

Arte y política en la apertura democrática argentina: los inicios del *contact improvisación* en Buenos Aires¹

Art and politics in democratic opening Argentina: the beginnings of Contact Improvisation in Buenos Aires

Mariela Singer²

INSTITUTO DE ESTUDIOS DE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE (IEALC-UBA)

 <https://orcid.org/0000-0002-0859-817X>

Resumen. El presente escrito reconstruye los inicios de la danza *contact improvisación* en la Argentina, específicamente en Buenos Aires en los años ochenta, en interrelación con el contexto sociopolítico de la apertura democrática. Esta danza, surgida en Estados Unidos a comienzos de la década de 1970, se introdujo en el país a mediados de los años ochenta, con una posterioridad de casi una década a su desarrollo en otros países de América del Sur. No obstante, su recepción en Buenos Aires fue especialmente significativa, tanto que en pocos años esta ya era la ciudad de Latinoamérica con mayor desarrollo de esta técnica y una de las ciudades del mundo con mayor concentración de practicantes. Este texto analiza algunos hitos de esa rápida expansión en vinculación con el entramado de la contracultura porteña de ese momento, que operó como suelo fértil para el despliegue de la práctica. El artículo se basa en una metodología cualitativa, enfocada desde de las epistemologías feministas, y en la recuperación de entrevistas personales con referentes y referentas del *contact improvisación* porteño. Los resultados de este trabajo de campo aportan a saldar una vacante importante en el estudio situado de esta práctica estético-política en el territorio argentino, a partir de la producción de archivo y de la (re)construcción de una narrativa histórica local sobre esta danza.

Palabras clave. *Contact improvisación*, Apertura democrática, Cuerpo, Arte y política.

Abstract. This paper reconstructs the beginnings of Contact Improvisation (CI) dance in Argentina, specifically in Buenos Aires in the 80s, in interrelation with the sociopolitical context of democratic opening. CI, which emerged in the United States in the early 1970s, was introduced in the country in the mid-1980s, almost a decade after its introduction in other South American countries. However, the reception of this practice in Buenos Aires was especially significant, becoming in a few years the city in Latin America with the greatest

¹ La investigación en la que se inscribe este artículo fue financiada por una beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina.

² Doctora en Ciencias Sociales y Licenciada en Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires. marielasinger@gmail.com

development of CI and one of the cities in the world with the highest concentration of practitioners. This text analyzes some milestones of that rapid expansion in the aforementioned territory in connection with the framework of Buenos Aires counterculture of that time, which operated as fertile soil for the development of the practice. The article is based on a qualitative methodology and on the recovery of personal interviews with referent people of Buenos Aires CI, exposing results of field work that contribute to filling an important vacancy in the situated study of this aesthetic-political practice in the Argentine territory, based on archival production and the (re)construction of a local historical narrative about this dance.

Keywords. Contact improvisation, Democratic opening, Body, Art and politics.

Introducción

El *contact improvisación* (CI)³ es una forma de danza que surge en 1972 en Estados Unidos en el contexto de experimentación estético-política de las décadas de 1960 y 1970, y cuya práctica se extiende por diferentes países y continentes a partir de la década de 1980 (Novack 10-15). Esta técnica se basa en la improvisación a partir del contacto entre cuerpos y privilegia la comunicación y la atención a la relación emergente como fuente constitutiva del movimiento. Entre otros aspectos característicos de esta propuesta, destaca la ausencia de modalidades coreográficas y de pautas de movimiento asignadas por roles de género. Otra particularidad es su ejercicio en espacios colectivos de improvisación denominados *jams*.

