

DOSSIER

Vivir bailando

Recorridos vitales para sostener la práctica del Contact Improvisación

Luciana Martínez Albanesi¹, Sebastián Muñoz-Tapia,²
Denise Osswald,³

Resumen

En este artículo nos abocamos a comprender cómo tres culturas del Contact Improvisación sostienen una práctica dancística que rehúye la institucionalización y valora lo imprevisto, lo emergente y la experimentación. Así, describimos cómo sus carreras asociadas a esta danza se relacionan con diferentes aspectos de sus vidas y habilitan el desarrollo de competencias singulares. Teniendo como antecedente los debates sobre la autonomía y la precariedad, complementamos una perspectiva que analiza la relación arte/trabajo de forma holística, es decir, sin aislar lo económico/laboral de dimensiones afectivas, relacionales y cotidianas. Desde una propuesta que denominamos vitalista, utilizamos los conceptos de experiencia en Dewey y antropogénesis en Ingold. En la reconstrucción de estas tres trayectorias observamos dos elementos: (a) La tendencia a traspasar fronteras establecidas y articular saberes de diversos ámbitos; (b) la centralidad de la experiencia somática como fuente de conocimiento, donde el Contact Improvisación aparece como método de experimentación. Proponemos que la expresión “bailar la vida” ayuda a reconstruir las trayectorias de estas bailarinas mediante un estilo alternativo.

1 Universidad de Buenos Aires / Instituto de Investigaciones Gino Germani (UBA) (martinezalbanesi@gmail.com). <https://orcid.org/0000-0001-6445-4392>

2 Universidad Alberto Hurtado. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Antropología. Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile. (semunoz@uahurtado.cl). <https://orcid.org/0000-0003-2628-7313>

3 Instituto de Altos Estudios Sociales (UNSAM) / Instituto de Investigaciones Gino Germani (UBA), (dosswald@unsam.edu.ar) <https://orcid.org/0000-0002-7614-8322>

PALABRAS CLAVE: Trayectoria, Arte, Trabajo, Contact Improvisación, Experiencia

Abstract

In this article, we focus on understanding how three Contact Improvisation practitioners sustain a dance practice that shuns institutionalization and values the unexpected, the emergent, and experimentation. Thus, we describe how their careers with this dance relate to different aspects of their lives and enable the development of unique skills. Taking as background the debates on autonomy and precariousness, we complement a perspective that analyzes the art/work relationship in a holistic way –not isolated the economic/labour aspect of affective, relational, and daily dimensions– with the concepts of Dewey's experience and Anthropogenesis of Ingold, through a proposal that we call vitalist. In the reconstruction of these three trajectories, we observe two elements: (a) The tendency to cross established borders and articulate knowledge from various fields; (b) the centrality of somatic experience as a source of knowledge, where Contact Improvisation appears as a method of experimentation. We propose that the expression “dancing life” helps to reconstruct the trajectories of these dancers through an alternative style.

KEY WORDS: Trajectory, Art, Work, Contact Improvisation, Experience

Introducción

A Marina Gubbay

Desde finales de la década de 1980 y principios de 1990, Gabriela Entin, Andrea Fernández y Viviana Tobi se acercaron al Contact Improvisación (CI). Son personas que pueden considerarse pioneras, ya que como docentes, gestoras y organizadoras de eventos artísticos en Argentina pertenecen a una generación que ayudó a formar este mundo del arte (Becker, 2008). En el presente artículo analizamos sus trayectorias y nos preguntamos: ¿Cómo pueden sostener su vida en el ámbito de la danza? ¿Cómo pueden hacerlo en una danza que se basa en la improvisación y parte de una ética que rehúye a la institucionalización? ¿Qué esfuerzos les demanda y qué tipo de capacidades necesitan desplegar? Estos interrogantes nos abren las puertas para reconstruir los recorridos de tres mujeres que han ocupado y ocupan lugares significativos para la historia de esta danza en Argentina. 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 e investigación somática en una composición *in situ* entre bailarines y su ambiente. En ella se valora lo imprevisto, lo emergente, la experimentación. Cynthia Novak (1990) afirma que el CI fue desarrollando un particular modo de bailar cuya especificidad se gestó a partir de la combinación entre una ideología igualitarista y la efervescencia de los movimientos contraculturales de 1960.

El CI llegó a la Argentina a mitad de la década de 1980, pocos años después del fin de la última dictadura militar, de la mano de personas como Alma Falkenberg y Daniel Trenner (Nardacchione y Muñoz Tapia, 2023; Fariña y Tampini, 2010; Singer, 2013). Sus inicios están marcados por clases y seminarios en espacios privados vinculados a la danza contemporánea (Escuela Margarita Bali, Estudio de Ana Deutsch, Espacio Corpo) y otros como el Centro Cultural Rojas dependiente de la Universidad de Buenos Aires. Así, entre fines de la década de 1980 e inicios de la de 1990 se desarrollaron las primeras *jams*⁴ (Danza Libre y Asociación de Actores), empezaron a circular revistas y videos en VHS (donde es clave la labor de Victoria Abramovich) y surgieron colectivos de investigación integrados por personas interesadas en la práctica.

Estos colectivos se dedicaron a reflexionar sobre las cualidades del CI y sobre cómo poder transmitirlo, a la vez que se esforzaron por habilitar nuevos espacios de aprendizaje donde algunas participantes se atrevieron a dar clases. Ya entrada la década de 1990, se fue conformando una suerte de comunidad entre cursos, *jams* cada vez más regulares (aquí fueron centrales el Magic y Malabia) y seminarios con maestros y maestras de Estados Unidos. De este grupo de personas, algunas tuvieron un compromiso lo suficientemente relevante como para ser consideradas maestras locales. Es en este momento donde se sitúa la participación de nuestras protagonistas.

Al partir de este escenario, lo que nos interesa considerar es la forma en que las carreras de estas bailarinas se fueron constituyendo a partir de una serie de relaciones y modos organizativos vinculados al desarrollo y la práctica local del CI. En segundo lugar, nos proponemos analizar la manera en que estas artistas trabajan para construir “vidas que merecen ser vividas” (Perelman y Fernández, 2020). Desde un enfoque vitalista, pondremos de relieve la singularidad de estas trayectorias, las cuales, por las búsquedas y los modos en que despliegan sus recorridos permiten ser pensadas como formas alternativas de vida, tanto en lo que respecta a los colectivos de los que forman parte, sus concepciones sobre lo que hacen, como al modo en que sostienen y orientan su existencia.

Respecto a la metodología utilizada, en este trabajo realizamos un análisis de trayectorias mediante recorridos biográficos (Muñiz Terra, 2018; Roberti, 2017) que consiste en asociar las experiencias y los sentidos personales con los entornos en que tienen asidero. Así, desarrollamos seis entrevistas en profundidad, mediante una conversación orientada por una guía de pautas que considera aspectos familiares, laborales y vínculos con el Contact Improvisación. Luego, la sucesión de anécdotas, situaciones y recuerdos se ordenaron en función de los interrogantes que plantea este trabajo. A esto le siguió una serie de intercambios con nuestras entrevistadas para pensar con ellas la problemática acerca de

4 Sesiones de improvisación colectiva.

cómo han logrado integrar sus intereses artísticos con el sostenimiento material de la vida, co-produciendo así los fragmentos biográficos que aquí presentamos.

Las trayectorias artísticas desde una perspectiva vitalista

Gisèle Sapiro propone que en la modernidad las carreras artísticas han sido “consideradas como el terreno de expresión privilegiado de la individualidad y de la subjetividad” (Sapiro, 2012: 503).⁵ Por su parte, Elias (1991) exhibe las complicaciones en la búsqueda de la “autenticidad” y la “autonomía” tomando el caso de Mozart en una sociedad cuya configuración histórica dificulta tal cometido. La tensión entre el problema del sostenimiento económico-laboral y una aspiración estética –asociada al ejercicio de la libre creatividad–, permiten ahondar en la ligazón entre el desafío de la autonomía y las dinámicas que generan posibilidades y condicionamientos para el sostenimiento de los/as artistas.

