



REVISTA  
DE INVESTIGACIÓN  
Y PEDAGOGÍA  
DEL ARTE,  
FACULTAD DE ARTES,  
UNIVERSIDAD  
DE CUENCA;  
**NÚMERO 10,**  
**JULIO-DICIEMBRE DE 2021,**  
ISSN 2602-8158.  
COPYRIGHT © 2021.  
ARTÍCULO DE ACCESO  
ABIERTO CON LICENCIA  
CREATIVE COMMONS  
ATTRIBUTION

## UNA APROXIMACIÓN AUTOETNOGRÁFICA A UNA PRÁCTICA ARTÍSTICA CORPORAL / AN AUTO-ETHNOGRAPHIC APPROACH TO A CORPOREAL ARTISTIC PRACTICE

MARIELA SINGER

Universidad de Buenos Aires / marielasing@hotmail.com

**RESUMEN:** La autoetnografía constituye una estrategia metodológica novedosa y en crecimiento en América Latina, dada su especificidad para el abordaje de fenómenos vinculados a corporalidad y experiencias artísticas. Sin embargo, la circulación de textos en castellano con abordajes concretos desde este enfoque resulta aún insuficiente. El presente escrito ofrece una aproximación autoetnográfica a una práctica artística corporal, dando cuenta de las potencialidades de esta metodología. El artículo se basa en resultados de investigación de mi tesis doctoral, y se extiende puntualmente en la descripción de una clase de la danza Contact Improvisación en Argentina. Efectúa, asimismo, observaciones sobre la danza, y reflexiona sobre la necesidad de profundizar en la socialización de aproximaciones autoetnográficas, en pos de fortalecer el desarrollo de diseños metodológicos creativos en América Latina.

**PALABRAS CLAVE:** Descripción autoetnográfica; cuerpo; arte; danza.

**ABSTRACT:** Autoethnography constitutes a new and growing methodological strategy in Latin America, given its specificity for dealing with phenomena related to corporality and artistic experiences. However, the circulation of texts in Spanish with specific approaches from this perspective is still insufficient. This article offers an autoethnographic approach to a corporal artistic practice, outlining the potential of this methodology. The text is based on research results from my doctoral thesis and focuses specifically on the description of a Contact Improvisation dance class in Argentina. It also makes observations on the dance and reflects on the need to deepen the socialization of autoethnographic approaches, in order to strengthen the development of creative methodological designs in Latin America.

**KEY WORDS:** Auto-ethnographic description; body; art; dance.

**RECIBIDO:** 26 de febrero de 2021 / **APROBADO:** 14 de mayo de 2021

## 1. INTRODUCCIÓN

El presente texto, escrito en clave autoetnográfica, recupera mi experiencia en la práctica del Contact Improvisación (CI),<sup>1</sup> a partir del abordaje de una clase de esta danza dictada en la Universidad Nacional de las Artes, en Buenos Aires, Argentina. El artículo se basa en resultados de investigación de mi tesis doctoral y propone como objetivo principal mostrar el tipo de acercamiento que supone el enfoque autoetnográfico, a través de la aproximación concreta desde este enfoque a una práctica artística corporal.

La autoetnografía constituye una estrategia metodológica novedosa y en crecimiento en América Latina (Scribano y De Sena, 2009, pág. 13), dada su especificidad para el abordaje de fenómenos vinculados a corporalidad y experiencias artísticas (Del Mármol, Mora y Sáez, 2012, pág. 111). A pesar de ese desarrollo, resulta insuficiente aún la circulación de textos en castellano que provean ejemplos concretos de abordaje desde este marco (Blanco, 2012, pág. 2). El presente escrito se orienta a fortalecer la circulación de aproximaciones autoetnográficas, dando cuenta, asimismo, de las potencialidades de esta metodología.

El artículo comienza sistematizando posibilidades que abre el enfoque metodológico referido. En segundo orden, presenta brevemente la práctica del CI, una danza característica de la corriente posmoderna, que cuenta con un destacado desarrollo en la Argentina, territorio en el que se sitúa el estudio de este escrito. Luego se extiende en una descripción autoetnográfica de una clase de CI en la institución mencionada. Por último, efectúa observaciones sobre la danza y reflexiona sobre la necesidad de profundizar en la socialización de aproximaciones autoetnográficas, en pos de fortalecer esta estrategia metodológica en creciente desarrollo en América Latina.