En América Latina o Abya Yala (la designación indígena del continente valorizada por los feminismos regionales de la última década), el CI se introduce en la segunda mitad de la década de 1970 en países como Brasil y Uruguay. En la Argentina, esta danza se inicia en Buenos Aires a mediados de la década de 1980, casi diez años después de su llegada al continente. No obstante, la recepción de esta práctica en el territorio porteño fue especialmente significativa, ya que involucró rápidamente a cientos de personas que participaron en su desarrollo y que convirtieron a Buenos Aires, en pocos años, en la ciudad de Latinoamérica con mayor despliegue del CI, además de en una de las ciudades del mundo con mayor concentración de practicantes y realización de *jams* regulares.

Ahora bien, ¿cómo explicar este rápido crecimiento del contact en Buenos Aires? Este texto postula que la singularidad del desarrollo del CI en esta ciudad fue signada por el entramado macropolítico en el que se inscribió su inicio, los primeros años de la apertura democrática, y por la forma en que esta práctica operó en ese contexto como herramienta política, del mismo modo que sucedió con otras experiencias estético-políticas del período. Así, el presente escrito reconstruye los inicios del CI en la Argentina, específicamente en Buenos Aires en los años ochenta, en interrelación con el contexto de la apertura democrática, con el objetivo de evidenciar la importancia de ese entramado sociopolítico para el despliegue y la veloz expansión de esta danza.

El texto comienza exponiendo aspectos significativos del marco contracultural porteño de ese momento, que operó como suelo fértil para la extensión del CI, para luego dar cuenta de hitos significativos de sus inicios en Buenos Aires. Con este fin, se basa en una investigación

³ Designo la danza según la conjunción de términos en inglés y castellano (“contact improvisación”) por constituir el modo de referencia de los practicantes en Buenos Aires.

con metodología cualitativa enmarcada en las epistemologías feministas (Haraway) y en un enfoque situado en el que se combina la revisión bibliográfica y documental con la recuperación de entrevistas personales con referentes/as del CI porteño. El escrito expone resultados de trabajo de campo que aportan a saldar un vacío importante en el estudio situado de esta práctica en la Argentina, en tanto son producto de un relevamiento nunca antes realizado respecto de la introducción y difusión inicial del CI en este territorio.

El contexto de los años ochenta: la avidez por la exploración con la corporalidad

El inicio del CI en la Argentina se inscribe en el clima cultural, artístico y político de la apertura democrática de los años ochenta, caracterizado por la búsqueda de dispositivos de experimentación con la corporalidad y el encuentro colectivo, tal como lo han descrito diversidad de investigadoras e investigadores (Jacoby 410-412; Longoni 5-27; Lucena y Laboureau, *Modo* 23-25; Garbatzky 11; Verzero 13-20; Battistozzi; Amigo 1-10; Gutiérrez 10-30). La puesta en juego del cuerpo constituye una peculiaridad distintiva de la efervescencia artístico-experimental de esos años (y ya de fines de la dictadura), que se hace manifiesta en multiplicidad de experiencias estético-políticas que involucran la poesía, la música, el teatro, la danza y las artes visuales en el espacio público y en diversos centros de la contracultura.

Con sus políticas y mecanismos represivos, el régimen dictatorial había actuado como un gran dispositivo disciplinario del estado de ánimo de la población, logrando asimismo efectos de atomización sobre los cuerpos. Este clima opresivo obró como una suerte de “olla a presión” que, con el declive del régimen a principios de los años ochenta, desató un deseo intenso por la experimentación corporal como instancia de resistencia y de transformación de esas modalidades disciplinarias. De este modo, se manifestó con fuerza en este período la inquietud por indisciplinar los cuerpos, romper con la normativización intensificada durante la dictadura y dinamizar encuentros corporales colectivos a partir de diferentes experiencias políticas y/o artísticas.