Luego, desde la década de 1970, las carreras de los/as artistas han sido caracterizadas como modelo de las transformaciones del trabajo en el capitalismo flexible, postfordista (Menger, 2005). En relación a ello se describe una paradoja. Por un lado, se habla de “pasión” por lo que se hace, de un impulso vocacional y la búsqueda de autorrealización por el arte. Por otro, se describe la situación de los/as artistas signada por la incertidumbre y la precariedad laboral (Boix, 2015; McRobbie, 2002; 2007; Menger, 2014; Miller, 2016; Rowen, 2010). Otros autores (Bröckling, 2015; Lazzarato, 2011) proponen abordar la temática desde el modelo del *empresedorismo*. Esto puede llevar a pensar en “artistas emprendedores” (De Heusch, Dujardin y Rajabaly, 2011) o a observar empíricamente cómo en los/as artistas operan y se utilizan las figuras del empresario y/o del trabajador en casos concretos (Pinochet y Tobar, 2021).

Al mismo tiempo, ante la sinuosidad del quehacer creativo se habla de “trabajadores por proyectos” (Boltanski y Chiapello, 2002) con trayectorias que se distinguen de las carreras continuas, lineales, acumulativas y rutinarias del modelo burocrático, meritocrático y fordista (García Canclini, 2012). El desafío y la porfía por la continuidad laboral lleva a estrategias y tácticas de complementariedad (Lazzarato, 2011) entre lo que Boltanski y Chiapello (2002) denominan crítica artista y la crítica social. Esto es, intentar engarzar la búsqueda de autonomía y autenticidad –el ser uno mismo–, con el hecho de obtener cierta seguridad frente a las dificultades socioeconómicas.

Por otro lado, entendiendo que las carreras artísticas están asociadas al resto de las actividades vitales (Hughes, 1997), algunos autores transforman la pregunta por lo laboral en una por las formas de “ganarse la vida” y de construir “vidas que merecen ser vividas” (Perelman y Fernández, 2020; Narotzky y Besnier, 2020). Esta serie de trabajos adoptan una perspectiva holística de la economía integrando la situación financiera a un conjunto de

⁵ Esta cuestión se puede rastrear tanto en la “ideología del arte por el arte” como en el culto de la genialidad rockera.

experiencias, valores y expectativas concretas que hacen a la vida cotidiana de las personas.

Para avanzar en esta línea de indagación proponemos complementar las perspectivas holísticas con las nociones de experiencia de John Dewey (1948; 2008) y antropogénesis de Tim Ingold (2018). Para Dewey, la experiencia abarca lo que las personas hacen y padecen, lo que pugnan por conseguir, aman, creen, imaginan e invocan (1948). Toda experiencia se origina en un intercambio activo y atento frente al mundo, a partir de una interpenetración entre el organismo y el entorno. Por su lado, la idea de antropogénesis destaca la capacidad humana para construir una variedad de recorridos vitales. Esta capacidad nos ayuda a entender cómo éstos recorridos se dan a partir de una actividad de autofabricación y crecimiento en el seno de procesos orgánicos más amplios.

Al seguir las trayectorias de las bailarinas notamos dos cosas: (1) La tendencia a traspasar fronteras establecidas y articular saberes de diversos ámbitos; (2) la centralidad de la experiencia somática como fuente de conocimiento y el CI como método de experimentación y desarrollo de competencias. A modo de hipótesis, elegimos la expresión nativa de “bailar la vida” como una categoría que enfatiza determinadas elecciones y modos de actuar que las entrevistadas asocian tanto a los caminos que delinearon sus propios itinerarios, como a la relación que establecieron entre el mundo del trabajo y la práctica del CI.

En las siguientes páginas realizaremos un recorrido por las vidas de Gabriela Entin, Andrea Fernández y Viviana Tobi, pioneras del desarrollo local de CI. De una serie de entrevistas realizadas entre noviembre y diciembre de 2021 en Buenos Aires, se tomaron las citas e historias que aparecen a continuación. La reconstrucción de estas trayectorias ha sido elaborada en clave dialógica.

Gabriela Entin: “Todo lo que aprendo, lo enseño”

Hija de un ingeniero y un ama de casa con estudios de enfermería e instrumentación quirúrgica, Gabriela Entin nació en 1961 en Salta cerca de un pueblito llamado Metán. Allí vivieron ella y sus tres hermanas al cuidado de su madre que ahora se dedicaba enteramente a su crianza. El desarrollo personal de las hijas era importante para la familia. El tiempo transcurría y los padres notaban que se hacía difícil en el pueblito, así que decidieron pegarse la vuelta a Buenos Aires en 1966. Gabriela creció entre los barrios de Constitución, Monserrat, Belgrano y el conurbano bonaerense.

A inicios de la secundaria empezó a estudiar música, muchos días, muchas horas, muchos años. Nunca en su vida hizo un estudio formal, siempre anduvo en caminos paralelos. Por fuera de los conservatorios se convirtió en flautista, yendo y viniendo entre el conurbano y la Capital Federal. Hacia fines del secundario surgió la inquietud por la danza y se adentró: “todo era en capital, así que cuando terminé el secundario me fui para allá”, ahí fue cuando empezó *ballet*. ¿Cómo sostenía materialmente todo este movimiento? Enseñando. “Yo siempre trabajé enseñando, siempre, desde que tengo muy pocos años, cuando no hubo plata en mi casa yo daba clases de flauta y así empecé a los 13, 14 y me gusta, me sale”.

Como enseñar le gustaba y le salía, empezó a enseñar *ballet* en reemplazo de su profesora que estaba cerca de dar a luz. Ella no sabía bailar *ballet*, no le interesaba realmente, pero tenía que empezar por algún lado y además le venía bien como entrenamiento. Gabriela y el resto notaban que tenía mucha facilidad, que era muy inteligente, que “tenía inteligencia en el cuerpo”. Lo mismo pasó con el contemporáneo, comenzó a estudiar contemporáneo y a enseñar contemporáneo. Enseñar era su recurso laboral, “tenía mis alumnos de música, algunos que fui dejando y fui yendo de enseñar música a enseñar danza y la verdad que económicamente siempre me sostuve enseñando” porque como bailarina “no había nunca un mango [dinero]”. Sólo una vez hizo temporada con el San Martín y ganó lo suficiente para decir “Bueno, yo ya tengo laburo”. Retozando en esa breve tranquilidad y siendo la mujer formal que en ese entonces era, se casó con un ingeniero agrónomo.

El trabajo no duró, así que continuó con la enseñanza y cuando conoció el Contact Improvisación sobrevino un tipo de actividad laboral nueva: la gestión. Detengámonos por un momento en las circunstancias en las cuales el CI aparece en el mapa de Gabriela Entin y qué sucede a partir de eso. Con la escuela de Alwin Nickolais⁶ ya se había enamorado de la improvisación y con su profesora Ana Itelman⁷ hacían mucha experimentación. Realizaban experiencias con la voz, lo literario, con el *taichi*. Itelman venía todo el tiempo con cosas de afuera. Una vez “trajo un material de contacto que era re interesante, pero no le ponía nombre”. Inmersa en este caldo primitivo de la experimentación también estaba determinada a entrar a la escuela de ballet. En un subsuelo por Av. Santa Fe al 1400 rindió tres veces el examen para hacerlo, pero sucedía “que no daba el perfil, era un poco vieja y no tenía el cuerpo en el formato que ellos pedían”. Para cuando entró ya era tarde, estaba muy metida en la improvisación y el taller no le gustó, estudió tres meses y lo dejó para seguir indagando en grupos de investigación con el enfoque Nikolais.

En un momento se enfermó, sintió su cuerpo saturado porque entrenaba mucho, conoció la eutonía más profundamente y decidió involucrarse. Así migró hacia las disciplinas más relacionadas con la salud desde el movimiento: Feldenkrais y Eutonía.⁸ Junto a ello estaba atravesando una saturación de la danza en sí: “por más que yo estaba en un mundo bastante *under*, era también un mundo muy narcisista y se hacía muy difícil sostener la vida, además daba clases de música, de danza”. Todo se precipitó y Gabriela decidió retirarse, pero una compañera suya, Zoraya Fonclara, le mandó una carta recomendándole

6 Alwin Nikolais (1910-1993) fue un coreógrafo norteamericano que introdujo innovadoras maneras de componer en el ámbito de la danza moderna.

