
Hacia un pensamiento afectivo o de la filosofía como práctica sensible. Un encuentro entre danza y filosofía.

Towards an affective thought or philosophy as a sensible practice.
An encounter between dance and philosophy.

Karen Wild Díaz

Centro de Estudios Interdisciplinarios Latinoamericanos (CEIL), Facultad de Humanidades y
Ciencias de la Educación, Universidad de la República
Montevideo, Uruguay
karswd@gmail.com

Fecha de recibido: 1/02/2018

Fecha de aceptado: 25/06/2018

Resumen

¿Qué tienen en común la danza y la filosofía que pueda dar lugar a una manera de pensar no habitual en nuestra cultura? ¿Qué diferencia hay entre una filosofía sensible y una filosofía de lo sensible? ¿Cómo una forma de danza puede volverse un laboratorio de pensamiento? En estas páginas me propongo introducir un camino de movimientos cuyos pensamientos eventualmente no precisen declarar su adscripción disciplinaria.

Palabras clave: sensación, contacto improvisación, filosofía

Abstract

What do dance and philosophy have in common that may lead to a non habitual way of thinking in our culture? What's the difference between sensitive philosophy and philosophy of the sensible? In which ways a dance form can turn into a laboratory of thought? In these pages I attempt to introduce some movement whose thoughts one day may not need to state their disciplinary ascription.

Key words: sensation, contact improvisation, philosophy

*Allí donde otros proponen obras yo no pretendo otra cosa que mostrar mi espíritu.
La vida es un consumirse en preguntas.
No concibo la obra como separada de la vida [...]
Pongo este libro suspendido en la vida, deseo que sea mordido por las cosas exteriores
y antes que nada por todos los sobresaltos al acecho,
todas las oscilaciones de mi yo por venir*

Antonin Artaud
El ombligo de los limbos

Un encuentro...

Deseo abordar un encuentro entre danza y filosofía, rastrear un sentido que las enlace de manera silenciosa, incluso si eventualmente no se habla de filosofía o de danza, si no se propone ningún encuentro. Tal vez, si el encuentro con una otra es imposible, lo que no se anuncia irrumpa con una fuerza inesperada. Esa fuerza sería articulada a través de una modalidad: la cercanía. Un primer rasgo decisivo de este encuentro se trazará, entonces, en el juego con las distancias. Ver, oír de cerca lo que ocurre. Ser tocada del pensamiento por el pensamiento. Tocarse a sí mismo del pensamiento en un pasaje del peso desde la objetivación externa hacia la recepción en un espacio compartido. Sentirse a través del contacto con una otra. Probar un camino entre los varios nombres a partir de un encuentro que impulse a cambiar la postura (Bardet, 2012), llevar la atención a la manera de mirar y practicar la escucha, de relacionarse con el entorno y su historia, de sentir los cuerpos mientras se producen. Y recrear los pliegues de su propio pensamiento en las entrañas de lo sensible.

Estos movimientos, más que buscar captar en la danza herramientas útiles para la filosofía o tomar a cualquiera de ellas como objeto de estudio de la otra, parten del deseo de pensar más allá de los límites disciplinarios, que son los que estipulan sujetos y objetos. Tampoco es la intención acabar con las disciplinas para imponer una nueva lógica del pensamiento y del movimiento —gesto totalizante—, sino tomar una vía experimental que pueda contribuir al trazado de otras líneas de vida y pensamiento. Pensar qué comparten la(s) danza(s) y la(s) filosofía(s) hacia un encuentro —una y otra vez diferido— en el que ya no importe el nombre o la adscripción... Viaje nómade...

Producciones de pensamiento, producciones de corposubjetividad

¿Cómo danza y cómo filosofa? Podemos decir que hoy se trabajan diferentes modalidades del filosofar y del danzar, no hay dos sino muchas prácticas. Un primer espacio compartido entre las danzas y las filosofías aparece en relación con la producción de pensamiento, cuando el pensamiento se comprende como

...lo que instaura, de diversas formas posibles, el juego de lo verdadero y lo falso y, por tanto, constituye al ser humano como sujeto de conocimiento; lo que funda la aceptación o el rechazo de la regla y constituye al ser humano como sujeto social y jurídico; lo que instaura el vínculo consigo mismo y con los otros, y constituye al ser humano como sujeto ético (Foucault, 1994, traducción propia).

Michel Foucault correlaciona estrechamente teoría y práctica, pensamiento y experiencia. En tal sentido, no rastrearé el «pensamiento» en las formulaciones de la filosofía y la ciencia solamente, sino en todos los ámbitos en que el sujeto actúa. A partir de la cita, el pensamiento

puede analizarse en tres ejes: las relaciones con el conocimiento y el saber, las relaciones con el poder, las relaciones del sujeto consigo (dimensión ética a la que podemos enlazar la dimensión estética), así como las relaciones entre los tres ejes.