En la exploración y activación de tales encuentros, el cuerpo se evidencia como un territorio político. En estos espacios se multiplican las prácticas de indisciplina a través de recursos artísticos y del juego colectivo. Estos gestos de resistencia tienen que ver con lo que Roberto Jacoby denomina *estrategias de la alegría*, las cuales pueden describirse “de manera muy simple como el intento de recuperar el estado de ánimo a través de acciones asociadas a la música, hacer de ellas una forma de resistencia molecular y generar una territorialidad propia, intermitente y difusa” (411). Esta estrategia se basa, así, en la creación de otra sociabilidad, de otra relación con el propio cuerpo y los otros, en la problematización de la sexualidad normativa y en el uso de la corporalidad como soporte de experimentaciones artísticas.

La censura y la represión habían dejado efectos en los cuerpos que no se disiparon con la apertura institucional. En gran cantidad de artistas, eso motorizó la necesidad de activar encuentros y de generar iniciativas festivas. Como señalan las investigadoras Daniela Lucena y Gisela Laboureau:

La censura constituía una gran limitación externa que los artistas habían interiorizado: todos ellos compartían experiencias, interpretaciones y predicciones en relación con la represión y el accionar de la policía y los militares. Esta situación, sin embargo, más que generar reafición o retraimiento, devino en la suma de esfuerzos, en la intervención activa por parte de los artistas. Aunque no de modo consciente o programático, sus acciones resultaron en una trama de sociabilidad alternativa, vital, festiva y alegre, frente a los embates del terror dictatorial y sus secuelas durante la apertura democrática (s.p.).

Por otro lado, la represión del régimen había reducido el movimiento cultural y artístico a ámbitos clandestinos, subterráneos, y relegado a los artistas a encontrarse en espacios de resguardo, como, por ejemplo, sótanos. Esta dinámica se mantuvo tras la apertura democrática, donde esos mismos espacios dieron marco a manifestaciones rupturistas (Rosa 10; Garbatzky 9-36). Este tipo de lugares comenzaron a multiplicarse y a conformar un circuito *underground* o contracultural, donde se desarrollaron propuestas artísticas alternativas a las institucionales o hegemónicas.

La inquietud por generar reductos festivos contrapuestos al terror ejercido en el régimen dictatorial tras la apertura democrática se tradujo en la eclosión de prácticas artísticas sumamente diversas. Recitales, conciertos de grupos de rock y encuentros artísticos de diferentes tipos vieron la luz en espacios y salas no convencionales surgidas entre fines de la dictadura y comienzos de la democracia, entre los que pueden mencionarse el café Einstein, el Parakultural, la discoteca Cemento, la discoteca Palladium, el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, el centro Medio Mundo Varieté, el club Eros y el bar Bolivia. También se filtró este tipo de prácticas en lugares como el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (actual Centro Cultural Recoleta), además de en calles y plazas (Lucena 3).

En esos espacios, durante la transición democrática y hasta fines de los años ochenta, se verifica buena parte del conjunto de prácticas y experiencias estético-políticas que constituyen ejemplos de las mencionadas “estrategias de la alegría” (Jacoby): fiestas, performances, recitales, obras teatrales, intervenciones e instalaciones dramáticas y dancísticas, además de muestras con diversos recursos, materialidades y lenguajes. Estas expresiones desplegaban formas cooperativas de trabajo y rompían con codificaciones establecidas en las instancias del arte (como las separaciones entre artistas y público), todo lo cual fue forjando “una corrosiva y desenfadada movida *under* que renovó y vitalizó la escena cultural y artística porteña” (3), además de promover otros tipos de lazos sociales en ámbitos artísticos.

Los inicios del *contact improvisación* en Buenos Aires en los años ochenta

El CI se inicia en la Argentina en la década de 1980, como adelantara, en el contexto de la apertura democrática. En aquel entonces comienza a practicarse de la mano de Alma Falkenberg (1936-2016), bailarina argentina que vivía exiliada en Roma desde 1976. En 1980, cuando la práctica no sumaba aún diez años de existencia, Falkenberg la conoce a partir de un intercambio directo con Steve Paxton (creador de la práctica) y otras personas que se encontraban dictando talleres en Italia. A mediados de la década, Falkenberg retorna a Buenos Aires y comienza a dar talleres de movimiento en el living de su casa, en el barrio de Belgrano, en los que trabajaba principalmente con el *contact* y la esferodinamia, a la vez que hacía llegar propuestas de cursos a diferentes instituciones.