## 2. DESARROLLO

### 2.1 Sobre la autoetnografía como enfoque metodológico

La autoetnografía es una estrategia metodológica cualitativa que emerge en el contexto de “crisis de representación” (Martínez, 2015, pág. 292) de los años 80 y 90 en las Ciencias Sociales, en el que tendieron a problematizarse las perspectivas universalistas

---

<sup>1</sup> Designo la danza según la conjunción de términos en inglés y castellano (Contact Improvisación) por constituir el modo de referencia de esta práctica en la Argentina y en varios países latinoamericanos. Su nombre en inglés es *Contact Improvisation* ['improvisación por contacto'].

canónicas por el carácter colonizador de la relación sujeto-objeto de investigación que implicaban.

La característica distintiva de la autoetnografía es que permite recuperar la experiencia del investigador o investigadora en el fenómeno estudiado como recurso de investigación, y configurar una relación sujeto-objeto más horizontal que la de los enfoques canónicos tradicionales, en tanto quien investiga es a la vez sujeto y “objeto” de lo estudiado (Scribano y De Sena, 2009, pág. 6). De este modo, esta metodología habilita a correrse de perspectivas objetivistas y a hacer reflexiva la subjetividad de quien investiga, a la vez que exige un autoanálisis permanente del mundo vivencial abordado por el investigador o la investigadora, en pos de lograr una desfamiliarización con el fenómeno y de generar (no una distancia objetivista, pero sí) una actitud crítico-reflexiva.

Es importante destacar que en la estrategia metodológica autoetnográfica la experiencia personal se concibe, no como una experiencia privada sino social, que en su singularidad concreta da cuenta de la multiplicidad de relaciones históricas que la atraviesan. A la vez, se asume que esa experiencia permite recuperar desde el terreno micropolítico aspectos macrosociales de la subjetividad.

Teniendo en cuenta lo anterior, desde esta metodología se considera que la propia experiencia no solo no es un obstáculo en el abordaje de lo estudiado (como se consideraba en perspectivas canónicas positivistas, en las que pretendía eliminarse la subjetividad del investigador o la investigadora), sino que además es concebida como un recurso fundamental para comprender el fenómeno investigado, en tanto permite ingresar en el mundo sensible que se propone analizar. John Tetnowski y Jack Damico agregan en este sentido:

De esta forma, el investigador deviene parte del estudio mismo, que puede abrir a interpretaciones y hallazgos que no pueden ser considerados por aquellos que son “externos” al grupo o fenómeno estudiado. Esto no puede ser logrado a través de otras metodologías dentro del paradigma cualitativo. Así, el investigador provee una mirada “interna” de lo que está siendo estudiado. (2014, pág. 49)<sup>2</sup>

La autoetnografía supone, asimismo, *poner el cuerpo* a la experiencia estudiada como medio de investigación. Por esta razón, esta metodología es especialmente valorada en el

---

<sup>2</sup> “In this way, the researcher becomes part of the study itself, which can open itself to interpretations and findings that cannot be considered by those who are ‘outsiders’ to the group or phenomenon being studied. This cannot be accomplished through other methodologies within a qualitative paradigm. Thus, the researcher is providing an ‘insiders’ account of what is being studied” [traducción de la autora].

campo artístico y, más particularmente, en los estudios de danza, en los que disponer de la vivencia en la disciplina dancística investigada constituye un recurso imprescindible para su adecuada comprensión (Del Marmol, Mora y Sáez, 2012, pág. 111).

Finalmente, entre varios otros aspectos que podrían señalarse de la autoetnografía, cabe destacar las posibilidades que abre en cuanto a estilos escriturales. Esta metodología compone un subgénero entre lo científico y lo literario, que se corre de la escritura académica tradicional para desplegar una escritura personal, con un registro de tipo emotivo y vivencial, que coloca una suerte de “lupa” a la observación y recuperación de las experiencias que transita, y que puede provocar emociones en quien lee a partir de la transmisión de los propios sentimientos y percepciones de quien describe lo estudiado (Martínez, 2015, pág. 292). Asimismo, este enfoque supone una técnica de escritura en primera persona, y se orienta a construir a partir de las descripciones un suelo de imágenes que permita “mostrar”, más que “explicar”, el fenómeno estudiado (Ellis, Adams y Bochner, 2011, s./p.).

