiempo de investigación, empezó a consolidar sus armas en la docencia. Lo que podría llamarse primera camada, fueron las y los primeros estudiantes de Falkenberg y Trenner. Ya desde 1990 comenzaron a dar clase en varios espacios. Entín en el *Galpón Diablolomundo*, en Temperley, y Mariana Sánchez (junto con Lili Sauberman) en el barrio porteño del Abasto (para luego mudarse al barrio de San Telmo). Por su parte, Gubbay comenzó a dar algunos cursos en los estudios de Margarita Bali y de Patricia Stokoe. En varios casos se asistían mutuamente, lo cual habla de un proceso de tanteo con los recursos docentes. Turdo comenzó a dar clase en la zona conurbana de Temperley y recién a mediados de la década va a comenzar sus cursos en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Para ese entonces ya se estaba gestando una segunda camada de docentes, como Andrea Fernández, quien también fue alumna y asistente de Falkenberg, en el Teatro San Martín y en varias instituciones públicas y privadas. Por último, Gustavo Lecce, que fue alumno de Falkenberg en varias instituciones y también de Mariana Sánchez, resultó el sucesor de esta última como docente en la mencionada sala de San Telmo.

Dentro de los espacios que predominaban en esta década estaban las instituciones públicas de danza contemporánea (como «el Rojas» o el Teatro San Martín) y las instituciones privadas (como *Armar Danza*, de Silvia Pritz; el estudio de Margarita Bali; *Mousiké*, de Ines Sanguinetti; o el estudio de Patricia Stokoe). En todos los casos se trata de «espacios de acogida» sensibles a técnicas dancísticas novedosas como el CI.

La primera que visitó toda esta red fue justamente Falkenberg, pero allí es donde van a integrarse lentamente las distintas camadas de docentes. Al mismo tiempo, con el correr de la década, van a comenzar a abrirse nuevos espacios privados para la práctica del CI, donde cada «maestro» y «maestra» empezaba a dar clase con su pequeña clientela. Bajo este modelo empezaron a germinar espacios en la ciudad de Buenos Aires, en la zona norte y en la zona sur de su conurbano. Reconocido por las y los docentes, estos lugares eran difíciles de sostener: los

gastos, la inestabilidad y la falta de alumnos, podían desmoronar el proyecto. Sólo en algunos casos, si la clientela era numerosa, se podía asegurar el sustento económico del docente.

El uso de la palabra «maestro» y «maestra» para las y los referentes locales fue indicando el paulatino reconocimiento de una trayectoria pedagógica y de un compromiso con la práctica, que en el caso del CI no tiene una certificación institucional. A la vez, en nuestras entrevistas, apareció la idea de un tipo de enseñanza que supera el plano dancístico y, en algunos casos, asumió una dimensión más holística respecto a «aprendizajes para la vida». De ahí que, luego del papel de los que hemos denominado «misioneros» y de la exploración de los «colectivos de investigación», en esta segunda etapa se empezaron a reconocer «maestros» y «maestras» locales.

En este marco de desarrollo del CI, otra esfera empieza a surgir lentamente: la *performance*. «Performear» era parte de un lenguaje que nació con el CI. Involucra al mismo tiempo la salida a escena (el «mostrar») y la improvisación como método creativo (Tampini, 2012). En ese sentido, se vincula con el arte conceptual donde la improvisación del *contact* se asocia a cierta desacralización de la obra de danza, entendida como una estructura definida (Banes 1980; Taylor 2001). En Buenos Aires no tuvo un alto impacto artístico, pero dio lugar a la consolidación de «maestros» y «maestras». Más que evidenciar una producción continua, la actividad propició el desarrollo de la investigación personal y colectiva. Durante este período, las performances tuvieron lugar principalmente durante seminarios internacionales y, en general, eran experiencias de improvisación con poca preparación previa. Frente al evento, se definía alguna consigna y se salía a escena. Lecce contó como Alessi requería solamente «estar juntos antes de salir a escena» (entrevista personal, 11 de Noviembre de 2019).

Por último, queremos destacar dos cuestiones que si bien se discontinuaron, no obstante son claves dentro del mundo CI. En principio, se organizó el primer retiro a la naturaleza¹⁴. Se trató de mudar la experiencia del *Magic* a un espacio más natural, donde haya una

14 En el año 1994, el *Instituto Tobi Natal* organizó la primera experiencia intensiva de CI en la naturaleza. Bajo el modelo de lo que luego se llamaría «Seminarios en la naturaleza», se trató de una actividad organizada y paga, alrededor de un Taller dictado por F. Savage.