La primera estudiante de Alma en Buenos Aires en comprometerse con este método es Victoria Abramovich, que durante la dictadura se había exiliado en Brasil, donde comenzó a estudiar danza y técnicas de movimiento. “Vicky”, como se la conoce, retorna a la Argentina en el momento de la asunción del presidente democrático Raúl Alfonsín y enseguida conoce a Falkenberg, con quien guarda en común tanto la experiencia del encuentro con técnicas novedosas de movimiento adquiridas en el extranjero como vivencias ligadas a la experiencia del exilio. De hecho, la experiencia del exilio constituyó un elemento significativo en el intercambio entre Alma y Vicky, y medió el vínculo estético y afectivo entre ambas bailarinas. El papel de Abramovich será importante en esos años también en la organización de actividades y materiales sobre el CI.

Ya en este tipo de encuentro entre dos ex exiliadas, en la temporalidad contemporánea del retorno de ambas con saberes adquiridos en el exterior y en la profundización de lazos a partir de esa experiencia en común puede verse cómo la capilaridad de las prácticas de los primeros maestros y practicantes del CI fueron permeadas por el entramado sociopolítico de la dictadura y de la posdictadura. Por otro lado, no es un hecho episódico que esta forma de danza ingresara en el contexto de la apertura democrática de la mano de una exiliada. De la misma manera que ocurrió en diferentes campos y ámbitos cuyos integrantes se vieron obligados a salir del país y, al volver, introdujeron novedades, el *contact* en la Argentina se inició a través de bailarinas exiliadas que, en su retorno, compartieron saberes con los que se habían encontrado durante sus estancias en el extranjero. Esta transmisión de saberes aprendidos en el exilio constituye un elemento recurrente y característico del comienzo del período posdictatorial.

En ese clima de apertura, la enseñanza del CI fue incorporada en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires (UBA), uno de los centros importantes de la contracultura porteña de esos años, donde esta danza fue recepcionada de manera cálida e inmediata. Así, este espacio pasó a conformar la institución de mayor difusión del *contact* entre mediados de la década de 1980 y mediados de la de 1990. En esta institución, la práctica fue incluida en el marco de la “movida posdictadura” de danza-teatro, empujada, en un inicio, justamente, por personas que se habían tenido que exiliar y que volvían con nuevos conocimientos.

Ahora bien, cabe destacar que el *contact*, un práctica “foránea” en un principio, fue rápidamente apropiada con singular firmeza y determinación por maestros y practicantes locales, que, al igual que Falkenberg, Abramovich y varias otras a comienzos de la década de 1990, se comprometieron en profundidad con ella y le dedicaron múltiples esfuerzos a su

producción, desarrollo y difusión. Desde los inicios del *contact* local, y a lo largo de los años, hubo una dinamización activa de espacios, experiencias y encuentros (clases, *jams*, festivales, retiros, performances, etc.) que fueron creando una “masa crítica” o comunidad de practicantes y circuitos de CI en Buenos Aires. En este sentido, pensar el CI porteño de manera situada implica no asumirlo como mera “aplicación” de saberes extranjeros y valorizar, en cambio, la dimensión productiva y creativa de la experimentación local.