## **2.2 Aproximación autoetnográfica al Contact Improvisación**

### *2.2.1 Sobre el Contact Improvisación*

El Contact Improvisación es una forma de danza que emerge en 1972 en Estados Unidos, en el contexto de radicalización política y experimentación estética de las décadas de los 60 y 70, que dio forma a nuevas creaciones artísticas y culturales. En esas décadas se gestan en Estados Unidos las corrientes de danza posmoderna, de la que el CI constituye un hito emblemático en el campo.

A partir de la década de los 80, el CI se extiende a otros países y continentes, y actualmente se lo practica en más de sesenta países, con un desarrollo destacado en la Argentina, que se ubica entre los tres o cuatro países del mundo (además de Estados Unidos, Alemania y Canadá) con mayor despliegue de la práctica (Pallant, 2006, pág. 15; Alonso Krischke, 2012, pág. 78).

El CI se basa en la improvisación a partir del contacto entre cuerpos, en la comunicación y en la atención a la relación emergente como fuente constitutiva del movimiento (Paxton, 1981, pág. 1). La danza no se estructura en función de figuras coreográficas, sino que las formas surgen de modo improvisado del progresivo contacto intercorporal. Asimismo, a diferencia de disciplinas de movimiento tradicionales, en esta danza no se organizan pautas de movimiento según roles de género, y su ejercicio se produce mayormente por fuera de ámbitos escénicos, en espacios informales y colectivos

de improvisación denominados *jams*, a los que cualquiera puede asistir para intercambiar un momento de danza con otras personas. La *jam*,<sup>3</sup> asimismo, configura un espacio en el que no se establece una separación estable entre artistas y público; no convoca a la asistencia de espectadoras y espectadores, sino a practicantes que desean intercambiar un momento de danza, y que alternativamente se mezclan en el baile o se repliegan hacia los límites del espacio para observar a quienes bailan.

En ese sentido, aun cuando la creación del CI fue producto de la experimentación de bailarinas y bailarines formados en danza moderna (entre quienes constituye una figura hito el coreógrafo Steve Paxton); el CI franquea las delimitaciones propias del “arte” o de lo considerado “danza” en el campo, en tanto no constituye una disciplina de “bailarines” (profesionales) a mostrar a “no bailarines”, sino que en esta disciplina se asume que cualquier cuerpo tiene potencia dancística. Esto último se sostiene en el hecho de que esta danza no se orienta al logro de formas coreográficas específicas, sino al desarrollo de la potencia de comunicación entre los cuerpos, aun a partir de movimientos simples. Así, esta disciplina habilita modos novedosos de interacción con la corporalidad, contribuyendo a revisar la frontera entre movimientos dancísticos y cotidianos, al incorporar cualquier tipo de movimiento dentro de lo considerado “danza”, incluso acciones sencillas como la de caminar.

En este texto he optado por concentrarme en una clase de CI como modo de acercamiento y socialización de aspectos de la danza. En el apartado que sigue me introduzco en la clase referida. Antes de hacerlo, cabe mencionar que a partir del análisis bibliográfico y del trabajo de observación y de entrevistas realizado en mi tesis doctoral, situada en Buenos Aires, pude sintetizar una serie de principios o patrones básicos del entrenamiento en el CI, entre los cuales se destacan: el trabajo con el peso y la gravedad; la exploración con múltiples direcciones del movimiento y de orientaciones del cuerpo; el trabajo con la comunicación y la escucha, la intimidad y la proximidad; la valorización del juego compartido y de la interacción con el azar; la importancia de la dimensión afectiva; y la relevancia de la horizontalidad en el vínculo para dinamizar la danza.

De modo más o menos explícito, estos principios y aspectos relevantes de la práctica se hacen presentes en las descripciones autoetnográficas que siguen.

---

<sup>3</sup> El término *jam* es tomado del ámbito del jazz. En ese ámbito, conforma una sigla que toma las letras iniciales del sintagma *Jazz After Midnight* ['jazz después de la medianoche'], y refiere a los espacios de encuentro e improvisación libre entre músicos.

### 2.2.2 Una clase de CI. Descripciones autoetnográficas<sup>4</sup>

#### LLEGAR

Tomo clases de CI habitualmente en los cursos de extensión de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), en general los sábados, en el horario bisagra entre la mañana y el mediodía. Somos aproximadamente veinte personas, con y sin experiencia en esta danza. Quienes participamos reunimos cierta heterogeneidad de estaturas, contexturas y edades (tenemos entre veinte y cincuenta años aproximadamente); aunque priman los cuerpos jóvenes y delgados. Hay personas del campo de la danza y otras ajenas a este ámbito.