El «pensamiento» así entendido [...] debe y puede ser analizado en todas las maneras de decir, de hacer, de conducirse donde el individuo se manifiesta y actúa como sujeto de conocimiento, como sujeto ético o jurídico, como sujeto consciente de sí y de los otros. No hay experiencia que no sea una manera de pensar y no pueda analizarse desde el punto de vista de una historia del pensamiento (Foucault, 1994, traducción propia).

En este enfoque, las diferentes maneras de hacer, sentir, mover, decir y vincularse se articulan en prácticas de saber-poder-corposubjetividad productoras de pensamiento.¹ El sujeto no se concibe como individual sino como materialidad múltiple y procesual, colectivamente agenciada —incluso cuando hablamos de un individuo—. Así también, (corpo)subjetividad no resulta sinónimo de interioridad o *delo propio* del sujeto sino producción colectiva. Ello supone que el sujeto no se presenta *a priori* como más allá y por fuera de las prácticas que constituyen las formas de la experiencia sino como producto-productor no acabada de estas, tejido-tejedora amorfo con y a través de las fuerzas ético-estético-cognitivo-políticas. En este sentido, sujeto o corposubjetividad se cuecen en relaciones de fuerzas que dan lugar a formas determinadas y coactivas, constitutivas de nuestras maneras de hacer, sentir, pensar a la vez que se recrudecen en formas inventivas donde se producen otros modos de relacionarnos —prácticas que también nos constituyen—. A estas últimas las podemos llamar «estilos de vida»; en ellos se expresa un pensamiento como creación (Deleuze y Guattari, 1977) o pensamiento-artista (Deleuze, 1999).

Tal distinción no debería considerarse de forma maniquea sino como diferentes modulaciones y relaciones de las fuerzas que atraviesan el espectro sociocultural y existencial, de manera que sea posible encontrar líneas de fuga en una institución conservadora así como deslizamientos normativos y clausuras en las prácticas que se autoperciben como libertarias, subversivas, desjerarquizadas. A su vez, desde un pensamiento relacional, hablamos de lo artístico y del arte, no en relación con el «mundo del arte», con su historia, instituciones, disciplinas, géneros y actores varios. Lo artístico aquí se liga a prácticas y acciones que desenmarcan (Ritsema, s/f) las formas habituales de sentir, imaginar, conceptualizar y vincularnos, que actualizan las sensaciones emergentes para dar lugar a nuevas maneras de pensar. Todo un trabajo con las fuerzas. De todas maneras, en tanto entendemos con Suely Rolnik (2013) que la

1 Empleo el neologismo *corposubjetividad* en vez del más utilizado *subjetividad* para: 1) de un modo general, enfatizar la dimensión corpórea (fenomenológica) y corporal (física) del sujeto; 2) plantear que la producción de subjetividad abarca el plano consciente, representativo, discursivo, *ideológico* (sistema de ideas) pero también los modos de producción no consciente, intensiva, donde encontramos sistemas motores, de deseo, percepción, afecto, imaginación así como sistemas biológicos, fisiológicos, etc. (Guattari, 2013: 45 y 3) dar cuenta de maneras de sentir, mover, imaginar, hablar y pensar como íntimamente vinculadas entre sí —lo cual resalta la dimensión estética del sujeto-cuerpo como agenciamiento colectivo complejo y múltiple — (Wild, 2016).

corposubjetivación capitalista contemporánea extrae plusvalía de nuestras fuerzas creadoras, nos resulta clave dejarnos atravesar por la pregunta acerca de cómo resistir a lo que la autora llama «cognitariado» o «capitalismo cultural», constitutivo del dispositivo de control neoliberal. En este respecto, nos preguntamos por el lugar que ocupa el/lo/la otra: ¿cómo nuestras prácticas *artísticas* se vinculan con la alteridad? (Rolnik, 2013).