Como se menciona más arriba, la calurosa acogida y el marcado crecimiento que tiene en sus inicios en Buenos Aires se produce en el contexto de profunda avidez por la exploración con la corporalidad desatada durante la posdictadura. Fue precisamente esa atmósfera de “irrupción del cuerpo” de la apertura democrática, como la denomina Ana Longoni (6), la que conformó el marco receptivo específico para esta danza en la Argentina. En este ambiente, el CI constituyó una de las diversas prácticas artísticas que fueron apropiadas (aun de modos no deliberados) como micropolíticas de resistencia tendientes a indisciplinar los cuerpos y a fisurar la atomización promovida durante el régimen dictatorial con la recuperación de potencialidades corporales y la habilitación del encuentro colectivo. Ese entramado macro y micropolítico posdictatorial favoreció el hecho de que esta práctica encontrara una rápida recepción y lograra un fuerte arraigo en el terreno argentino y, más específicamente, porteño.

A través de la transmisión de Alma Falkenberg, mediando la década de 1980, el *contact* se incorpora –además de al Centro Cultural Rector Ricardo Rojas– al estudio de danza de Margarita Bali, una institución reconocida en el circuito dancístico porteño. En esos dos espacios comienza a enseñarse no solo en instancias de formación para bailarines, bailarinas y público en general, sino también en el Grupo de Danza-Teatro del Rojas y en Nucleodanza, dos compañías de gran reconocimiento en el ámbito local e internacional. Asimismo, en las clases y talleres dictados en ambos lugares participan bailarinas y bailarines que, por primera vez, toman contacto con la técnica y se constituyen con el tiempo en referentes del CI porteño. Por otro lado, sobre todo gracias al Rojas –la primera “gran puerta” al CI en Buenos Aires–, esta práctica logra cierta difusión en el circuito porteño de la danza-teatro.

El Centro Cultural Rector Ricardo Rojas y los años ochenta de posdictadura

El Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la UBA se inaugura en septiembre de 1984. En marzo de 1985 se crea el Departamento de Danza-Teatro en la Dirección de Cultura de esta universidad a instancias de su entonces director Lucio Schwarzberg. Ese mismo año se forma el Grupo de Danza-Teatro de la institución, bajo la dirección de Adriana Barenstein, y se inauguran cursos, talleres y seminarios abiertos a la comunidad. En 1986 se abren los talleres integrados de danza-teatro, o “la escuela de danza-teatro del Rojas” –como la denominan entonces sus asistentes–, primero con el ingreso o “ciclo introductorio”, seguido de la primera cursada en 1987.

El formato recién expuesto respondía a una propuesta de tres instancias: una de investigación (el grupo), una de difusión (los cursos abiertos a la comunidad) y otra de formación (la escuela). Falkenberg da clases bajo las tres modalidades; comienza con el Grupo de Danza-Teatro –casi inmediatamente después de su creación– y luego en los cursos abiertos y en los talleres integrados o escuela de danza-teatro. Esta última tenía una duración

de tres años, después del ciclo introductorio. Desde la primera cursada en 1987, el CI es incluido como una materia de primer año, a cargo de Falkenberg.

La recepción y el marcado crecimiento que tiene en sus inicios en el Rojas –y en Buenos Aires en general– se produce en un entramado subjetivo forjado por la experimentación con el movimiento, por la práctica de encuentro con otros cuerpos y por acciones disruptivas que encontraban como foco de expresión la indisciplina corporal. En ese contexto, “el *contact* era como toda una revolución”, señala la reconocida maestra argentina del CI Cristina Turdo⁴. Barenstein, por su parte, subraya también la dimensión política de practicar esta danza en ese momento:

Cuando venís de vivir todo lo que te deja la dictadura de miedo (porque no es que todos salimos y dijimos “uh, ahora ¡vamos!”), y lo que en nosotros mismos estaba..., qué sé yo, que salías a la calle y si veías un auto de la policía te asustabas. O sea, la persecución siguió muchos años después, los fantasmas siguieron [...]. Es una sensación física, de terror, ¿viste? O que tengas amigos que murieron o vos mismo que estuviste en situación de riesgo porque estabas rodeada de gente... Eso, no hay caso, te queda en el cuerpo. Entonces el *contact* de alguna manera y todas esas prácticas fueron como una necesidad de sacarte eso del cuerpo: de drenar todo ese dolor. Y bueno, yo creo que eso es el *contact* (Comunicación personal, 13 de enero de 2015).