7 Ana Itelman fue pionera de la danza moderna en Argentina y al igual que otras bailarinas de su generación realizaron numerosos viajes al exterior para formarse con maestros en estas disciplinas.

8 El Método Feldenkrais es un proceso de aprendizaje somático que se transmite en sesiones de grupo o individuales. La Eutonía, creada por Gerda Alexander, busca conocer qué mecanismos causan el tono muscular, y cómo influir sobre ellos a través de estímulos que lo hagan adecuado a la vida cotidiana y la expresión artística.

que antes de hacerlo conozca el Contact Improvisación. Zoraya había conocido a Daniel Trenner en España. Una vez Daniel vino a visitarla y Gabriela se sumó a la organización del taller. En ese entonces estaba amamantando a su hija de tres meses.

La llegada de Sonia había coronado un hermoso embarazo. Gabriela se sentía muy saludable y como no quería criar a su hija en la ciudad volvió al sur de la provincia. El bienestar que experimentaba la hizo desear volver a la danza bastante rápido y así llegó al taller de Trenner. “Esa experiencia fue la gloria”. Gabriela recuerda: “estar yo, la teta y mi hija en un círculo con un montón de gente”. Daniel, que le encantaban les niños, le tiraba puntas para que acompañara a Sonia a desarrollar sus patrones de movimiento.

Esa experiencia la hizo caer en la cuenta de que la crianza en comunidad era mucho más fácil. Sobre todo, porque en su círculo íntimo se sentía bastante sola con su hija, su marido andaba siempre afuera por trabajo y sus amigas bailarinas no estaban ni rozando la maternidad. La experiencia de comunidad no era una experiencia generalizada, era el mundo del CI el que tenía esa opción.⁹ Así que durante el tiempo que ella estuvo gestionando espacios de CI, trató de garantizar que no hubiera problema “con venir y moverte si estás con una panza, con un bebé”. Cuando fue maestra de CI en sus clases había padres y madres. Esta idea de la comunidad y de una vida social más fluida “donde todo es posible” era importante. Gabriela Entin estaba en la gloria, sintiendo que la vida continuaba y todo se iba sumando.

Ahora su trabajo era también gestionar la llegada de maestros y maestras. Las llegadas de Trenner siempre traían enseñanzas de gestión. Gabriela tenía mucho por resolver, desde el pasaje, los lugares donde daba las clases hasta incluso ayudarlo a que “él desarrolle todo lo que tenía para dar”. Trenner se sentó con ella y con un amigo contador y le dijo: esto se hace así, los porcentajes así. Por otra parte, el dinero no era su fuerte, “no era de las personas que andaban detrás de eso”, vivía más o menos al día. La gestión de maestros y maestras le permitía ganar dinero no mucho, algo.

Y también le permitía participar de la práctica, tomar las clases, juntarse en el laboratorio de maestros, experimentar en los jams, investigar cómo era este lenguaje. Al incursionar en los talleres que gestionaba estaba aprendiendo “a tener amplitud en un mundo sensorial que por ahí no me daba cuenta”, explorando abría más el campo, entrar al cuerpo le permitía “salirse de la partitura”. Sentía que el mundo del CI la representaba enormemente, la práctica no sólo le brindaba otra manera de bailar sino también de encontrarse. Acostumbrada a estar siempre bailando hacia el espejo, mirando el público, el mundo de la improvisación la acercaba a la posibilidad de conectarse, profundizar y trabajar con un sentido. El Contact traía todo eso, un mundo de investigación del

⁹ El término «comunidad» refiere a un concepto nativo, por el cual les «contacteres» se auto perciben como parte de un grupo de pertenencia a la vez bastante singular que se caracteriza por la autorregulación de la práctica (Boydjian, 2016).

movimiento y un mundo inédito de la comunicación. Las dos cosas que a ella más le interesaban en esta tierra. Bailando entendía que “esto del cuerpo tiene que ver con hacer circular el amor, hacer circular la relación”.

Una vez se lesionó una pierna y supo que debía aprender a moverse más sanamente, que no hacía falta generar esa situación tan estresante y tan exigente que traían las otras danzas. Gabriela descubría en el CI la vocación por lo cómodo. Comprendía que no hacía falta hacer nada súper extraordinario para poder bailar. Si la eutonía la había ayudado a hacer ejercicios cotidianos para mejorar el uso de su energía, el Contact tenía que ver con una manera de estar, con habitar mejor el cuerpo, tener libertad de movimiento, sentirse experimentar sus 360 grados de existencia.

Metida de pies a cabeza en esta práctica, Gabriela semillaba su suelo nativo de CI. Se juntaban con Cristina Turdo y creaban circuitos por Buenos Aires, Temperley, Rosario y Córdoba. En medio de toda esa efervescencia se empezó a plantear la búsqueda local del propio modo de hacer CI y así surgió un colectivo de maestras que deseaban enseñar. Marina Gubbay, Mariana Sánchez y Gabriela fueron las primeras, ellas se preguntaban “cómo transmitir esto que tiene muchos frentes, cómo laburar lo técnico, cómo manejar el cuerpo, el peso, la gravedad, el *momentum*, las caídas, los tríos que eran todo un tema, entonces explorábamos ejercicios y armábamos un proceso de aprendizaje”.

Mientras armaba circuito, Gabriela estaba embarazada de su segundo hijo. Para ese momento “estaba trabajando un montón, porque ahí estaba yendo a Rosario a laburar una vez por mes a hacer una clase de Contact y también un *jam* que sosteníamos”. Con cuatro meses de embarazo trajo a Alito Alesi, “yo creo que quizás hubiese sido más fácil si yo me daba un tiempo y paraba un poco durante ese último periodo de embarazo y los primeros meses de la crianza de este niño, pero estaba al palo así que fue como más difícil”.

Mientras esto sucedía, Daniel le mostraba cómo “el Contact es una metáfora para la vida” que funciona “como un espejo, individual y a la vez colectivo”. “Daniel hablaba mucho del vocabulario, era muy interesante, el vocabulario del cuerpo”. Ya como maestra, en las clases de Gabriela la gente se deslumbraba mucho. Una vez la invitaron a un pueblo de Córdoba a enseñar sobre la experiencia del CI en una escuela de capacitación docente. A la clase llegaron “unas mujeres grandes que venían con pollera” y ella se preguntó “¿qué hago acá?”. Entonces, hizo lo que había aprendido del CI, supo escuchar el contexto, supo dónde poner el foco, dónde hacer énfasis, trabajó “la sensibilidad y el desarrollo de la comunicación. Si no te pudiste poner un *jogging* y estás en pollera podés bailar igual”, esto lo demostró.

El aprendizaje más fuerte que la enamoró de este trabajo con el CI tuvo que ver con la posibilidad del autoconocimiento y la transformación. Con los ejercicios, Gabriela aprendía de ella, de sus mecanismos, de sus patrones, de la manera de vincularse en lo cotidiano con sus amigos, su familia, su trabajo –ahora– de terapeuta. Practicando CI empezaba a advertir, desde esa certeza que da el cuerpo, que siempre se la pasaba “abajo, sosteniendo a

la gente”, también se dio cuenta que le gustaba guiar. Mientras se sumergía en esta disciplina iba notando que “lo que a mí me cuesta en el Contact, me cuesta en la vida” y de este modo experimentaba, somáticamente, cómo “el Contact, era la vida misma puesta en acto”.