El vértigo disciplinario y sus dislocaciones

Podemos decir que hoy nos encontramos con/en dispositivos de poder-saber de tipo disciplinario y de control (Deleuze, 1991) que controlan y delimitan la producción discursiva (Castro, 2005:128-137; 147-148), así como (in)dividualizan y normalizan los cuerpos. La disciplina funciona como un tipo de racionalidad que organiza las maneras de decir, sentir y hacer —los componentes discursivos y no discursivos de las prácticas— en tres ejes que atraviesan y sistematizan cada espacio de producción de pensamiento: las relaciones del sujeto corporal con el saber, con el poder y consigo mismo, y las interrelaciones de cada uno de estos espacios. Su fórmula —dominante en las sociedades europeas entre el siglo XVIII y mediados del XX— se caracteriza básicamente por ejercer una vigilancia al detalle en espacios interiores delimitados, lo cual da cuenta de un relacionamiento jerárquico y competitivo, cuerpos que se moldean, fijación de límites espaciales, un adentro y un afuera, un antes y un después. La disciplina hoy se entrama con la racionalidad del control, caracterizada por una flexibilidad de los lugares y la disolución de los límites espaciotemporales, cuyo principio es la variación continua. La temporalización del cambio se rige por la velocidad vértigo y el alma de la empresa (Deleuze, 1991). Así, aún no hemos terminado un proceso y ya estamos empezando muchos otros, no hemos tenido tiempo de aprehender sensiblemente las nuevas formas y ya tenemos que descartarlas e invertir en otras (Rolnik, 2013). Estos dispositivos se encuentran, sin embargo, continuamente menoscabados por microestrategias corposubjetivas que proponen otras lógicas y pueden desplazar en algún aspecto las interrelaciones en juego. Nuestra experiencia resulta, así, compleja, múltiple y desestabilizante.

Pero no tendría sentido hablar en abstracto de estas racionalidades en pugna si no las observamos actuar en nuestras prácticas cotidianas. En lo que aquí nos concierne, consideramos que los dispositivos disciplinarios-de control están presentes en la institución filosofía y en la institución danza, haciéndose visibles en carreras universitarias, carreras técnicas, escuelas de formación, compañías, grupos de trabajo, protocolos de escritura académica, espacios de comunicación, entre otros, si bien cada práctica da cuenta y utiliza sus propias técnicas, códigos y microprácticas a su interior.

Respecto a la filosofía, voy a trabajar con dos acepciones que, a mi modo de ver, dan cuenta de las consideraciones precedentes —y que no eximen de otras posibles—. Por un lado, la filosofía dentro de un discurso académico disciplinario, donde *disciplinare*fiere, en el orden del saber, a una «forma discursiva de control de la producción de nuevos discursos», cuya

productividad está condicionada por una función restrictiva y coactiva que cambia periódicamente sus reglas (Foucault, 1992). Esta manera de gestionar el cuerpo del saber se vincula sistemáticamente con un dispositivo de poder disciplinario que actúa organizando y distribuyendo espaciotemporalmente los cuerpos según protocolos tácitos y explícitos (Foucault, 2005). En esta línea, en nuestras universidades se articula una «filosofía teórica», basada en el plano discursivo —historial de autores, categorías, problemas, vocabulario, periodizaciones— con normas de comportamiento y evaluación —exámenes, escala de notas, fechas límite, códigos de habla y escritura, autoridades organizadas y móviles en un rango, maneras de comportarse, concursos e informes de actuación para docentes, procedimientos tecnoburocráticos de aprobación de proyectos— que se entrelazan con un trabajo que el sujeto ha de realizar consigo para adaptarse y tener éxito en esta configuración.

La manera disciplinaria de gestionar el saber es productiva también en el sentido de promover un trabajo esforzado y riguroso, que requiere de un tiempo singular. El tiempo de crear en filosofía no es el tiempo de producir/consumir.² Es necesario salir a dar un paseo curioso y meditativo por el pensamiento a la par que interrogamos, cotejamos textos y pulimos las observaciones y reflexiones. Hay algo nómada en el pensar, una manera de trabajar que difiere una y otra vez el producto final —el movimiento del pensamiento es infinito y siempre existe la posibilidad de buenos encuentros—. Sin embargo, el dispositivo académico-disciplinario organiza los *resultados* e, incluso, los procesos, en formatos *generales* dados de antemano, los cuales funcionan como órganos de pensamiento, en tanto inciden y estandarizan las maneras de pensar-hacer. A su vez, el dispositivo de control, caracterizado por la velocidad vértigo, acelera el proceso de formateo del pensar y lo traduce en términos del capital, con lo cual ataca no solo el tiempo disponible para pensar sin objetivar (y para poner a prueba las objetivaciones vigentes) sino también nuestra convicción de que ese tiempo y ese modo es realmente necesario en la investigación.

La «filosofía teórica», como dispositivo de saber-pensar, se basa en una mirada de lejos y de alto, en un observador y coordenadas fijas, en un cuadro en perspectiva y en el trazado de territorios de generalizaciones y abstracciones. Esta operatividad se vincula con el plano ético-estético, plano existencial, en tanto escinde la vida afectiva y material de la investigadora, produciendo la imagen de un cuerpo aséptico e invulnerable, cuyo cultivo intelectual desplaza otras potencias como los afectos y las afecciones,³ la imaginación, la intuición, la sensación física, los sueños, las emociones, ¿la locura?, la opinión, el movimiento del cuerpo y el uso periférico de

2 Estos otros tiempos que necesita el pensar están siendo atacados por la colonización capitalista de las universidades, propia del dispositivo del control.