En la cotidianidad del Rojas se mezclaban las clases y seminarios de diversas disciplinas con el ambiente de las performances artísticas y la efervescencia por la experimentación propia de esos años. Así lo recuerdan varios referentes del CI iniciados en la práctica a fines de los años ochenta:

A la noche se armaban las grandes colas para verlo a Batato [Barea]⁵. Y nosotros estábamos ahí durante el día, nos la pasábamos en el bar. Había como una movida

⁴ Comunicación personal con Cristina Turdo en 2006, efectuada para un escrito sobre CI presentado a fines de ese año como trabajo final de un seminario.

⁵ Artista emblemático de la contracultura porteña de esos años.

cultural muy ligada al *underground*, muy ligada a todo lo que fueron los ochenta.

Nosotros íbamos a cosas del *under*, tipo el Parakultural a la noche, y eran como muy afines los personajes que circulaban por el Rojas y personajes que circulaban por allá (Marina Tampini, comunicación personal, 29 de julio de 2015).

Otra referenta del CI porteño destaca cómo, en el marco del ambiente de efervescencia democrática, esta práctica se inscribía entre las nuevas acciones de búsqueda y exploración estética que toman fuerza en esos años:

Estaba todo mezclado. El *contact* era como una cosa más que pertenecía a ese movimiento de ebullición. No es solamente una fecha formal la coincidencia del *contact* con la democracia. Bueno, conocí el *contact* en democracia, no sé cómo hubiera sido practicar *contact* en la dictadura. Habría sido maravilloso, liberador, pero una cosa oculta. Imagínate que reunirse más de tres en una casa era subversivo; ir a un *jam* de *contact* habría sido una orgía absoluta, imagínate. Bailar *contact* en la calle ni hablar (Eliana Bonard, comunicación personal, 16 de diciembre de 2014).

La extensión de la práctica desde fines de los años ochenta a fines de los noventa: la convocatoria a maestros extranjeros y la paralela formación de maestros locales

Un segundo momento que puede delinearse en relación con el desarrollo del CI en el ámbito local, luego de su inicio de la mano de Alma Falkenberg a mediados de los años ochenta, comienza con la invitación de maestros extranjeros, especialmente de Estados Unidos. En sus estadías, estos dictaban seminarios que convocaban a una gran cantidad de participantes y que promovieron la extensión del *contact*. La llegada del maestro estadounidense Daniel Trenner a fines de la década, otra figura significativa en lo que hace a la formación de varíes de los primeros practicantes y maestros del *contact*, conforma un hito en esta segunda etapa. Trenner imparte cursos en Buenos Aires a partir de 1988 –y un año después en Rosario– y promueve la realización de *jams* como modo de sostener y expandir el *contact*. Tras la experiencia con este maestro, la convocatoria a maestros extranjeros se vuelve una práctica sistemática que se prolonga aproximadamente diez años.

El primer curso que dicta Trenner en enero de 1988 atrae a una gran cantidad de participantes, interés que se mantiene durante los meses en que permanece en el país. Cuando regresa a Estados Unidos, algunos pequeños grupos asumen un rol gestivo y siguen acompañando la realización de diferentes actividades, la organización de los primeros *jams*

abiertos en Buenos Aires y la convocatoria de otros maestros extranjeros, para potenciar el interés en la práctica. Cada vez que llegaba un visitante, en general la propuesta consistía en organizar uno o dos seminarios, performances y *jams* gratuitos. Además de Trenner, que visitó la Argentina en varias oportunidades, llegaron también Francis Savage, Cathie Caraker, Andrew Harwood, Daniel Lepkoff, Martin Keogh, Janet Lott, Ray Chung, Karen Nelson y Lisa Nelson. Además, se contó con la presencia significativa de Alito Alessi⁶, Nancy Stark Smith y del propio Steve Paxton (si bien este último no estuvo en Buenos Aires, sino en Rosario).