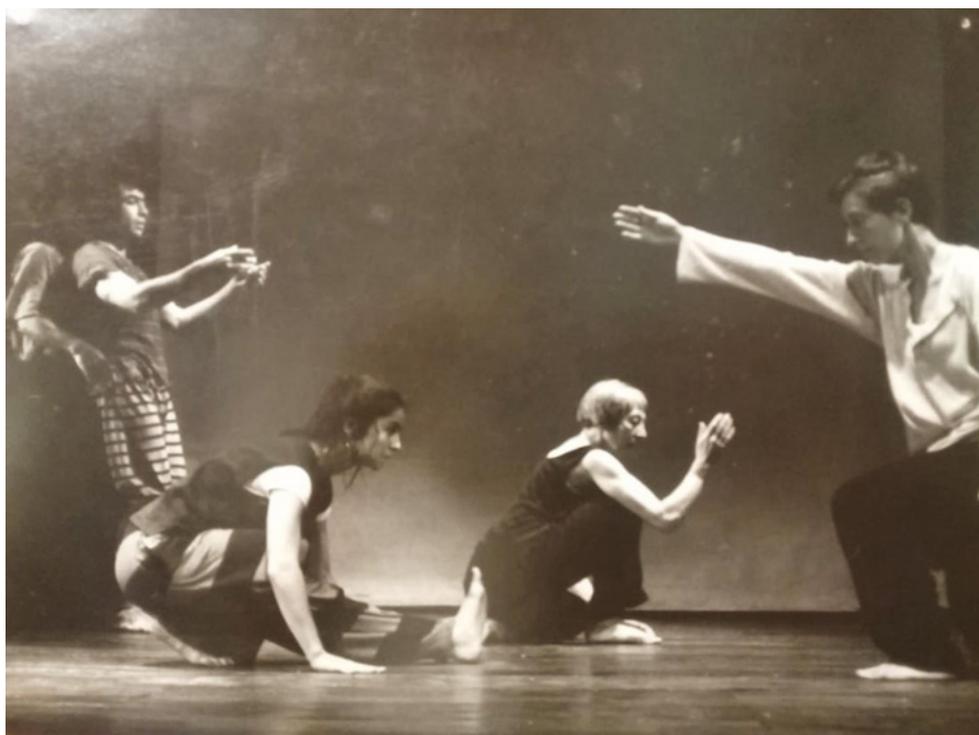


FIGURA 4.- Iniciática performance en Centro Cultural Rojas con Gustavo Lecce, Fernanda Tapata, Alma Falkenberg y Andrea Fernández durante la visita de Alessi (1994). Fuente: Archivo Personal de Gabriela Entín

pileta y algunos árboles, en la localidad de Pacheco, entre los años 1992 y 1993. Allí, durante todo un verano se acercaban a bailar todos los días, gente que iba y venía o que se quedaba a dormir en carpas. Durante el año esto se extendió los fines de semana, compartiendo gastos y organizando los traslados. Fue la primera experiencia proto-comunitaria, ligada a una actividad de CI que no tuviera ni fin, ni fronteras urbanas. En segunda instancia, se publicó una revista llamada *Punto de contacto*. La misma la gestionó Entín, Turdo y Eduardo Chavarría, quien contaba con una imprenta para realizar dicha tarea. A diferencia de la experiencia de la *Contact Quaterly*, esta iniciativa solo logró publicar un par de números.

1997-2005: MULTIPLICACIÓN Y AFIANZAMIENTO DE LA «COMUNIDAD» LOCAL: INSTITUCIONES, FESTIVALES Y NUEVOS JAMS.

En esta etapa se producirá un aumento de las personas interesadas en el CI y los espacios de enseñanza e improvisación. Esto puede comprenderse a través de la noción de «masa crítica» que se interconecta,

y cómo ello potencia las acciones colectivas de la «comunidad». En tal línea, Nick Crossley y Joseph Ibrahim (2012) analizan el proceso de politización de los jóvenes universitarios británicos. Destacan cómo la cantidad de personas interesadas en temas políticos (masa crítica) habilita instancias de relación. En nuestro caso, durante este tercer momento se observa la mayor expansión de interesadas que se valen de las redes colaborativas sedimentadas en periodos previos, al tiempo que se abren lugares y aparecen acciones colectivas novedosas que ayudan a consolidar la «comunidad».

De este modo, un primer hito relevante del periodo consiste en la integración formal y continua del CI en instituciones públicas. Luego de la experiencia de Falkenberg en Danza Teatro, se dieron seminarios, talleres extracurriculares y de extensión en el Teatro San Martín y en «el Rojas». Pero recién desde 1997, el CI se integra como estudio terciario dentro del ex Instituto Nacional Superior del Profesorado de Danza «María Ruanova», posteriormente Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) y luego Universidad Nacional de las Artes (UNA). Ese año

el CI pasó a convertirse en un curso permanente de la oferta de la carrera de danza del Departamento de Artes del Movimiento (DAM), en principio bajo el rótulo de «Danza Contemporánea II», para luego denominarse «Contact Improvisación». Allí ingresaron Andrea Fernández, Carola Yulita, Turdo y Lecce. Este hecho, por un lado, dio estabilidad laboral a algunos docentes, y por otro, generó un efecto multiplicador que potenció la asistencia de nuevos y nuevas participantes a los *jams*, los seminarios y los festivales. Es así como una danza esquiva a la institucionalización, da un paso cuanti y cualitativo al asociar regular y sistemáticamente una parte de su red a una institución pública¹⁵.

Sin duda otro proceso relevante de esta etapa fueron los festivales. Michael Farrell (2001) observa cómo en cierta etapa de los círculos colaborativos las y los miembros deciden emprender un gran proyecto conjunto, en que emergen nuevos roles y división de labores, donde hay quienes hacen el papel de organizadores. En la propuesta de Farrell se produce un trato directo con el «mundo externo», una cierta publicitación de lo que se realiza. En nuestro caso, los festivales además de ser un esfuerzo para la expansión de un saber, son eventos que tuvieron un importante papel aglutinador, en los que además de convocar «maestras» y «maestros» extranjeros se presentaron referentes locales. Como antecedente a los festivales, se celebraron los veinticinco años de la fundación internacional del CI, en 1997, en Parque Chacabuco, donde se realizaron talleres y *jams*. Recordado por Turdo como un «evento fuerte que movió gente sin un «maestro» extranjero» (entrevista personal, 3 de Agosto de 2019).