Años pasaron y Gabriela fue dejando atrás *jams*, encuentros y clases, había algo en la terapia que la convocaba y ella decidió responder. Si bien actualmente¹⁰ se dedica a la Biodinámica Creaneosacral y a las prácticas de Zhi Neng Chi Kung, el Contact se entramó tanto en su vida que al día de hoy afirma que “es algo que está vigente todo el tiempo”. Está en las capacidades que aprendió, está en la “escucha receptiva”, está en su habilidad para “profundizar en la neutralidad” y está en su disponibilidad para vincularse de una manera amorosa. Del CI prendieron las ideas y los ejercicios para no intervenir, no anticipar o ser consciente de que se lo está haciendo. En esta forma más horizontal de vincularse, Gabriela encontró el germen de algo transformador y muy revolucionario, algo de lo que se podía “crear una comunidad donde cada uno sepa dónde está, dónde no quiere estar, donde uno se pueda conocer a uno mismo”.

Andrea Fernández: “La vida como danza”

Andrea nació en Buenos Aires en 1967 en el seno de una familia de clase media. Su padre fue trabajador en una empresa de aceites y su madre, psicóloga social, se dedicó al trabajo doméstico. Tiene un hermano y tres hermanas. En los recuerdos infantiles de Andrea aparece el juego cuerpo a cuerpo, especialmente con su hermano menor, donde entre risas y peleas se daba una cómplice hermandad. Esto se combinaba con el cuidado y el cariño, a través del contacto, de su madre o el gusto por los paseos y actividades físicas al aire libre, con su padre. Todas instancias que le rememoran el contacto físico como algo muy presente.

Al igual que muchas familias de Buenos Aires, los Fernández asistían a un club de barrio en la localidad de Florida. De las distintas actividades que realizó Andrea, como natación o artes marciales, la que más le atrajo fue el patín artístico. Su timidez de niña era procesada bailando en patines. Se sentía a gusto, se encontraba con el placer de patinar, de moverse, expresarse y compartir con hermanos/as, amigos/as y el público. Era continuar el juego con otros medios. El profesor de patín del club emigró a Estados Unidos y su madre, al ver el entusiasmo de sus hijas, buscó que Andrea y sus hermanas continuaran la práctica llevándolas a River Plate: un club profesional. Pero para Andrea esta forma de lo “profesional” venía de la mano de la competencia, los celos –quién patina mejor, quien gira más rápido– y la constante evaluación. Algo que estaba lejos de ese espíritu lúdico y colaborativo que sentía en el club de barrio. Así que se salió del patín y en los años de secundaria practicó el *volleyball*.

Luego de un tiempo comenzaban a aparecer los interrogantes que marcan el fin de la adolescencia: ¿qué hacer en la vida? Al escuchar una voz profunda, se dijo “yo quiero bailar”.

¹⁰ Para más información visitar <https://www.instagram.com/lalunasobreelpuente/>

A sus 17 años, estaba “muy grande” para el Teatro Colón, así que se probó en la Escuela Nacional de Danzas sin nunca haber tomado clases. Pudo entrar al profesorado de Danza Clásica luego de algunas pruebas en que se evaluaron sus condiciones físicas. Nuevamente, sintió incomodidad, en este caso ante lo que percibía como cierta rigidez de ese tipo de enseñanza y sus movimientos.

En los pasillos de la Escuela escuchó del Estudio de Ana Deutsch en el cual hizo unos cursos de verano. Este estudio era de vanguardia para la época, asociado a la danza contemporánea con maestros como Luis Baldasarre o Teresa Duggan. Allí Andrea tuvo otra experiencia sobre el cuerpo con formas de moverse que le resonaban, quizás más placenteras y cercanas a su búsqueda personal. Asimismo se enteró de la Escuela-Taller de Margarita Bali, la cual impartía una carrera en que el ballet convivía con la acrobacia, el *clown* o el Contact Improvisación y que también tenía una relación de ida y vuelta con la compañía NucleoDanza. Durante 1986 y 1987 estudió en ese lugar de experimentación, abierta a técnicas dancísticas de avanzada en donde la recién reinaugurada democracia imbuía un espíritu de mayor apertura. Tuvo de profesora a Alma Falkenberg de algo que parecía novedoso, pero que a Andrea le evocaba recuerdos corporales y sensaciones de su infancia. El Contact la llevaba a tirarse al suelo, a rolar y reír, al cuerpo a cuerpo con otros y otras. Estaba jugando como lo hacía cuando niña, dialogando con el espacio, otros y otras sin una coreografía. Ese tipo de movimiento la hacía sentir viva, la hacía volver a sí misma.

Andrea había encontrado su vocación, había experimentado distintas formas de bailar y quería continuar, dedicarse a ello. Pero los avatares de la vida también la hacían preocuparse por el trabajo. Su padre había quedado cesante en esos tiempos –fines de los 80 y principios de los 90– económicamente difíciles para la Argentina. Su familia puso un kiosco el cual Andrea atendía algunas horas, lo que le servía para pagar la escuela, tomar clases y ver espectáculos. En esos días agitados, la danza no era algo que infundía mucha seguridad y proyección a su padre, sin embargo Andrea no desistió y quizás por esas reticencias y suspicacias apuntó a continuar en una institución de renombre: el Taller de Danza Contemporánea del Teatro San Martín.

Posterior a un intento fallido, fue aceptada en un lugar muy reconocido y exigente, en el que había que estar 5 días de la semana y buena parte del día con maestros muy importantes del panorama Argentino. El Taller del Teatro San Martín, con su disciplina y reputación, era de lo más alto que se podía aspirar en la danza contemporánea, pero no había Contact, práctica que dejó enamorada a Andrea. De este modo, en paralelo se fue implicando cada vez más a ese mundo que estaba emergiendo entre cursos y seminarios de personas como Falkenberg, Trenner, Victoria Abramovich o Nancy Stark Smith. Ya a sus veinte años Andrea era asidua a los *jams*, donde se dedicaba a explorar y se encontraba con *habitués* en espacios como la Asociación Argentina de Actores o el Magic. Desarrolló amistades e incluso se vinculó afectivamente con el que sería el padre de su único hijo. Los *jams* y la

socialidad a su alrededor potenció a una pequeña comunidad de “contacteros”, al mismo tiempo que un número reducido de personas iban desarrollando un aprendizaje colectivo, investigando sobre el Contact y preguntándose cómo transmitirlo al cual Andrea se asoció. Esto se acompañó con la constante visita de “maestros” y “maestras” desde Estados Unidos (Nardacchione y Muñoz Tapia, 2023), a las que ella también fue una entusiasta partícipe.

Si para la comunidad del Contact la docencia permitiría expandir esta práctica, para Andrea dar clases fue transformándose en una oportunidad laboral. Después del kiosco y otros oficios como el de camarera o algunas “changas” que tenía junto a su novio de ese momento, dar clases se perfilaba como un camino natural. Andrea había pasado por distintos lugares de la danza porteña donde conoció a personas, tenía una formación dancística sólida y estaba al corriente de una práctica novedosa como el Contact. Estas características, junto con una personalidad afable, la hacían una buena candidata para puestos que se iban abriendo.

Comenzó tímidamente con clases de estiramiento, con alguna alumna de vez en cuando, hasta que le llegó el ofrecimiento para dar clases de danza contemporánea en el Centro Cultural Rojas. Desde ahí fue abriéndose paso con clases en instituciones públicas y estudios privados (como el Estudio de Ana Deustch, Centro de Estudios de las Artes, Instituto Corporal Tobi Natal, Andares) hasta que en 1997 la invitaron a formar parte del Instituto de Danza María Ruanova, hoy UNA (Universidad Nacional de las Artes) como profesora de Contact Improvisación (junto con Carola Yulita, Cristina Turdo y Gustavo Lecce), etiquetada primariamente como “Danza Contemporánea II”. En sus inicios, ser profesora de este Instituto aunque daba cierta estabilidad, no le daba mucho dinero. Andrea tuvo que seguir siempre trabajando en otros lugares en paralelo. Existía una necesidad económica, pero también un genuino interés personal por los proyectos que emergían en espacios privados como Brecha, Formación en Danza Movimiento Terapia donde imparte clases desde 1998.