Así, por aproximadamente diez años (contando desde la llegada de Trenner) fue común la práctica de convocar a maestros extranjeros a Buenos Aires (y a ciudades como Rosario), quienes ofrecían seminarios como una de las labores tendientes a activar la promoción del CI en el país. El *contact* se expande rápidamente y ya en 1990 tiene influencia en espacios y materiales dancísticos. Los lugares vinculados a la práctica, la cantidad de practicantes y de quienes empiezan a formarse para transmitirla se va extendiendo, por lo que surgen varias maestras locales. En 1999 comienza la realización de festivales internacionales y a fines de la década el CI se incorpora como materia obligatoria en la (actualmente designada) Universidad Nacional de las Artes. Ambos hitos darán cuenta del arraigo y la estabilización de esta danza en el territorio porteño. A partir de entonces, el desarrollo significativo del CI en Buenos Aires se hace manifiesto en la implementación de *jams* regulares prácticamente diarios en diferentes espacios de la ciudad y en la existencia de cientos de personas que la bailan.

Reflexiones finales

A pesar de su destacada expansión en el territorio de Buenos Aires, en la Argentina la bibliografía sobre el CI es sumamente escasa. Tal situación constituye un vacío importante para la investigación situada y la reconstrucción de una narrativa histórica local sobre la práctica. El presente artículo reviste una contribución en esta dirección y un aporte a un estudio situado de la danza en el país.

Recapitulando lo expuesto, el primer hito del *contact* en el terreno porteño lo constituye el año 1985, con el retorno de Alma Falkenberg de su exilio en Italia, quien comienza a enseñarlo tanto de forma privada en su hogar como a nivel institucional en el estudio de Margarita Bali y en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, entre otros lugares. Por otro lado, también fue importante el rol y la presencia de Victoria Abramovich, maestra de los inicios del CI en la Argentina, cuyo papel es preponderante en la organización de actividades.

⁶ Alito Alessi es un reconocido coreógrafo, practicante y maestro estadounidense del CI que, a lo largo de tres décadas, ha desarrollado el método “DanceAbility”, expandido internacionalmente. Esta técnica, que utiliza herramientas del CI para lograr una danza inclusiva en la que pueden participar personas con diversidades funcionales, es definida como un método de danza que integra personas con y sin discapacidades que quieran compartir, explorar y crear movimientos y danza. El método es desarrollado en la Argentina –entre otros maestros– por la docente Andrea Fernández, tras aprender la técnica enseñada por Alessi en Buenos Aires a mediados de los años noventa.

El año 1988 arroja otro hito importante con la estancia de Daniel Trenner, la difusión resultante de sus seminarios y la realización de los primeros *jams*. A la vez, su intervención constituye el primer escalón de una serie de visitas de maestros del CI convocadas a Buenos Aires por practicantes locales interesadas en promover esta técnica. Rápidamente, esta comienza a extenderse y cada vez se van formando más maestros locales y sumándose más practicantes a las clases y los *jams* de CI.

La reposición de aspectos relevantes del entramado sociopolítico de la contracultura porteña de los años ochenta, en el que se inició el CI en la Argentina, permite hacer visible el modo en que ese contexto, de gran avidez por la exploración con la corporalidad y por indisciplinar los cuerpos desde la experimentación estética y colectiva, resultó un suelo sumamente fértil para la recepción y el rápido crecimiento del CI en el territorio porteño. Asimismo, lo expuesto sobre la experimentación estético-política y corporal de la contracultura de esos años permite ver cómo esta marcaba la atmósfera de los espacios en los que se asentó y desarrolló el *contact*, como el Rojas, y en otros en los que sus practicantes interactuaban, como el Parakultural, compartiendo ámbitos, “movidas” y contextos experimentales del *underground* porteño.