Los festivales se beneficiaron de una serie de elementos: una base de «maestros», «maestras» y practicantes locales; un mayor reconocimiento del CI en espacios de danza contemporánea y en disciplinas de trabajo corporal y su asentamiento en instituciones

públicas y privadas. Esto se combinó con la experiencia de gestión de Entín y Turdo para la organización de eventos. «Bueno, basta de traer «maestros», hagamos algo con nuestra «comunidad» que está enorme» – señaló Entín (entrevista personal, 16 de Octubre de 2019). En sus conversaciones hablaron de amplificar y fortalecer al CI de Buenos Aires y de otros lugares de la Argentina. En uno de los cuadernos que le servían para organizarse y plantear sus proyectos, escribieron que el primer festival tiene como objetivo: «nuclear a la «comunidad» comprometida con esta disciplina dando espacios para reflexionar, intercambiar y profundizar en la forma».

Los festivales se realizaron una vez al año entre 1999 y 2005 (excepto en 2004), en lo que se suele destacar la amplia convocatoria, la variedad de actividades y la extensión de los mismos (entre una y dos semanas, según el caso). Se hacían clases de diversas temáticas (como aparece en el cronograma del segundo festival: «Fundamentos del Contact Improvisación», «Método Feldenkrais», «Elementos de Yoga y Kung-Fu», «Movimiento auténtico»; etcétera); espacios de reflexión sobre diversos aspectos de la práctica («Contact y Performance», «¿Qué es y sucede en un «JAM»?»); calentamientos en dúos y tríos; Laboratorios de Habilidades, para la práctica de técnicas específicas («caídas y bajadas», «variables de toque», «manejo de peso», «centro-periferia», etcétera); Seminarios intensivos con maestros internacionales («Práctica de la Danza Contemplativa», «Conocido/Desconocido»); y finalmente, *performances*, en donde un grupo de bailarines/as se exhibía ante la observación de otros/as.

El carácter holístico e integrador de estos eventos puede comprenderse como la retroalimentación de las múltiples actividades que permitía el vínculo dinámico y exploratorio entre practicantes, referentes, «maestras» y «maestros» extranjeros y locales. Ese carácter de reunión e intercambio es destacado por Mariana Sánchez, quien señala: «había momentos de cosecha y de compartir, con pares, con gente que le gustaba estudiar y hacer laboratorios, permitía que mucha gente tome clases, diversos maestros, conocer distintas visiones de cómo tomar clases, cómo entrenar» (entrevista personal, 9 de Septiembre de 2019). Desde esta perspectiva, los festivales se transformaron en una «vidriera»: se podía aprender con los más

15 La mayor o menor presencia de «danzas novedosas» en las instituciones públicas de enseñanza ha demostrado ser clave para su afianzamiento, tal como se observa en la danza moderna (Cadús, 2016) o contemporánea (Sáez, 2017). Pero, desde la década de 1980, también ha sido importante en expresiones llamadas «populares», como la revalorización del tango, la murga o el circo (Infantino y Morel, 2015). Así, se genera una dualidad entre «espacios de acogida» institucionales y privados, a lo que se suma una multiplicidad de lugares asociados a redes informales locales.