La clase comienza a las 11.30. Suele dictarse en un salón de amplias dimensiones, de aproximadamente nueve por veintiún metros, espejos a lo largo de una de las paredes, barras de danza, y suelo liso de madera. El piso de madera es adecuado para la práctica del CI, por las posibilidades de deslizamiento y de adherencia que ofrece su textura, por su tipo de dureza para los ejercicios de sostén, y por la temperatura para el contacto y el trabajo con el suelo.

Al ingresar al salón preparamos nuestra vestimenta para la danza. Si portamos ropa de calle la cambiamos por una calza o un *jogging* y una remera, con algo abrigado arriba en las épocas invernales. Si ya llevamos ropa cómoda simplemente nos descalzamos y nos echamos al piso a descargar peso. En general, nos cambiamos todas y todos juntos en el salón de danza: el cambio de vestimenta en el espacio conjunto reviste una suerte de código compartido en el ámbito del CI (si bien esta práctica puede variar dependiendo de la infraestructura de los espacios de clase y *jam*, o de la conformación de cada grupo).

Ahora es invierno, hace frío. Me coloco unas calzas negras largas, ceñidas, y encima un pantalón palazo de algodón verde más holgado. Sobre la zona superior del cuerpo me calzo una musculosa larga, también ceñida, y engancho la parte inferior debajo de la calza para no quedarme con el cuerpo descubierto al bailar. Me coloco encima una remera de manga larga y un pulóver.

---

<sup>4</sup> Las observaciones de la clase que siguen son registros producidos a partir de mi participación regular en el curso, y solo he notificado a la docente de su inclusión en este trabajo posteriormente. Esto permite no generar una situación de laboratorio que trastorne las prácticas usuales del espacio por la situación de observación, como sugiere Loïc Wacquant (2000, pág. 24). Los registros corresponden a una clase de Cristina Turdo, reconocida docente de CI en Argentina y en el ámbito internacional, implementada durante el segundo cuatrimestre de 2013 en la institución referida.

Ninguna de esas prendas tiene cierres, botones o ganchos: es necesario despojarse de todo elemento que pueda engancharse o ejercer algún efecto dañino sobre el cuerpo propio o el ajeno. También debemos desprendernos de todo componente de metal y de aros, cadenas, collares o pulseras.

Me quito los aros y me pongo rodilleras, no son imprescindibles pero resultan cómodas en estructuras de sostén en las que el peso recae en las rodillas. Me ato el cabello, para no entorpecer la atención requerida a la danza obstaculizando la vista, ni engancharlo en la interacción con compañeras o compañeros. Me cubro con una bufanda y polainas, además de las medias de lana. En las épocas de frío es importante prepararse con buen abrigo para el momento inicial de la relajación, sobre todo si este comienza con los cuerpos recostados en quietud.

En épocas calurosas a veces nos dejamos puesta igualmente una remera de manga larga. Las telas ayudan a evitar frenadas indeseadas en los deslices por el suelo, frecuentes cuando los dorsos y/o los brazos quedan al descubierto y la piel está transpirada. Las medias, aún si hace frío, nos las quitamos al adquirir dinamismo el movimiento, por el riesgo para los ejercicios de intercambio de peso y sostén, en los que el deslizar inesperado de los pies conviene evitarse.

#### RELAJAR, CONTACTAR, MOVERSE

El primer momento de la clase consiste en conectar con la tierra, en general acostadas y acostados, en quietud o movimiento. El soltar el peso al piso constituye una práctica básica en el CI, y esto se complementa con el trabajo con la respiración, que ayuda a profundizar en la relajación y en la entrega de peso.

Es importante diferenciar la relajación de una disposición pasiva o inactiva del cuerpo, en tanto implica más bien lo contrario: un estado vivo y despierto, pero con disponibilidad a la escucha de lo que sucede, y exento de tensión.

El encuentro inicial con el piso resulta sumamente placentero, como una suerte de saludo con un “aliado”: un sostén que permite descargar peso, masajear el cuerpo, aflojar tensiones y componer una tierra para bailar. En la primera parte de la relajación, que es a solas, nos concentramos en ese encuentro. En una segunda parte se profundiza la relajación con la guía de la docente, de gran trayectoria en la práctica. Las palabras de la docente constituyen un apoyo importante para focalizar la atención, y este foco se profundiza al entrar en contacto con otro cuerpo, puesto que el contacto obliga a una resolución conjunta y convoca de manera más exigente el registro atencional.