En ese recorrido le llamó la atención el método DanceAbility iniciado por Alito Alessi y Karen Nelson que, a partir del Contact, exploraba la improvisación en grupos diversos, donde personas con y sin discapacidad de distintas edades y niveles de experiencia eran bienvenidas. Ya habiendo conocido esta disciplina desde 1994, se formó como profesora desde fines de esa década y con Marina Gubbay y Gabriela Guebel crearon Danza Sin Límites. Con ellas organizaron seminarios, charlas, conferencias y capacitaciones, trayendo a maestros desde Estados Unidos como Alito Alessi, Karen Nelson, Nancy Stark Smith y Susan Schell. Si el Contact la llevó al juego y el estar presente, DanceAbility le entregó herramientas precisas para transmitir conceptos complejos de manera simple y accesible, a partir de quienes están presentes en cada clase, con sus posibilidades y límites.

En el 2000 quedó embarazada de su único hijo Yadir, transitando este proceso dando clases hasta último minuto. Los cambios de peso, volumen, equilibrio y luego del nacimiento, el estar varias noches sin dormir, el asombro y el amor, la desesperación o la paciencia se conformaron en otra escuela intensiva para el cuerpo. Mientras los *jams* y otros espacios de

reunión del Contact se expandían, Andrea se “guardó”. Ya no sentía la necesidad de bailar hasta altas horas de la noche y prefería reuniones entre amigas. La responsabilidad de ser madre mezclaba el tema de la crianza con requerimientos económicos. Ya no se podía “dar el lujo” de tomarse muchas horas de ensayo e investigación sin ganar dinero. El padre del niño estaba presente y acompañó a Andrea. De ese modo, aunque no resignó su horizonte de seguir en la danza, reconfiguró su orientación, evitando o disminuyendo su participación en algunos espacios o actividades y priorizando otras.

En el 2005 entró como docente en el Taller de Danza Contemporánea del Teatro San Martín, al tiempo que continuó realizando clases en diversos espacios (Surdespierto, el Camarín de las Musas, Movimiento Esquina, Instituto Mogilevsky, entre otros). Las clases en instituciones públicas y los múltiples cursos en centros privados transformaron a Andrea Fernández en una referente, alguien que tuvo el mérito de permanecer, alguien reconocida como “maestra”. Un conjunto de situaciones que se fueron dando lograron que esto fuera así: “A veces se presentan cosas, a veces... algo se acerca a vos... A veces hay un movimiento adentro, que te lleva a mirar alrededor, encontrar eso o buscarlo si no está”.

Andrea habla de que ha tenido una vida sencilla, austera, muy rica en la experiencia del movimiento donde la danza siempre fue el piso y el horizonte para desarrollarse como ser humano y que su búsqueda tenía que ver con un “sentir” más hondo en el cuerpo y en la relación con otros y otras. Hay algo en lo corporal que la orienta. En ciertas circunstancias se presenta la necesidad de priorizar, de saber dónde poner la energía –por ejemplo, al decidir qué estudiar, elegir qué hacer ante dificultades económicas–, donde la intuición, la reflexión, o el conversar con alguna amiga, la ayudaron. Pero hay un momento clave en que la decisión la tiene que “sentir en el cuerpo”. De esa niña que jugaba con su hermano, a la belleza y el compartir con sus amigas del patinaje artístico, a la joven que con toda su energía quería explorar y probar en los *jam* o la docente atenta y comprensiva en sus clases, hay cierta continuidad en el placer que le da el movimiento. Hoy esa mujer de 53 años sigue a esa niña interna: “yo bailo como si fuera una niña, aquella niña de los siete años en el club de barrio”. Por ello entiende a la vida como una danza.

Viviana Tobi: “Bailar es cosa mía”

Viviana nació en 1953 en Buenos Aires, en una familia de clase media del barrio porteño de Villa Urquiza que luego se mudó a Núñez. Su madre es nacida en Jerusalén y su padre en Argentina, pero de familia oriunda de Turquía. Al llegar al país, la familia de su padre se instaló en Viedma. Años más tarde él viajó a Buenos Aires a estudiar química industrial y se empleó como técnico químico en una hilandería. Su mamá se dedicó al cuidado de la casa, acompañando con atención el crecimiento de sus hijas.

Los recuerdos de infancia de Viviana son emotivos y relacionados fuertemente al baile, actividad que aparece en diferentes modalidades asociado al disfrute y la alegría. Desde pequeña su familia la acercó a expresiones de las danzas israelíes y árabes. En particular

su abuela materna es recordada por cantarles y tocar el pandero cuando cuidaba de ambas hermanas, acompañando sus cuidados con canciones ladinas aprendidas de niña en Jerusalén. A los 5 años, Viviana toma sus primeras clases de danza junto a su hermana.

Esas experiencias tempranas se enraízan con recuerdos y vínculos afectivos que unen juegos, música y movimiento. El bailar tiene que ver con lo sublime y “algo muy propio”. Un recuerdo central de la niñez vincula el baile a lo secreto, en particular a la anécdota de cuando sus padres hablaban sin que ella pudiera escucharlos y para conformarla le susurraban al oído: “qué lindo es bailar”. La idea de conocer el secreto la dejaba contenta. Además, como bailar era algo que le gustaba tanto no se le planteaban discrepancias entre lo que dictaban sus ganas y aquello que alegraba a sus seres queridos.

Luego, durante la escuela primaria tomó contacto con las danzas folclóricas argentinas y llegó a desempeñarse por varios años en el elenco infantil de la compañía de Margarita Palacios. A los 12 años dejó esos ritmos para incursionar en las danzas israelíes y comenzó la formación en Expresión corporal en el estudio de Patricia Stokoe, donde descubrió que podía bailar sin seguir una coreografía definida previamente. En su estudio, Viviana conoció a quien sería su marido y padre de sus tres hijos/as. Se conocieron cuando ella tenía 17 años, él fue para la muestra de fin de curso y pronto empezaron a salir.

Una vez que terminó el secundario Viviana comenzó a estudiar psicología, actividad que sigue ejerciendo en la actualidad. Paralelamente, estudió disciplinas corporales variadas buscando acercar el movimiento con el área de salud. Le ha costado sentirse “embanderada dentro de una disciplina” y afirma que su tendencia es “transitar de una formación a otra” buscando espacios de “integración entre lo emocional y lo físico”.

Una explicación que Viviana encuentra al revisar su propia trayectoria remite a la etapa de su juventud asociada al movimiento hippie de las décadas de 1960 y 1970, momento en que la libertad sexual formaba parte de las conquistas cotidianas de toda una generación detenida por el proceso militar que se inicia en 1976. En esa etapa, Viviana experimentó distintas actividades terapéuticas (masajes, talleres de crecimiento erótico) donde la relación habitual con la desnudez y la desinhibición se fueron consolidando como un logro personal, un permiso y una integración en el cuerpo. En este sentido, el hecho de no tener pudor la habilitó a emprender nuevos desafíos, tanto en el plano íntimo disputando mandatos familiares, como en el plano laboral y particularmente en su especialización como sexóloga.

El terrorismo de Estado, la censura y la emergencia del sida hacia la década de 1980, detuvieron en gran medida estas exploraciones, quedando invisibilizados y estigmatizados algunos grupos culturales asociados a las disidencias sexuales y a la militancia de género. En el caso de Viviana, su identificación como “corporalista” le permitió traspasar este quiebre, poniendo de relieve una serie de continuidades entre su pasado juvenil en el que “estábamos felices... ni nos dábamos cuenta que éramos libres” y los años venideros en donde continuó formándose y experimentando en diversas propuestas de movimiento y “psico-corporales”. Su foco estuvo principalmente puesto en la integración entre lo somático y lo emocional.

De su etapa de estudiante universitaria, Viviana encontró referencias fuera de la academia para desarrollar su proyecto integrador. Primero realizó el instructorado en Gimnasia expresiva desde los Centros de energía, sistema desarrollado por Hugo Ardiles que indaga en el aspecto correctivo del movimiento. Esta técnica consiste básicamente en seguir al instructor en sus movimientos, para desarmar las propias corazas musculares y osteo-articulares que suelen impedir moverse con libertad. Otro gran maestro fue Eliseo Rey en la Biodinámica emotiva. Esta disciplina es una deriva de la expresión corporal desarrollada por Patricia Stokoe pero con un mayor acento en lo emocional.