La cantidad significativa de personas que se sumaron rápidamente a la práctica del CI llamó la atención (ya desde la primera década de su existencia en la Argentina) incluso de maestros de Estados Unidos que atestiguaron con sorpresa, en sus viajes a Buenos Aires, el carácter multitudinario de las clases y los *jams*. Ese desconcierto frente a la razón de este rápido crecimiento y la significativa apropiación de esta danza en Buenos Aires se disipa cuando se atiende a las características sociopolíticas del territorio: uno sumamente golpeado por el contexto dictatorial, por la disciplina, la moralización de los cuerpos y la atomización (y también la desaparición y el aniquilamiento de otros cuerpos). Un territorio con corporalidades ávidas de recuperar su potencia a través del juego, de experiencias estético-políticas y del encuentro colectivo, que la práctica del *contact improvisación*, entre otras expresiones, permitió dinamizar.

Referencias

- Amigo, Roberto. “80 / 90 / 80”. *Ramona*, 87 (2008). 8-14.
- Battistozzi, Ana María. *Escenas de los '80: Pintura + Fotografía + Fotoperiodismo + Música + Medios: Los primeros años*. Buenos Aires: Fundación PROA, 2011. Impreso.
- Garbatzky, Irina. *Los ochentas recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2013. Impreso.
- Gutiérrez, Laura. *Imágenes de lo posible: Una genealogía discontinua de intervenciones lésbicas y feministas en Argentina, 1986-2013*. Córdoba: Asentamiento Fernseh, 2021. Impreso.
- Haraway, Donna. “Conocimientos situados: La cuestión científica en el feminismo y el reconocimiento de la perspectiva parcial”. *Ciencias, cybors y mujeres: La invención de la naturaleza*. Donna Haraway. Madrid: Cátedra, 1995. Impreso.

- Jacoby, Roberto. “La alegría como estrategia”. *El deseo nace del derrumbe: Roberto Jacoby: Acciones, conceptos, escritos*. Ed. Ana Longoni. Barcelona: La Central, Adriana Hidalgo, MNCAR, Red Conceptualismos del Sur, 2011. Impreso.
- Longoni, Ana. “Introducción”. *El deseo nace del derrumbe: Roberto Jacoby: Acciones, conceptos, escritos*. Ed. Ana Longoni. Barcelona: La Central, Adriana Hidalgo, MNCAR, Red Conceptualismos del Sur, 2011. Impreso.
- Lucena, Daniela. “Guaridas underground para Dionisos: Fiesta, cuerpo y política en la cultura under de los '80”. *ASRI, Arte y Sociedad, Revista de Investigación*, 4 (2013). <http://asri.eumed.net/4/guaridas-underground-dionisios.html>
- Lucena, Daniela y Laboureau, Gisela. “Nuevas estéticas de los 80: la dicha en movimiento”. *Nueva Sion*. 14 dic 2013. Web. <https://nuevasion.com.ar/archivos/5953>
- Lucena, Daniela y Laboureau, Gisela, comps. *Modo mata moda: Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. La Plata: Edulp, 2016. Impreso.
- Novack, Cynthia. *Sharing the dance: Contact improvisation and American Culture*. Madison y Londres: The University of Wisconsin Press, 1990. Impreso.
- Rosa, María Laura. “Trasgrediendo los géneros: Activismos, performances y contracultura en la Buenos Aires de la posdictadura”. *Artelogie, Recherches sur les Arts, le Patrimoine et la Littérature de l'Amérique Latine*, 8 (2015).
- Verzero, Lorena. “Prólogo: Cuerpos irreverentes: Los años 80 más contraculturales que nunca”. Comps. Daniela Lucena y Gisela Laboureau. *Modo mata moda: Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. La Plata: Edulp, 2016. Impreso.

Recibido: 30 de octubre, 2023

Aceptado: 4 de abril, 2024