En general, el contacto se produce al comenzar la clase, luego de un momento a solas de relajación, a partir de roces azarosos entre los cuerpos en movimiento. En otras ocasiones se nos insta a colocarnos en dúos (o más personas) explícitamente en un momento puntual de la clase.

El intercambio está abierto a producirse entre *cualquier* cuerpo, independientemente de las heterogeneidades corporales, y esta posibilidad se vincula con la orientación de la danza, no al logro de “formas” específicas, sino al trabajo de principios como los que enumerara anteriormente (escucha, contacto, intercambio de peso, etc.) y a la experimentación de las propias potencialidades del cuerpo en la exploración compartida, partiendo siempre de las corporalidades singulares concretas presentes en la clase. A diferencia de otras danzas (como la danza clásica, por ejemplo, que exige cuerpos delgados y entrenados desde una edad temprana) en las clases de CI no se hace referencia a aspectos corporales privilegiados para realizar ejercicios o movimientos.

El ejercicio inicial para conectarse con la “tierra” (o suelo), además del trabajo con la respiración, se acompaña del uso focalizado de la atención recorriendo diferentes zonas, cualidades y estructuras de organización del cuerpo; y de consignas tendientes a enseñar a ceder peso y a interactuar con la fuerza de gravedad, otra cuestión significativa en esta disciplina.

En el CI, es necesario aprender a reconocer y a soltar fuerzas físicas retenidas mecánicamente e innecesariamente y relajar puntos de tensión. Para esto se entrena el cuerpo en el registro de las fuerzas gravitatorias: la relajación y descarga del peso al piso es un primer paso en esa dirección.

En la clase se nos sugiere luego “liberar sonido” al exhalar: ayudarnos con el manejo de la voz para profundizar en la relajación y soltar el peso. Este uso de la voz, que resuena como una suerte de gemido, es una práctica incorporada como hábito en la comunidad contactera, y que resulta frecuente en las *jams*.

Yaciendo aún en el piso, se nos insta a desplegar un movimiento continuo, suave o leve, pero que centre la atención en el hecho de que no haya interrupción. Se nos remarca la importancia de *no juzgar* el movimiento, de concentrarnos en el aquí y ahora del hacer, subrayando que “concentrarse en el hacer es ‘hacerlo bien’”. La práctica de no juzgar es un principio básico del CI, y la exhortación reiterada de la docente al respecto aporta a sustraernos del juicio racional y a mantener la concentración en la percepción corporal.

La docente subraya que en esta consigna es importante enfocarse en la continuidad y en la sensación de movimiento ininterrumpido, sin importar su velocidad o extensión,



sino en que sea realmente un *continuum*. Hay una gran diferencia entre un movimiento continuo y uno discontinuo. El continuo, en su insistencia constante, favorece la irrupción de una fuerza o dinámica física que pareciera exceder al propio cuerpo: una sensación de “estar siendo movidas o movidos”. Se trata de escuchar el devenir de la interacción corporal con las fuerzas gravitatorias en lugar de intentar un proceder específico. Es un ejercicio que requiere gran atención, sobre todo cuando se es principiante en la danza. Con el tiempo, y a partir del entrenamiento, la calidad del *continuum* se va sedimentando como una nueva disponibilidad del cuerpo.

#### PERDER LA VERTICALIDAD. “DESORIENTARSE”

Mientras continuamos moviéndonos, la docente sugiere “pensar en la redondez”, desplegarlos “sin producir líneas rectas”. Estas imágenes afectan nuestro movimiento, le dan más blandura. Ella acentúa la importancia de sustraernos del intento de dirigir la danza: nos insta a “abandonarnos al cuerpo” y a “entregarnos a la desorientación”; a perder las referencias en torno a la verticalidad, a movernos y a “percibir el movimiento en múltiples direcciones”.

La percepción del movimiento en múltiples direcciones, la pérdida de la verticalidad como referencia espacial, y la desorientación respecto de la espacialidad habitual son principios básicos de esta danza. En el CI, el movimiento, idealmente, es en todas las direcciones: arriba, abajo, adelante, atrás, costado-costado, pelvis-arriba. Con la práctica, el cuerpo se acostumbra a esa situación de desorientación y encuentra seguridad en diferentes situaciones que se le presentan, volviéndose más flexible y resolutivo ante los momentos y movimientos inesperados que implica la improvisación.