En 1975, ya recibida, tuvo su primer hijo. Le siguieron dos más, en 1977 y 1980. En ese momento, Diana Wechsler –pareja de Hugo Ardiles– comenzó a delinear un espacio para dar clases a embarazadas y la convocó a asociarse para trabajar juntas en el campo de la maternidad. Este fue el primer paso hacia el desarrollo de una perspectiva que puso en práctica por varias décadas, en busca de integrar el bagaje conceptual/teórico de la carrera de psicología con lo corporal. Viviana se dedicó también a dar masajes, dictar cursos, clínicas de niños en el Hospital y atender pacientes particulares. Este conjunto de trabajos le permitió sostenerse y también dedicarse a las tareas de cuidado, ya que tanto ella como Diana combinaban las horas en su estudio con la crianza de sus niñas/os. Su pareja cubrió durante los primeros años y hasta que se separaron gran parte de los gastos de la familia ejerciendo una paternidad presente, acompañando su desarrollo laboral y posibilitando además contar con momentos de “recreo” de tantas responsabilidades.

Su relación con el Contact Improvisación se inició hacia el año 1985, de la mano de Falkenberg y Trenner. Estos dos referentes representan en palabras de Viviana el descubrimiento de “una experiencia” que no tiene que ver con lo laboral y que jamás quiso integrarla, un espacio de expresión artística. “Siempre me interesó la danza tanto bailando como viendo, “me llega al alma bailar y mirar”. Entonces, me dije: “esto no puede estar teñido de una responsabilidad que es muy alta”.

Las obligaciones a las que alude, remiten a su proyecto laboral Tobi Natal iniciado junto a Diana y que lleva más de 45 años de trayectoria. De este modo, el Contact –que llega a su vida cuando Viviana ya ha sido madre y ha desarrollado su camino profesional como creadora y directora de su propia institución– le brinda “una invitación a la danza” y la conecta con aquel “qué lindo es bailar” de su infancia, sensación mezclada con cierta añoranza de todos los permisos y cuidados que recibió de pequeña para jugar sin sentirse condicionadas por preocupaciones de los adultos.¹¹

Según Viviana el CI le permite conectarse “con la tierra y con el cielo”, es una invitación al “vuelo” y al aprendizaje disciplinado de cómo aterrizar, al “contacto con otras pieles”, a

11 Para más información sobre la institución que dirige Viviana visitar: <http://www.tobinatal.com.ar/>. Esta propuesta encuentra emplazamiento físico en Corpo, un salón ubicado en el barrio de Palermo donde se brindan además otras actividades corporales.

integrarse “al flujo energético del otro, de la Tierra y hasta de todo el Universo”, permiso para “participar del caos” y de “ese instante único e irrepetible en que consiste el acto creativo de improvisar” (Tobi, 2006).

Esa libertad descubierta en el Contact se potenció en los jams. Al haber pasado gran parte de su juventud formándose en disciplinas corporales e integrarlas a su proyecto de trabajo en el campo de la salud y la psicología, Viviana preservó su gusto por el baile, quedando en el plano del disfrute personal. Si bien desempeñó algunas tareas durante la gestión del Magic y luego en las jams que se organizaron en Corpo siempre buscó no obligarse y correrse de ese lugar.

De igual modo nunca se planteó dedicarse a la enseñanza del CI. Y aunque se lo han preguntado “no porque baile particularmente bien o mal” –aclara– sino porque “hay una sensibilidad que vas desarrollando en el baile y en la vida”, su preferencia fue dedicarse principalmente a bailar y ser “una más del grupo”. Esta decisión se relaciona con la intención de transformar su actividad de bailar en algo completamente propio, la cual se resume en la frase “bailar es cosa mía” que acuñó para dar cuenta del lugar que la danza ocupa en su trayectoria. “Elegí el Contact como mi modo de entrar en otra dimensión de conciencia”.

Como contraste de esta búsqueda singular, Viviana recuerda cuando se le ocurrió la idea de fundar una escuela de CI en Buenos Aires. “Yo aprendí a armar un centro y a lidiar con eso, tenía el *savoir faire* de la institucionalidad”. Aquella iniciativa fue sabiamente desalentada por sus colegas bailarinas Cristina Turdo y Gabi Entin quienes “estaban más con la filosofía de transmitir las enseñanzas desde el *cuore*”, alertando sobre lo negativo que podía resultar para la disciplina institucionalizar el aprendizaje. Aun así, cuando el Contact escapaba a los encuadres pedagógicos tradicionales, algunas formaciones fueron válidas para la comunidad de iniciados. Por ejemplo, Viviana tuvo la posibilidad de asistir en el año 1992 a una experiencia intensiva en Massachusetts, el *Acapella Motion*, un ámbito de legitimación donde dictaba seminarios Nancy Stark Smith y otros referentes.

En el plano laboral, Viviana continúa desempeñándose como psicóloga e integrando diferentes enfoques. Se especializa en terapia familiar, terapia de pareja y sexología, desde un abordaje psicocorporal que permite el tratamiento de disfunciones como el vaginismo y otras. Toda su tarea tiene un enfoque somático vivencial.

Si bien el baile es algo que intenta reservar para sí misma, a lo largo de su trayectoria la técnica del CI le brindó una variedad de herramientas y ejercicios para nutrir su trabajo que involucran la entrega del peso, el trabajo en la confianza y capacidad de escucha, la posibilidad de vivenciar otros niveles de conciencia y el desarrollo del contacto afectivo (tanto con otras personas como en el auto-contacto). Actualmente, a Vivi la motiva seguir investigándose a sí misma y, con ello, continuar en el movimiento de “bailar la vida”.

“Bailar la vida”: vivir y crecer con el Contact Improvisación

Desenvolverse en una profesión artística suele asociarse a la realización personal donde

la creatividad ocupa un lugar relevante (Menger, 2014). Tal creatividad además de situarse en la obra artística en sí misma, puede verse en las formas de combinar lo artístico con otras dimensiones de la vida que permiten sostenerse. Reubicar la experiencia artística en el ámbito de la experiencia mundana nos permite observar de qué modo el arte alcanza la organización más general de la experiencia infiltrándose desde lo más extraordinario a lo más cotidiano. Teniendo en cuenta esta dinámica, nos interesa analizar cómo la continuidad entre el arte y la vida cotidiana de estas artistas modifica su repertorio de saberes y competencias prácticas.

En nuestras interlocutoras, “bailar la vida” condensa un deambular que se extiende, por lo menos, en dos aristas vinculadas a la producción y a la vivencia de modos de vida alternativos. Una de éstas tiene que ver con la tendencia a traspasar fronteras establecidas y articular saberes de diversos ámbitos.¹² En los tres casos, se trata de diferentes asociaciones entre saberes o experiencias que suelen mezclar disciplinas, entornos y grupos de interés. Las conexiones entre el área de la salud y las prácticas dancísticas; la circulación entre ámbitos autogestivos y espacios institucionales de enseñanza artística; la sociabilidad de los jams y las responsabilidades familiares, son algunas de ellas. En tales cruces se pueden distinguir estrategias para dar continuidad a las prácticas artísticas que inciden directamente en las decisiones laborales de las tres bailarinas. En ciertos momentos para Entin y Fernández la docencia y la gestión en el CI se integran como eje de sostén económico, en otros, la danza constituye un espacio de disfrute y libertad que hace posible seguir adelante con la propia vida como sucede con Tobi.