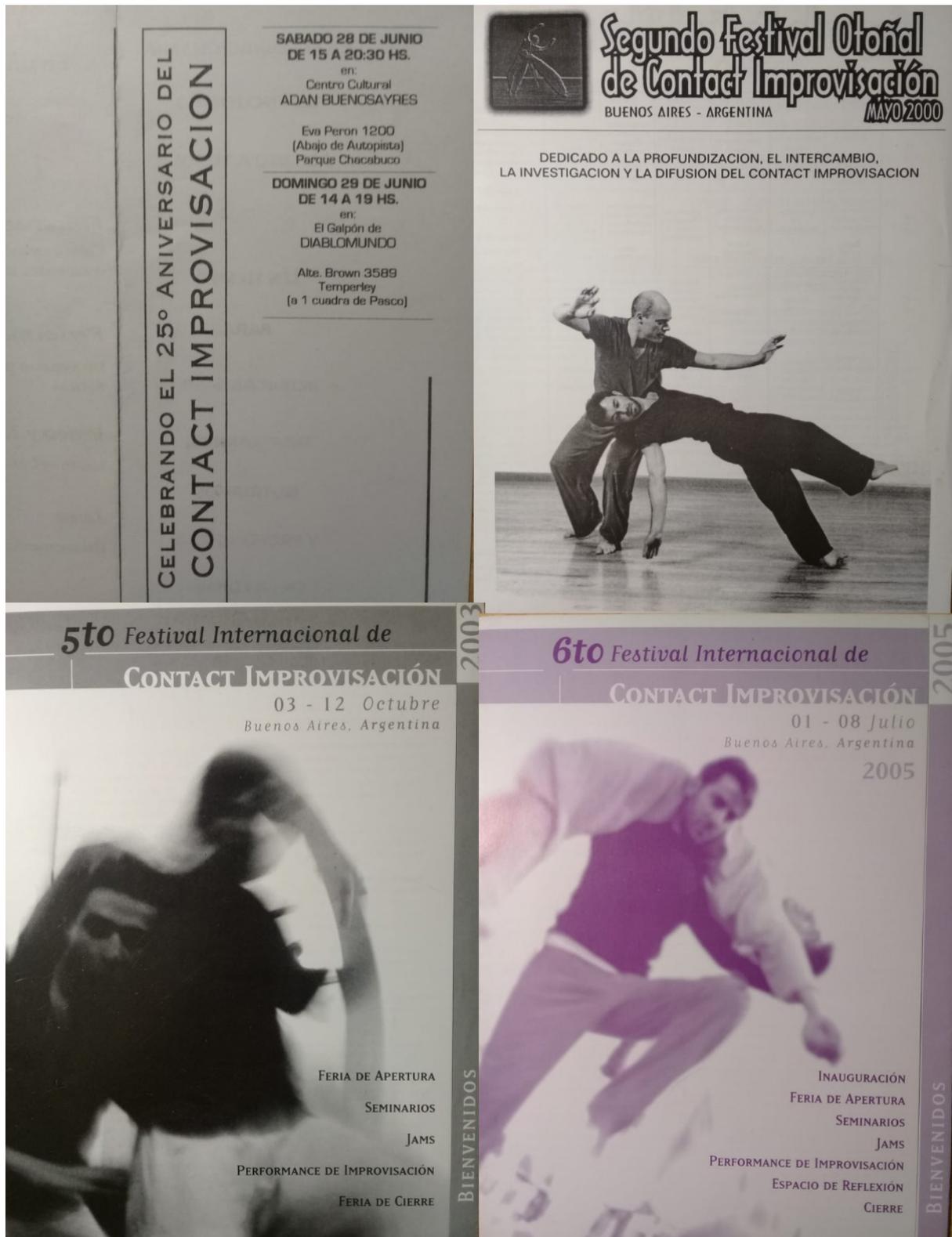


FIGURA 5.- Flyers y trípticos (25 años del Contact y Festivales). Fuente: Archivo Personal de Andrea Fernández

destacados referentes del CI, daba la posibilidad de dar seminarios de temáticas específicas a quienes no podían sostener clases regulares, se daba lugar a profesores del interior de la Argentina para desarrollar clases y a sus practicantes se les otorgaba becas para su asistencia. Por su lado, la bailarina Marina Tampini describió a los festivales como «momentos... muy expansivos y muy de alegría, de encuentro, de momento festivo», donde se intensificaba el trabajo con la danza y el hecho de «ser muchos» (entrevista personal, 5 de Septiembre de 2019). Esto nos habla de cómo se potenciaron los sentidos comunitarios, por lo menos entre las y los más comprometidos. Pero, por otro lado, los festivales dieron lugar a algunos debates internos, especialmente en los círculos de conversación de las últimas ediciones. Cuestionamientos en torno a la integración de personas que no venían de ambientes de la danza; discusiones de cómo lidiar con las convenciones o de cómo compartir entre personas experimentadas y otras sin tanta experiencia al momento de la improvisación o la organización.

Por otro lado, al referirse a la forma de gestionar los festivales, Entín y Turdo usaron la expresión «a pulmón»¹⁶ para denominar retrospectivamente al esfuerzo que les conllevaba, el escaso soporte institucional que tuvieron en las primeras versiones; lo artesanal de los materiales que utilizaban; la incertidumbre económica o las herramientas tecnológicas que, a ojos actuales, parecen rudimentarias. Desde su tercera versión, las responsables lograron que el festival fuese auspiciado y declarado de «interés cultural» por la Secretaría de Cultura y Comunicación de la Presidencia de la Nación, consiguieron apoyo económico de una institución privada –Fundación Antorchas– y un fondo público –el Fondo Nacional de las Artes. Luego de cinco festivales hubo un bache, hasta el año 2006 donde se realizaría el «Festín», ya no bajo la dirección de Turdo y Entín, lo que marcará una transición hacia una nueva etapa del CI en Buenos Aires.

16 Tal expresión es utilizada en la danza contemporánea independiente de La Plata, donde el concepto de autogestión y la ausencia de relación estatal son fundamentales (Mármol, Magri y Sáez, 2017). Allí, hablan de bailarinas que asumen muchos y difusos roles (que incluyen la gestión), recursos económicos y estructurales reducidos. Pero a la vez, señalan una moralidad que realza el «deseo como motor», una organización horizontal y un sentimiento de pertenencia.

The image shows a handwritten notebook page with a table. The title at the top is '1er Festival' and 'Inscritos en seminarios'. The table has three columns: 'Nombre', 'Dirección y tel.', and 'Pasaje'. The entries are as follows:

Nombre	Dirección y tel.	Pasaje
1. Mariana Tamayo		1000
2. Gabriela Ribot	Buenos Aires (Argentina)	1000
3. Anabella Goyan		1000
4. Gabriela Romero	Buenos Aires	1000
5. María Tavello		1000
6. Gabriela Sangu		1000
7. Adriana Baroni		1000
8. Mariana Goyan		1000
9. Mariana Goyan		1000
10. Mariana Goyan		1000
11. Mariana Goyan		1000
12. Mariana Goyan		1000
13. Mariana Goyan		1000
14. Mariana Goyan		1000
15. Mariana Goyan		1000
16. Mariana Goyan		1000
17. Mariana Goyan		1000
18. Mariana Goyan		1000
19. Mariana Goyan		1000
20. Mariana Goyan		1000

FIGURA 6.- Inscritos en seminarios 1er festival en cuaderno de Entín (1999). Fuente: Archivo Personal de Gabriela Entín

Escena 3: Los cuadernos de Gabriela

En abril de 1999 en la localidad de Temperley al sur de Buenos Aires, se juntan Cristina y Gabriela, en la casa de esta última. Entre mate y cigarrillos están tardes, noches y madrugadas, durante horas, conversando y organizando el 1er Festival. En un cuaderno Entín registra parte de esas reuniones. Así, plagado de anotaciones se mezclan ideas, proyectos, futuros compromisos, definiciones, reflexiones y cuestiones gestivas. Entre las cosas que anotan en el cuaderno están las siguientes.