#### “VER” CON TODO EL CUERPO

En la clase se nos introduce luego a ejercicios enfocados en la “mirada periférica”.

La mirada periférica es una visión que se sustrae de la focalización en un punto y de la nitidez de la imagen, para priorizar la amplitud del plano de registro. Exige una visión relajada y una concentración disciplinada: luce exteriormente como una mirada “perdida” (en tanto es descentrada); sin embargo, es una mirada sumamente atenta, que permite ampliar el campo atencional y la percepción de movimientos, potenciando la capacidad de respuesta en y ante el movimiento.

Hay una multiplicidad de maneras de trabajar con patrones físicos y de movimiento en el CI, y los ejercicios para trabajar la mirada periférica también son diversos (por

ejemplo, estirar brazos y manos moviéndolas suavemente por los bordes del campo visual para testear el alcance de este; elegir varias personas para mantener en el campo atencional mientras caminamos aleatoriamente por el espacio, etc.). En general, estas consignas (al igual que otros ejercicios con diferentes estructuras y/o zonas del cuerpo) nos inducen a vivenciar que la capacidad de “escucha” y “visión” de los cuerpos y movimientos no se reduce a los oídos ni a la vista: se trata de “ver” con todo el cuerpo, incluso con la piel, en tanto órgano perceptible que devuelve gran cantidad de información; o con la espalda, zona generalmente “dormida” a la percepción, que es estimulada a “despertarse” a los estímulos.

Más allá de la mirada periférica, con la mirada suelen trabajarse también ejercicios de observación de la danza: por ejemplo, a partir de la conformación de dúos que danzan y de otros que observan a sus compañeras y compañeros alternativamente. La observación del CI constituye una fuente significativa de disposición de imágenes que (sin copiarlas ni prefigurarlas) el cuerpo se apropia de modos imprevisibles y materializa en su propia danza, incorporando esos saberes como saberes del cuerpo.

#### PESO, CONTRAPESO, PUNTOS DE CONTACTO

El siguiente ejercicio de la clase nos dispone a trabajar el intercambio de peso.

En dúos, de pie, nos colocamos espalda con espalda, con los cráneos apoyados entre sí, cediendo y recibiendo peso, apoyándonos en y sosteniendo a la otra persona, con las piernas levemente flexionadas. Nos concentramos en sentir el tronco de la otra persona, el peso del cráneo y del sacro. Luego, desde uno de esos tres focos en contacto, comenzamos un movimiento suave y lento, registrando la sensación del peso sostenido conjuntamente, como si estuviéramos interactuando al unísono con las fuerzas de gravedad. Es una responsabilidad y una concentración compartidas. Progresivamente, ese pequeño movimiento compartido adquiere mayor dinamismo hasta transformarse en una danza.

Una variante de este ejercicio consiste en alternar los puntos de contacto y contrapeso (pasar a los hombros, los omóplatos, las caderas, etc.) para trabajar el graduar de presiones a partir de ese punto e ir “descubriendo” (co-construyendo) diferentes “centros” de sostén compartidos. Entrenar el manejo del propio peso; el contrapeso en el diálogo; ceder, recibir y/o contraponer peso en los intercambios son elementos clave del CI, como comentaba al enumerar los principios de esta danza.

La experiencia de compartir peso con otra persona, o de compartir el *momentum* (una inercia conjunta, transitando el mismo juego de fuerzas al unísono con la gravedad) puede ser una vivencia conmovedora, importante de entrenar. También se realizan ejercicios que combinan el trabajo de intercambio de peso y resistencia con otras calidades de toque y de contacto (como contacto desde la piel; los músculos; los huesos, etc.).

#### CERRAR LA CLASE

Es común que las clases finalicen con una danza sin pautas. En ese momento en general emergen los patrones entrenados durante la clase, pero ahora de manera “espontánea”, sin convocarlos intencionalmente. Por otro lado, durante la realización de ejercicios en la clase el deseo de bailar se activa progresivamente, por lo que el momento de abrirse a la danza sin consignas suele ser esperado y celebrado con intensidad y entrega.