Para avanzar en esta idea, hagamos foco en el caso de Entin y en las decisiones que la llevaron por sendas paralelas a las instituciones, lejos de la profesionalización de su padre y fuera de la reclusión en el hogar de su madre. Conducir su existencia por otros lugares supuso en ella la adquisición de una competencia fundamental para poder vivir del arte. “Enseñar lo que sabía” le permitía no sólo generar una fuente de ingreso para sostenerse con mayor soltura por caminos silvestres, sino también hacía posible expandir aquello que tanto la revitalizaba. En relación con la práctica del CI en particular, ésta le permitía abrirse a mundo sensorial del que aún no se había dado cuenta y, al mismo tiempo, por el hecho de gestionarlo y enseñarlo, ella contribuía a su proliferación en una geografía diferente de la que había surgido.

En otros casos, como el de Tobi, el aprendizaje sobre su propia desinhibición corporal le

12 Este proceso de transformación de saberes y nuevas conexiones a partir del traspaso de límites disciplinares puede rastrearse en el desarrollo local del circuito alternativo o Nueva Era (Carozzi, 2000), donde confluyeron terapias alternativas, diversas disciplinas de movimiento corporal, psicología y nuevas espiritualidades. Esta red descansaba en una variedad de talleres por los que circulaban docentes, terapeutas y usuarios de estos servicios. En sentido similar, el fenómeno descrito por Viotti (2015) acerca de la “masificación y ordinarización de los saberes psicológicos” asociados a nuevas nociones y técnicas vinculadas a la espiritualidad, puede pensarse también para las disciplinas corporales y diversas danzas que tienden puentes hacia el campo de la salud de un modo que no se había experimentado antes.

permitió encaminar la vida en la dirección elegida, más allá del modelo familiar que se le imponía. Este desarrollo se produjo a partir de la exploración de diversas disciplinas corporales de donde obtuvo las destrezas necesarias para su propia realización, y que además luego supo trasladar al ámbito profesional terapéutico. Estas herramientas le fueron dando competencias para ayudar a otras mujeres a experimentar vidas más plenas en relación a las maternidades, a la sexualidad y los vínculos, algo que con otras terapias no habían conseguido.

Estas asociaciones son parte de un ir y venir de las bailarinas entre espacios convencionales y espacios que “se salen de la partitura” mediante normas más exploratorias de la forma humana en relación con otros sistemas vitales (humanos y no humanos).¹³ Los pasajes que se producen a partir de la competencia de saber salir, explorar y saber regresar y ajustarse a las realidades conocidas, adquieren una importancia fundamental porque les permiten poner en relación elementos de la experiencia y reorganizarlos, así como también fabricar saberes nuevos que modifican a una escala micro social sus realidades y las de otras personas.

Hay un segundo aspecto relevante a destacar: la centralidad de la experimentación artística en sus vidas como método de conocimiento. Las reglas y las técnicas de esta danza brindan a las artistas otras vías para la exploración y la elaboración de nuevas formas de vida que se centran en valorar el cuerpo y sus posibilidades como matriz de autoconocimiento para aprender de sí mismas, “...de sus mecanismos, de sus patrones, de la manera de vincularse en lo cotidiano con sus amigos, su familia, su trabajo” como cuenta Entin en su biografía.

Descubrimos esto luego de considerar las propias miradas de las bailarinas acerca de la disciplina y de su relación con aquello que el CI les permite explorar y producir en tanto modelo de experiencia (Dewey, 2008).¹⁴ Para el caso de Fernández, la creatividad y experimentación se relacionan con el rechazo a un tipo de profesionalización en la que predominan la competencia y la constante evaluación. Este alejamiento la llevó hacia la creación de nuevas formas de transmitir los conocimientos en el baile, donde la producción del saber, en este caso, se organiza de manera colaborativa.

En Tobi el afán de explorar y producir se canaliza en la elección de conservar la actividad dancística como un ámbito de investigación y disfrute personal, evitando las obligaciones que impone el mundo del trabajo centrado en el baile. Así, Tobi tomó distancia de las exigencias propias del ejercicio profesional o docente; y eligió, en cambio, un itinerario que la habilitó a utilizar los conocimientos de distintas disciplinas corporales para desarrollar un

13 El CI es una práctica que promueve el despliegue de competencias perceptivas y cognitivas, a partir de una relación novedosa y sensible con las fuerzas físicas, la gravedad y el peso, las velocidades, los materiales y energías que componen todo lo existente. Ver “La caída después de Newton” (Steve Paxton, s.f.).

14 Dewey (2008: 51) apunta a que hay “modelos comunes en experiencias variadas, sin que importen las diferencias entre los detalles de su objeto. Son condiciones que deben cumplirse y, sin las cuales una experiencia no puede llegar a darse. El boceto del modelo común lo define el hecho de que cada experiencia es el resultado de una interacción entre la criatura viviente y algún aspecto del mundo en que vive”.

trabajo terapéutico novedoso.

Dicho esto, mientras íbamos reconstruyendo los recorridos con el CI, comenzamos a notar hasta qué punto las herramientas y las habilidades adquiridas en estas conexiones, singularizaban sus vidas y las volvían más habitables. A Fernández, por ejemplo, el movimiento al que accedía a través del Contact “la hacía sentir viva, la hacía volver a sí misma”, le permitía reencontrarse con recuerdos corporales y sensaciones de su infancia como el juego y el contacto cuerpo a cuerpo. Todos elementos que luego buscaría evocar en la enseñanza a otros miembros de la comunidad.

En síntesis, encontramos que la continuidad arte/vida no sólo implica una cuota alta de “precariedad” asociada a lo económico, sino también una serie de estrategias y vivencias ligadas a la intensificación de la existencia. En este marco, el CI puede verse como una práctica que evita la institucionalización propia de otras instancias vitales y por ello genera sensaciones inéditas, expansivas y placenteras que se desprenden de una vocación exploratoria. Dentro de las claves de la práctica, estas bailarinas toman la comodidad y la escucha del ambiente como guías privilegiadas para desenvolverse, tanto en el mundo del arte como en el mundo de la vida cotidiana.

Reflexiones finales

Una vez recorridas estas trayectorias nos interesa ponderar el valor de una mirada vitalista orientada a identificar la importancia que tienen las decisiones y los modos de actuar en la auto-fabricación de vidas más habitables. A lo largo de las tres biografías se puede seguir este proceso de labranza de la propia vida en relación a las dificultades, las resoluciones ad hoc, las inquietudes, los deseos y las posibilidades. Las dadas y las creadas. En cada caso podemos apreciar cómo los esfuerzos de estas mujeres corren tras elecciones de vida que las colocan frente a distintos umbrales de crecimiento.

La capacidad humana de construir una variedad de recorridos vitales la hemos analizado a partir de la noción de antropogénesis de Ingold (2018) la cual no solo se centra en la cualidad de auto fabricación, sino también en la de crecimiento. De este modo, las personas se hacen crecer a sí mismas y como su crecimiento está condicionado por la presencia y acción de otras, las personas se hacen crecer o se crían unas a otras (Ingold, 2018).

Un aspecto central que observamos en estas trayectorias refiere a cómo el sostenimiento de las carreras de estas bailarinas se comprende mejor en términos de totalidad, es decir, no exclusivamente como laborales y salariales. Así, desde la intención de continuar con la mirada de Perelman y Fernández (2020) sobre “forma de vida” desde una perspectiva holística, nuestro planteo vitalista inspirado en los escritos de Dewey e Ingold pone de relieve una idea común en las biografías: las entrevistadas siguen bailando, aun cuando no siempre sea una práctica rentable en términos económicos. En muchos casos la opción por la continuidad es, además de una forma de ganarse la vida, un modo de seguir viviendo. Desde este punto de vista, el volcarse a la enseñanza y a la gestión de espacios o complementar

saberes dancísticos con terapéuticos, les permite desarrollar estrategias para garantizar que lo económico se combiné con su deseo personal centrado en el disfrute de la exploración del movimiento humano.

La idea de que existen modelos comunes de experiencia para abordar situaciones variadas así como también el reparo en su cualidad ecológica (Dewey, 2008), nos permitió acceder a un conocimiento situado y minucioso sobre las actividades de Entin, Fernández y Tobi. Este señalamiento hace referencia a la forma en que estas artistas han desarrollado competencias en el baile, las cuales resultan centrales no solo para el desarrollo de sus trayectorias laborales sino también para el despliegue vital en términos amplios.