En primer lugar, tienen que decidir quiénes guiarían los seminarios y las clases. De este modo van anotando los posibles maestros extranjeros para luego contactarlos por teléfono, fax o el novedoso correo electrónico. A algunos de ellos les hacen cartas de invitación, con todos negocian un cachet, ven el asunto del viaje (en general, los maestros compran ellos mismos sus pasajes y al llegar a Buenos Aires ellas le devuelven el dinero) y les dicen que se alojaran en las casas de los contacteros. Luego de cerrar el trato anotan en el cuaderno cuándo, a qué hora y en qué aerolínea llegarán: «llegan viernes 14 -10 a.m.; American Airlines de NY». Asimismo, hacen un listado de referentes locales del CI o a quienes pueden aportar saberes relacionados a esta

danza. Los tienen que llamar y comprometer. Luego, en el cuaderno apuntan a todos los encargados de las actividades y ordenan un cronograma tentativo con seminarios internacionales, clases y laboratorios de habilidades.

En segundo lugar, respecto a la localización del festival, discuten los posibles lugares para su realización, distinguiéndolos según las diversas actividades. Ven sus costos y disponibilidades. Anotan «llamar a tal persona, por el Centro Cultural Rojas a tal otra por la Casa de San Telmo». Tienen que ocuparse de negociar las condiciones con los responsables, averiguar la disponibilidad de las salas y posteriormente considerar temas relativos a la comida, la bebida y la limpieza.

En tercer lugar, conversan y anotan cómo y dónde hacer la difusión. Hay que contactar con personas para diseñar e imprimir los volantes, los afiches y los trípticos, luego tienen que ir a pegarlos o dejarlos en los estudios de danza e instituciones. Algún amigo ayuda en el diseño, el padre de otro tiene una imprenta. Asimismo, escriben en el cuaderno sobre las radios y los diarios a los cuales informar o a quienes convocar para hacer fotografías y videos. Usufructuando de sus redes en el mundo de la danza, de sus conocidos en circuitos de prensa y de ambientes artísticos van anotando los medios (FM La Boca, FM La Tribu, Clarín, Radar de Página 12) con el respectivo nombre del contacto, sus teléfonos y algún mail. Incluso, apuntan: «anunciar el evento en Contact Quarterly».

En cuarto lugar, van registrando a los primeros interesados: nombre, dirección y teléfono y si han pagado o no. Al reverso de la hoja anotan la asistencia de cada una de las personas, luego de terminar las actividades. A su vez, esto les sirve para realizarles certificados de asistencia.

En quinto lugar, este tipo de anotaciones están intercaladas con cuestiones monetarias y reflexiones, entrevistas o cartas. Respecto a lo primero, anotan un conjunto de sumas, restas y saldos –con cachet, costos de pasajes, precio de alquileres, gastos de difusión e impresión– frente a los ingresos, que en la primera edición son fundamentalmente los pagos de los asistentes. Respecto a lo segundo, transcriben entrevistas a maestros, sus propias evaluaciones sobre el festival y lo que tienen que mejorar (esta anotado «Delegar!», en clara alusión a ampliar el equipo de trabajo) o pedir, especialmente financiamiento. Al finalizar una sección del cuaderno apuntan: «Afortunadamente cerramos el año 1999 con un saldo positivo para nuestra comunidad del Contact Improvisación en Argentina».

Un tercer punto a subrayar de este período es la abundante oferta de *jams*. Luego de la centralidad de

Malabia en el período anterior, en 1997 va a abrirse *El Galpón del Sol*. Su trayectoria fue oscilante, tanto en cantidad de concurrentes como en organizadores. El espacio era grande y albergaba más gente. Pero su aparición generó varias controversias. La primera tuvo que ver con la multiplicación de *jams*. Se produjeron tensiones entre aquellos que rechazaban la apertura de otros lugares («cómo puede ser que ahora van a abrir otro») y otros que estaban a favor de que los *jams* se multipliquen («como las milongas [de tango], todos los días y en distintos barrios»). Años después, el referente estadounidense Martín Keogh, como nos señaló Entín, va a manifestarse impresionado por «la cantidad de gente que bailaba en Buenos Aires... no pasaba en ningún lugar del mundo que hubiera tantos *jams*» (G. Entín, entrevista personal, 20 de Noviembre de 2019). Por otra parte, *El Galpón del Sol* implicó la incorporación de otros públicos. Durante algunos años van a competir *Malabia*, de «gente del Contact», con «*El Galpón*» que incorporaba gente de otras experiencias artísticas, tales como el circo o la acrobacia. Esto cambiaba el tono de la danza y la improvisación del *jam* e hizo emerger una controversia intensa dentro del CI: la codificación de los espacios de danza. Esta tradición altamente cultivada desde las experiencias del *Magic* y de *Malabia*: el establecimiento de coordinadores, anfitriones, ambientadores, etc., se descuidó en favor de experiencias intencionadamente más libres y despojadas. En ese marco, comenzaba a disolverse otro principio del *contact* de Buenos Aires: aprender a bailar antes de ir al *jam*. La llegada de gente competente con su cuerpo, pero desconocedora de la técnica, causaba problemas. Lo mismo ocurrió sobre otra controversia del CI: la formación de los docentes. Desde la apertura del nuevo *jam*, corría un rumor: «el chico que coordina... se ‘mandó’ [empezó] a dar clase» (C. Turdo, entrevista personal, 3 de Agosto de 2019). No era bien visto que organizadores/bailarines de un *jam* oficiaran de docentes sin experiencia. Este fenómeno convivió con otro: la multiplicación de nuevas y nuevos profesores que hicieron clases, aprovechando los espacios de baile que se abrían. Esta explosión sólo se autorreguló a través de lo difícil que resultaba sostener el alquiler de un lugar sin contar con las y los alumnos suficientes.