Mientras danzamos, luego de un rato, la docente indica tomarnos un tiempo para detener progresivamente el movimiento y quedarnos en una posición cómoda. Los últimos minutos son de relajación. Aquí se nos sugiere adoptar una postura libre de tensión, y reacomodar cualquier incomodidad que sintamos, ya sea en relación con el piso o con el cuerpo de nuestra o nuestro compañero.

Al finalizar la clase hacemos un círculo de cierre. En ocasiones, la docente propone pautas como decir nuestro nombre; comentar la cantidad de hermanas y hermanos que tenemos; cuál es nuestro alimento favorito; o presentarnos con el nombre que desearíamos tener si no es el nuestro, etc. Este tipo de consignas permite advertir cómo pautas simples pueden provocar risa o transportarnos a situaciones de juego, toda vez que hay una complicidad colectiva con el ejercicio. Luego intercambiamos comentarios sobre la clase, a voluntad: sobre sensaciones despertadas durante la realización de ejercicios, sobre puntos de apertura encontrados, sobre malestares o incomodidades, etc.

En cuanto al trabajo de entrenamiento en el CI, sería imposible abarcar la multiplicidad de ejercicios y patrones de movimiento implicados en la transmisión de esta danza. Otros ejercicios frecuentes, además de los descritos, son los orientados a entrenar las posibilidades de pasaje de peso con el sostén de otras compañeras y compañeros; los de practicar llevar la cabeza hacia atrás y experimentar la posición invertida del cuerpo; los de explorar posibilidades de interactuar con diferentes “tierras” (el suelo, las paredes u otros cuerpos); los de efectuar elevaciones; espirales, roladas y “medialunas” (un ejercicio para investigar el movimiento espiralado en la columna, que el coreógrafo Steve

Paxton originalmente toma del arte marcial japonés aikido); la “pequeña danza” (un ejercicio de aparente “quietud” orientado a percibir los movimientos ínfimos del cuerpo en su relación con la gravedad); entre varios otros.

Algunos ejercicios pueden generar vértigo, como la posición de la cabeza invertida, que puede provocar malestar si no se tiene incorporado el movimiento. La clase, en este sentido, constituye una oportunidad para practicar movimientos y estructuras con la guía de una docente y con el tiempo necesario para trabajarlos, cuidando del propio cuerpo y del ajeno. Con el entrenamiento, esas posibilidades se van sedimentando hasta emerger de manera espontánea en la danza y convertirse en disponibilidades del cuerpo, habituándonos progresivamente al contacto con otros cuerpos y aumentando nuestra capacidad de respuesta ante el movimiento y lo imprevisto.

La fotografía 1 registra un momento de una clase de CI a cargo de la docente referida en la universidad mencionada, y muestra la interacción entre cuerpos a partir de la exploración conjunta con el toque y el roce de la piel.



**Fotografía 1.** Entrenando posibilidades de toque entre los cuerpos. Clase de CI a cargo de Cristina Turdo. Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, diciembre de 2013.

(Fuente: fotografía de la autora)

### 3. CONCLUSIONES

Como sostenía al comienzo del artículo, aun cuando cuenta con varias décadas de desarrollo, la autoetnografía conforma un enfoque novedoso en la investigación en Ciencias Sociales, cada vez más utilizado en Latinoamérica. Ahora bien, a partir de la

descripción concreta realizada de la clase de CI, es posible visibilizar más claramente algunos aportes específicos de esta metodología.

En primer lugar, corresponde tener en cuenta que la autoetnografía conforma, por un lado, un *enfoque* de investigación (Scribano y De Sena, 2009; Martínez, 2015), que permite recuperar la propia experiencia de quien investiga como recurso legítimo (y fundamental) de indagación, y en el que se ve implicado un desplazamiento ético-político en cuanto a la relación sujeto-objeto de estudio. Por otro lado, la autoetnografía incluye *técnicas específicas*, como la descripción autoetnográfica, que habilita a recuperar la propia vivencia en un registro de tipo sensorio-experiencial (más que analítico), y construir una narración que apela a *imaginar* la práctica estudiada. Es decir, apunta a generar imágenes sobre la misma como modo de volverla accesible, en toda la multiplicidad sensible que cada vivencia corporal y artística supone.

En el caso puntual del campo de la danza, como sostenía en la introducción, esta metodología es especialmente utilizada, en tanto este tipo de prácticas corporales artísticas son difíciles de reconstruir acudiendo únicamente a entrevistas o a análisis bibliográfico-documentales, sin que quien las estudia haya transitado con su propio cuerpo la experiencia.