En los tres casos, tales habilidades fueron adquiridas a partir de una relación sensible y exploratoria con respecto al modo en que se compone lo humano en sí mismo. Dicha experiencia se pone de manifiesto en la práctica de CI, por ejemplo, en el desafío de desubicarse en el espacio y ensayar otros ordenamientos corporales, en la combinación de fuerzas y energías físicas con otras entidades humanas y no humanas, en la sensación compartida de volver a la vida cuando se baila, potenciarla y recomponerse junto con otros/as.

La concepción vitalista de la actividad laboral aquí esbozada se cimienta en esta característica abarcadora y participativa de la experiencia que, por su “integridad primaria, no reconoce división alguna entre el acto y el material, entre el sujeto y el objeto” (Dewey, 1948: 12). De este modo, la experiencia transitada en el CI se vuelve un modelo de experiencia de vidas más vivibles ya que ofrece aspectos en común para un colectivo de personas que comparte una historia, un modo de transitarla y un horizonte de búsquedas.

Si bien como se señaló anteriormente, la actividad artística ejercida como trabajo se encuentra signada por la precarización y la informalidad, es fundamental reparar en cómo los recorridos vitales van generando una integración entre el arte y la experiencia mundana que revitaliza la existencia de estas bailarinas. La reconstrucción de sus trayectos permitió ponderar los desarrollos por encima de las tensiones y las dificultades diarias, así como señalar una serie de vínculos y saberes perdurables entre generaciones.

Como último punto, nos interesa rescatar una idea de Dewey acerca de las habilidades que tienen “las criaturas vivientes” de sacar ventajas de cualquier orden que exista a su alrededor e incorporarlo a su ser (Dewey, 2008). Esta propensión pudo constatararse en la adquisición de competencias a partir de la práctica del CI, entre las que destacamos: estar permeables a las señales que el cuerpo emite y a lo que le sucede con el entorno como conocimiento primario que se pone en valor al momento de tomar decisiones, estar abiertas, disponibles a lo impredecible y permitirse el regocijo que da la diversión. Todo lo dicho puede sintetizarse en el hallazgo de Tobi de que hay “...una sensibilidad que vas desarrollando en el baile y en la vida”, y que nos muestra de manera contundente la forma en que ellas experimentan esta integración.

Referencias bibliográficas

- Becker, Howard (2008). *Los Mundos del Arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Boix, Ornela (2015). “Amigos sí, jipis no: cómo ser un “profesional” de la música en un “sello” de la ciudad de La Plata”. *Ensamblés*, Año, N° 1(II), pp. 11–26.
- Boyadjian, Melina (2016). *Contact improvisation en Buenos Aires. Una mirada sobre la práctica y sobre la transmisión en la actualidad*, Tesis de Licenciatura no publicada. Universidad Nacional de las Artes.
- Boltanski, Luc y Chiapello, Eve (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Barcelona, Akal.
- Bröckling, Ulrich (2015). *El Self Emprendedor. Sociología de una forma de subjetivación*. Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Carozzi, Maria Julia (2000). *Nueva Era y Terapias Alternativas. Construyendo significados en el discurso y la interacción*. Buenos Aires, EDUCA.
- De Heusch, Sarah, Dujardin, Anne, & Rajabaly, Hélène (2011). *L'artiste entrepreneur, un travailleur au projet*, documento electrónico: <https://smartbe.be/fr/comprendre/publications/education-permanente/lartiste-entrepreneur-un-travailleur-au-projet-par-sarah-de-heusch-anne-dujardin-et-helena-rajabaly/#.W38gUJNKhol>, acceso 3 enero.
- Dewey, Jhon (1948). *La experiencia y la naturaleza*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Dewey, Jhon (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- Elias, Norbert (1991). *Mozart. Sociología De Un Genio*. Barcelona, Península.
- Fariña, Cyntia y Tampini, Marina (2010). “Desestabilizar la disciplina : cuerpo y subjetividad en contact improvisación”, en VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata, 9 y 10 de diciembre.
- García Canclini, Néstor (2012). “Introducción. De la cultura postindustrial a las estrategias de los jóvenes”, en: García Canclini, Néstor, Cruces, Fernando y Urteaga, Maritza (comps.), *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Madrid, Telefónica, Ariel.
- Hughes, Everett (1997). “Careers”, *Qualitative Sociology*, Año 20 N° (3), pp. 389–397.
- Ingold, Tim (2018). *La vida de las líneas*. Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Lazzarato, Mauricio (2011). The Misfortunes of the “Artistic Critique” and of Cultural Employment, en: Raunig, Gerald, Ray, Gene y Wuggenig, Ulf (comps.), *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the ‘Creative Industries*, London, May Fly. pp. 41–56
- McRobbie, Angela (2002). “Clubs to companies: notes on the decline of political.” *Cultural Studies*, Vol. 16 N°(4), pp. 516–531.
- McRobbie, Angela (2007). “La ‘losangelización’ de Londres tres breves olas de microeconomía juvenil de la cultura y la creatividad en Gran Bretaña”, documento electrónico: <http://eipcp.net/transversal/0207/mcrobbe/es>, acceso 5 enero.
- Nardacchione, Gabriel y Muñoz Tapia, Sebastián (2023): “Docencia, organización y liderazgo de un mundo en movimiento. El Contact Improvisación en Buenos Aires de

- 1985 a 2005." *Disparidades. Revista de Antropología*, Vol. 78, N° 1: <https://doi.org/10.3989/dra.2023.08>
- Menger, Pierre (2014). *The Economics of Creativity. Art and Achievement under Uncertainty*. Cambridge, Harvard University Press.
- Miller, Diana (2016). "Sustainable and Unsustainable Semi- professionalism : Grassroots Music Careers in Folk and Metal." *Popular Music an Society*, Vol. 41, N° 1, pp. 71-88.
- Muñiz Terra, Leticia (2018). "El análisis de acontecimientos biográficos y momentos bifurcativos: una propuesta metodológica para analizar relatos de vida." *Forum: Qualitative Social Research*, Vol. 19, N° 13, pp. 1-25.
- Narotzky, Susana y Besnier, Niko (2020). "Crisis, valor y esperanza: repensar la economía" *Cuadernos de Antropología Social*, N° 51, pp. 23-48.
- Novack, Cynthia (1990). *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Perelman, Mariano y Fernández Alvarez, Maria Inés (2020). "Perspectivas antropológicas sobre las formas de (ganarse la) vida" *Cuadernos de Antropología Social*, 51, pp. 7-21.
- Pinochet, Carla y Tobar, Constanza (2021). "El giro creativo en el trabajo contemporáneo : una mirada crítica desde las condiciones laborales del campo cultural de Santiago de Chile 1", *CUHSO*, N° 31, Vol. 1, pp. 356-390.
- Roberti, Eugenia (2017). "Perspectivas sociológicas en el abordaje de las trayectorias : un análisis sobre los usos, significados y potencialidades de una aproximación controversial." *Sociologías*, N° 19, Vol. 45, pp. 300-335.
- Rowen, Jaron (2010). *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid, Traficantes de Sueños.
- Sapiro, Gisele (2012). "La vocación artística entre don y don de sí." *Revista Trabajo y sociedad*, (19), pp. 503-508.
- Singer, Mariela (2013). "El cuerpo en el contact improvisación: subjetividad y potencialidades políticas en una forma de danza", en VII Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 6 al 8 de noviembre.
- Tobi, Viviana (2006) "Bailar es cosa mía. Etnografía en movimiento" en *El embarazo transformador. Un programa de preparación para la pareja gestante*, Ediciones Paidós, pp. 44-46.
- Viotti, Nicolás (2018). "Psicología positiva y cultura de masas. Una mirada descentrada sobre los saberes del 'yo' en la Revista Ohlalá", en: Caravaca, Jimena, Daniel, Claudia y Plotkin, Mariano (comps), *Saberes desbordados. Historias de diálogos entre conocimientos científicos y sentido común (Argentina, siglos XIX y XX)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, IDES, pp. 244- 264.