Al igual que señala Novack (1990) para el caso estadounidense, el CI local se empezó a vincular tanto a una técnica de movimiento como a una actividad social y recreativa. Así, se van generando diferencias

entre bailarines sociales esporádicos y «contacteros», esto es, personas con mayor experiencia, dedicación y compromiso. Estos últimos, además de una preocupación por el desarrollo de sus habilidades corporales y mayor frecuentación en espacios de aprendizaje y práctica, usualmente desarrollaban cierta identificación respecto a esta danza. De este modo, a pesar de la apertura y liberalidad del CI, los «contacteros» se van preocupando por reafirmar sus patrones de vinculación y con ello una membresía implícita.

Retomando la historización, en 2001, *Puertas Abiertas* (situado en la ex Biblioteca Nacional de Buenos Aires) se consolidó como otro lugar de gran convocatoria. Se trató de un ciclo gratuito que combinaba clases y *jams* que terminó de consolidar la llegada de nuevos públicos al CI. Su organizadora, Turdo, nos contó los inconvenientes para codificar el espacio del *jam*, así como la irrupción de nuevas camadas que empujaban por otras formas de experimentar el CI.

Ya sobre el final de nuestro período de análisis (2003/2004) se abrieron otros *jams* que profundizaron las controversias antes mencionadas. Por la misma zona predominaron *Sur Despierto* y *Orion*. «El Jamito» en *Sur Despierto* (2003-2006) captó una heterogénea población artística (además de principiantes), que permitió el desarrollo de propuestas expresivas que iban más allá de la tradición del CI: cruces con otras danzas, disciplinas y tipos de experiencias, en donde los juegos de luces y de músicas influían sobre la danza. *Orion* va a tener un largo recorrido posterior al 2007, lo cual ameritará un otro análisis. Por su parte, en la localidad Vicente López, al norte de Buenos Aires, apareció el *Jamté* que promovía una inquietud de parte de la «comunidad» contactera: bailar de día y con la familia. Considerando que otros *jams* solían ser en la tarde y tarde-noche, *Jamté* era más amigable a practicantes que tenían hijos/as y trabajos formales que empezaban temprano los días de semana.

En el mismo momento se funda el *JamTelmo* en el espacio El ecléctico, en el barrio de San Telmo. Este lugar fue un ejemplo de codificación del *jam*. Su coordinadora, Laura Barceló, pegaba carteles en las paredes con información sobre «cómo decir no» a una interacción indeseada o a la posibilidad de retirarse del baile ante cualquier incomodidad. También escribía recomendaciones sobre el tipo de ropa a utilizar; sobre el aseo, el cuidado corporal o

el uso de la palabra durante la danza. En general, información sobre lo que se podía hacer (o no) dentro de un espacio de *contact*.

Por último, la producción de performance comenzó a desarrollarse principalmente dentro de los Festivales de CI y en algunos eventos en los espacios de *jam*. Ya desde mediados de los 1990 habían empezado a aparecer grupos de investigación, aunque pocos fueron estables. Pueden nombrarse *Ayun*, formado por Turdo, Entín, A.Fernández y Morales, y *Los sin percha*, constituido por Turdo, Lecce, Diego Kantor, Violeta Lubarsky y Genoveva Zuloaga. Igualmente, hubo tríos que sostuvieron la investigación. A principios de la década irrumpió un grupo formado por Sánchez, Esteban Cárdenas y Entín, mientras que hacia el final de la década apareció *Las Naranjas*, formado por Laura Barceló, Marisa Fernández y Marina Leiría. Durante este período se destacaron también dúos: *Cuerpo de agua* (Legum Sbarra y Joaquín Gallelli); al igual que Sebastián García Ferro y Javier Cura. Finalmente, la agrupación *Siete Cielos*, donde convivían muchos y muchas practicantes de CI, ofreció variadas performances que, por lo provocativas, generaban empatía o incomodidad. Estas van a marcar desde 2005 un nuevo tipo de liderazgo dentro del CI de Buenos Aires.

REFLEXIONES FINALES

En esta sección queremos dar cuenta de tres aspectos del desarrollo del CI en Buenos Aires: i) los ejes a partir de los cuales se fue consolidando; ii) los criterios bajo los cuales se fueron estableciendo sus liderazgos; y iii) las controversias sobre la definición del CI, en tanto práctica dancística y forma de relacionamiento social.