A la vez, en el caso específico de la práctica abordada en este escrito, hay que tener en cuenta que esta no constituye una danza de espectáculo, y que no se organiza en función de ser mostrada a espectadores o espectadoras. En este sentido, la recuperación y comprensión de la misma resultaría especialmente dificultosa (si no un obstáculo insalvable) sin ponerle el cuerpo a la experiencia, como propone la metodología referida.

Si en general, el terreno de la danza y de las experiencias dancísticas son difíciles de recuperar por observadoras y observadores externos; en este caso en particular del CI, en tanto danza no orientada a ser mostrada, sino enfocada más bien en la atención al propio cuerpo y en la comunicación con los otros (con ejercicios que con frecuencia resultan sumamente simples y que podrían carecer de sentido para un observador u observadora externa), un enfoque como el autoetnográfico, que permite incluir la propia vivencia, así como el registro minucioso y sensible que habilita la técnica de la descripción autoetnográfica, resultan sumamente apropiados y prolíficos.

Por otro lado, en relación con la riqueza de esta metodología para los estudios latinoamericanos, cabe destacar que la autoetnografía implica una perspectiva *situada*, que se aleja de toda pretensión de verdad universal, y que habilita a rescatar la

experimentación local y regional en su dimensión productiva y creativa. En este sentido es que suelen subrayarse, también, las potencialidades de la autoetnografía para aportar a la descolonización y a la creatividad en el diseño de la investigación social en América Latina (Scribano y De Sena, 2009, pág. 2), así como para “responder a los permanentes cambios de los escenarios sociales con ‘creatividad sociológica’” (ibíd., pág. 13).

Ahora bien, como señalara al comienzo, es necesario fortalecer esta estrategia metodológica con la producción y circulación concreta de desarrollos específicos, que se apropien de un modo situado y creativo de las posibilidades que abre la autoetnografía a los diseños de investigación. En esta dirección, este escrito espera componer un aporte para profundizar en la socialización de aproximaciones autoetnográficas, y contribuir a fortalecer esta estrategia metodológica que tan específica y productiva puede resultar para la investigación latinoamericana.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Alonso Krischke, A. M. (2012). Contato Improvisação: a experiência do conhecer e a presença do outro na dança. Tesis de maestría inédita. Programa de Posgrado en Educación, Maestría en Educación. Área de Educación y Comunicación, Universidad Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil.
- Blanco, M. (2012). ¿Autobiografía o autoetnografía?, *Revista Desacatos* (38), 1-13. Recuperado de: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1607-050X2012000100012](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2012000100012)
- Del Mármol, M., Mora, A. S. y Sáez, M. (2012). Experimentar, contabilizar, interpretar. Conjunciones metodológicas para el estudio del cuerpo en la danza. En Citro, S. y Aschieri, P. (coords.). *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Biblos, p. 101-118.
- Ellis, C., Adams, T. E. y Bochner, A. P. (2011). Autoethnography: an overview [Autoetnografía: una visión general], *Forum Qualitative Social Research*, 12(1). Recuperado de: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095>.
- Martínez, A. (2015). Una reflexión autoetnográfica sobre la práctica de las artes marciales de contacto: ser una (uno) entre todos ellos, *Revista Astrolabio* (14), 290-312. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/viewFile/11628/12043>.

- Pallant, C. (2006). *Contact Improvisation. An introduction to a Vitalising Dance Form*. North Carolina: McFarland & Company Inc. Publishers.
- Paxton, S. (1981). Contact improvisation. *Theatre Papers* (5). Darlington, Inglaterra.
- Scribano, A. y De Sena, A. (2009). Construcción de conocimiento en Latinoamérica: Algunas reflexiones desde la autoetnografía como estrategia de investigación. *Revista Cinta Moebio*. (34), 1-15. Recuperado de: <https://www.moebio.uchile.cl/34/scribano.html>
- Tetnowski, J. A. y Damico, J. S. (2014). Auto-ethnography [Autoetnografía]. *Encyclopedian of Social Deviance [Enciclopedia de la desviación social]*. Ed. Craig Forsyth, University of Lousiana-Lafayette, p. 48-50.
- Wacquant, L. (2000). *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador* (2006 ed.). Buenos Aires: Siglo XXI.