Como vimos, la constitución de este *mundo del arte* se fue desarrollando en «ondas expansivas». En su primera etapa (*acumulación originaria*) predominó la estructuración de un conocimiento. De lo que se trataba era de desentrañar, experimentar, transmitir y pulir una danza que llegaba importada. El foco estuvo en el perfeccionamiento docente, a través de la investigación de una técnica difícil de descifrar. En la segunda (*infraestructura plástica*) etapa se comenzó lentamente a constituir ámbitos de intercambio. Eso se llevó a cabo a través de dos líneas de acción paralelas: la estabilización de una propuesta docente autóctona y la instalación de un

espacio de práctica de danza e improvisación (*jam*). Los años noventa vieron consolidar lentamente este movimiento. Hacia fines de esa década comienza una tercera etapa (*multiplicación*) que va a engendrar una expansión exponencial, una vez más a través de dos movimientos organizativos paralelos: primero, el desarrollo de los Festivales, lo que habilitó el crecimiento y la diversificación territorial y social de este mundo del arte; y segundo, a través de una presencia institucional sistemática del CI dentro del Instituto María Ruanova (luego IUNA y finalmente UNA). Esto multiplicó, cuatrimestre a cuatrimestre, las personas implicadas en esta danza. De este modo, se generó una complementariedad virtuosa entre un espacio educativo institucional, grandes eventos auto-gestivos y la proliferación de lugares de enseñanza e improvisación.

De este modo, en el recorrido del CI en Buenos Aires se observa la dinámica entre practicantes (con distintos niveles de compromiso), «maestras» y «maestros», organizadoras y organizadores. Al respecto mencionamos la importancia inicial de «espacios de acogida» que se abrieron al CI y, a la vez, se vislumbra –similar a lo que señala Brozas-Polo (2017) para el caso español– como se va afianzando en una red de lugares relacionados a una órbita de disciplinas a las que se va asociando el CI y sus practicantes. Así, esta danza se practicó en instituciones públicas (universidades, centros culturales y bibliotecas); estudios privados ligados a la danza contemporánea, técnicas escénicas y somáticas, de terapia y bienestar; centros culturales; en el espacio público (parques) y lugares rurales (los «retiros a la naturaleza»).

En paralelo, se pueden establecer los modos en que se desarrollaron los distintos tipos de liderazgos. Como dijimos, el primer atributo que irrumpió dentro del CI fue la capacidad de investigar y transmitir el conocimiento que llegaba por vía de importación. La cualidad docente resultó clave en sus primeros momentos, fortaleciendo la práctica en torno a la necesaria transmisión de la técnica. El respeto por esta tradición se transmitió de docente en docente, sobre todo dentro de la primera camada de practicantes. Legitimados/as por esta trayectoria, el mundo del *contact* fue reconociendo el pasaje de docentes a «maestras» y «maestros» a un conjunto de personas que dedicaron su vida a la práctica y que atravesaron diversas experiencias de formación y

de trabajo ligadas al desarrollo del CI. Este principio circuló fuertemente durante el primer y segundo momento, cuando el núcleo de la «comunidad» era limitado.

Por otra parte, existe un segundo e igualmente importante tipo de liderazgo: la capacidad de gestión. Quienes encarnaron este tipo de liderazgo organizaron un sinnúmero de actividades donde su capacidad de gestión ofreció conocimiento a la «comunidad», al mismo tiempo que le permitió crecer en número. Esta tarea se desarrolló desde comienzos de la década de los noventa a través de la organización de seminarios de maestros internacionales, los cuales ofrecieron una amplia gama de conocimientos técnicos, estéticos y hasta ético-sociales. Sin embargo, este liderazgo va a llegar a su cima a la hora de organizar los Festivales desde fines de los noventa, resultando clave para la multiplicación del movimiento.

Por último, aparece la cualidad performática como un tipo de liderazgo que se fue desarrollando desde mediados de los noventa. Distinguiéndose de sus características puramente técnico-dancístico, esta cualidad empezó a reconocer otras capacidades. Allí irrumpen la naturalidad y la presencia durante la danza, así como la espontaneidad en la improvisación. El punto se dirige a «¿qué está comunicando el performer?». Allí, también aparece su capacidad para conmover al público con propuestas conceptualmente disruptivas: nuevas temáticas socio-comunitarias, políticas, de género o ligadas a la sexualidad, van a impactar sobre nuevas formas de liderazgo del CI desde 2005. Puede concluirse que en sus comienzos este tipo de liderazgo fue más bien transversal, pues había referentes que «performeaban» dentro de un proceso de consagración como «maestras» y «maestros».

Para terminar, podríamos concluir que los liderazgos en ningún caso se adscriben a una sola dimensión, sino que combinan armoniosamente varias. Son líderes aquellos y aquellas que saben hacer varias cosas (docencia y gestión o performance y gestión, etc.). Incluso podría decirse que su consagración como «maestros» o «maestras» sale de una conjunción de capacidades, donde deben reconocerse al menos dos de las tres actividades hechas de manera comprometida y constante. En este sentido, si bien los tres tipos de liderazgos aparecen en el texto ligeramente periodizados, sin duda se pueden observar a distintas escalas en los periodos analizados.

Asimismo, si bien algunas «maestras» y «maestros» parecen ligados a algún tipo de liderazgo, esto oculta el hecho que en este mundo sus integrantes necesitan aprender a hacer de todo.

Por otro lado, el CI de Buenos Aires no está exento de diferencias internas. Lejos de encontrar consensos sobre su técnica o sobre el alcance relacional de sus prácticas, las controversias sobre su propia definición se multiplican. Así, en el período analizado se puede pensar en algunas de ellas y cómo nuclea distintos *habitués*, sin que esto implique un posicionamiento fijo.

En este período fundacional, las controversias sobre la definición del CI se estructuran alrededor de dos ejes: i) el aspecto técnico y pedagógico y ii) la constitución (o no) de ciertas convenciones. Sobre la primera controversia se estructuraron dos lecturas: la primera tiene en cuenta un polo técnico-kinético que afirma que el CI sigue un conjunto de reglas físicas del movimiento que la bailarina o el bailarín debe tener en cuenta. Más allá de su alcance estético, dicha consideración apunta a evitar riesgos físicos, así como permitir una danza más armónica y fluida. Por su parte, un segundo polo afirma que ante todo el CI ofrece la posibilidad de desarrollo de una experiencia sensible, donde irrumpe una fluidez y una percepción en las relaciones humanas no considerada de manera ordinaria. El despliegue de la danza dependería en este caso de la capacidad de las y los practicantes para atender a dicha experiencia. En suma, según el primer polo la potencialidad del CI como danza se asienta sobre una estructura técnica del movimiento, mientras que el segundo hace hincapié en su función de una experimentación en desarrollo.

La segunda controversia opone dos puntos de vista sobre la necesidad de un orden convencional. Esta inquietud se expresa en torno a la codificación (o no) de las prácticas de les «contacteres» durante los *jams*, festivales, seminarios o encuentros en la naturaleza. De un lado se hace hincapié en la necesidad de configurar un conjunto de reglas para el correcto desenvolvimiento de la práctica dancística. La codificación de las mismas puede implicar desde un trabajo de explicitación (vía escritura y visibilización en cada espacio de encuentro) hasta una tarea de aprendizaje progresivo de ellas, lo cual supone una intervención sucesiva y en proceso durante la danza. Esta práctica tiene varios objetivos: el respeto entre practicantes a través del

silencio y la no obstaculización del espacio, entre otros aspectos. Del otro polo se hace hincapié en el espacio de encuentro dancístico, como un espacio de libertad expresiva que no debe ser restringido. En este caso se critica el establecimiento de reglas que no tienen en cuenta dicho estado de improvisación personal. Esta posición supone la capacidad de las y los practicantes para tomar sus propias decisiones durante la danza y nada debe turbar dicho potencial. Sin duda esta posición tiene matices al interior del CI y pocos la defienden de manera extrema. Más bien se expresa por defecto, es decir, no impidiendo prácticas peligrosas o perturbadoras (por ejemplo, durante los *jams*). Esta controversia va a profundizarse hacia el final de nuestra periodización.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Banes, Sally. 1980. *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Becker, Howard. 2008. *Los Mundos del Arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal Universidad Nacional de Quilmes.
- Becker, Howard. 2009. «El poder de la inercia». *Apuntes de Investigación del CECYP* 15.
- Becker, Howard y Alain Pessin. 2006. «A Dialogue on the ideas of “World” and “Field”». *Sociological Forum* 21(2): 275–86.
- Bowker, Geoffrey y Susan Leigh Star. 1999. *Sorting Things Out. Classification and its Consequences*. Cambridge: The MIT Press.
- Brozas-Polo, María-Paz. 2016. «Expansión geográfica y conceptual de la danza Contact Improvisation en España (1990-2000)». *Retos. Nuevas Tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación* 30 (julio-diciembre): 30–35.
- Brozas-Polo, María-Paz. 2017. «Los espacios como dispositivo de la construcción de prácticas corporales y coreográficas contemporáneas. A propósito del contact improvisation en el contexto español». *Disparidades. Revista de Antropología* 72(2).
- Brozas-Polo, María-Paz. 2017. «Discursos de género en Contact Improvisación». *Co-herencia* 17(33).
- Cadús, Eugenia. 2016. «La consolidación de la práctica de la danza escénica durante el primer peronismo». *Afuera* 17/18.
- Carozzi, María Julia. 2015. *Aquí se baila tango. Una etnografía de las milongas porteñas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cerviño, Mariana. 2012. «Desde las catacumbas culturales a la herejía artística del Rojas. El ingreso de las periferias en el campo artístico de Buenos Aires en la post dictadura (1978-1992)». *AVATARES de la comunicación y la cultura* 3: 1–21.
- Fariña, Cynthia y Marina Tampini. 2010. «Desestabilizar la disciplina: cuerpo y subjetividad en contact

- improvisación», en *VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología.
- Farrell, Michael. 2001. *Collaborative Circles: Friendship Dynamics and Creative Work*. Chicago: University Of Chicago Press.
- Infantino, Julieta y Hernán Morel. 2015. «Circo , murga y tango em Buenos Aires : Procesos de resurgimiento y Arte Popular de la pos-dictadura (1983)». *Antropolítica* 38(1): 321–47.
- Latour, Bruno. 2008. *Reensamblar lo Social: Una teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- Mármol, Mariana, Gisela Magri y Mariana Lucía Sáez. 2017. «Acá todos somos independientes. Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata». *El genio maligno. Revista de humanidades y ciencias sociales* 20: 44–64.
- Novack, Cynthia. 1990. *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Osswald, Denise. 2010. «Las narrativas de “las pioneras”. Cuestiones de género y moralidades en el desarrollo de la danza moderna en la Argentina (1940 - 1960)». *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* 4(2).
- Paxton, Steve. 1975. «Contact Improvisation». *The Drama Review: TDR* 19(1): 40–42.
- Sáez, Mariana Lucía. 2017. *Presencias, riesgos e intensidades. Un abordaje socio-anropológico sobre y desde el cuerpo en los procesos de formación de acróbatas y bailarines/as de danza contemporánea en la ciudad de La Plata*. Tesis Doctoral. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Singer, Mariela. 2013. «El cuerpo en el contact improvisación: subjetividad y potencialidades políticas en una forma de danza», en *VII Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Tampini, Marina. 2012. *Cuerpo e ideas en danza: una mirada sobre el Contact improvisation*. Buenos Aires: IUNA.
- Taylor, Diana. 2012. *Performance*. Buenos Aires: Asunto impreso.