3 Deleuze y Guattari (1997:165-201) trabajan el afecto como aquellas fuerzas de la sensación que producen devenires otros, devenires «no humanos» del hombre. El afecto se distingue de la afección —que se mantiene ligada a la experiencia de un individuo y puede pensarse como el cambio de estados—. A mi modo de ver, el proceso de investigación ligado a lo sensible, tanto en el contacto improvisación como en otras vertientes de filosofía afectiva, valora afectos y afecciones.

los sentidos (Paxton, 1993). Con estos gestos busca desligarse de la inestabilidad y diversidad constitutiva de la corposubjetividad procesual concreta de quienes estudian, enseñan e investigan.

El dispositivo de saber-pensar se articula en torno al pensamiento binario, notoriamente a la escisión jerárquica entre mente y cuerpo. Esta pondera el polo asociado a la mente intelectual, a la cual confiere una función trascendente en tanto facultad de alcanzar la verdad y despejar el error, capacidad de organización u ordenamiento de la supuesta confusión, mutabilidad y padecimiento-pasividad del cuerpo —asociada a su vez a otros pares de valoración asimétrica como inteligible/sensible, ser/devenir, masculino/femenino—. En este sentido, el pensamiento intelectual se asocia a la quietud del cuerpo físico, sintiente-sentidoe intensivo. La filosofía (¿teórico-práctica?) se encargará, y en ello funda su singularidad, no solo de hacer nacer —con lo cual tiene un gran mérito creador—, sino también de aislar el concepto respecto del movimiento de la sensación (Deleuze y Guattari, 1997). En otras palabras, el sujeto que filosofa no trabajará las sensaciones concretas para dar lugar a la liberación de conceptos porque este será el trabajo del artista y en un mundo (aún) disciplinario, a cada cual tocará hacer su trabajo. Así, la forma impone la fuerza de la identidad-verdad por sobre la fuerza de la multiplicidad, la frontera y la mutabilidad que habita el fondo del pensamiento.⁴ En ella, un pensamiento que se mantenga adherido a la experiencia no será filosofía, sino, en todo caso, «una actitud interesante» prefilosófica (Deleuze y Guattari, 1997) —¿pero el pensamiento no es también la experiencia misma del cuerpo haciéndose y la prefilosofía parte indisociable de la filosofía?—. Si experimenta consigo mismo, si juega con los límites disciplinarios, tendrá que hacerlo bajo un código formal de escritura y habla o no entrará en el juego —código del que me valgo en este momento—. Será, en tal caso, literatura, poesía o, a lo sumo, ensayo —ese híbrido del pensamiento escrito...

Seguramente es una obviedad decirlo, pero el pensamiento filosófico no siempre operó y tampoco hoy opera exclusivamente desde el dispositivo disciplinario-académico. Foucault observa la diferencia entre la relación sujeto-verdad durante la Antigüedad grecorromana y durante la Modernidad. En la primera, se consideraba que el sujeto, tal como es, no puede alcanzar la verdad; esta solo se logra aprehender a lo largo de un camino de autotransformación. En este sentido, el acceso a una vida filosófica es indisociable del cuidado de sí (*epimeleia heautou*) a través del tiempo, por el cual el sujeto cumple con una serie de prácticas corporales y mentales que abarcan sus conductas, afecciones y pensamientos. Quien trabaja sobre sí no es un individuo aislado, concernido únicamente por su mundo particular sino quien cumple ciertas normas, conoce ciertos códigos, establece relaciones complejas con otros. La relación sujeto-verdad se transforma en el «momento cartesiano» durante el SXVII.⁵ A partir de entonces, se considera que el sujeto, tal como es, puede acceder a la verdad; no es necesario atravesar un proceso vital afectivo porque se lo piensa como intelectualmente dotado para alcanzar el conocimiento a través

4 Para Rolnik (2002) hay dos maneras de conocer el mundo: como materia-forma, el cual convoca a la percepción, o como materia-fuerza, donde se apela a la sensación en tanto apertura a lo otro que viene. Cada modo depende de la activación de diferentes potencias de la corposubjetividad.

5 Podríamos rastrear esta inversión ya en la teología. Ver Foucault (2000: 40).

de la evidencia (Foucault, 2000). Mejor dicho, el trabajo vital afectivo (corposubjetivación) se realiza silenciosamente —a la sombra del trabajo intelectual— en el sentido de disciplinar al sujeto como ser pensante desencarnado, donde el pensamiento se vuelve sustancia inmaterial e inextensa ontológicamente distinta al cuerpo.⁶ O, incluso, la desmaterialización del sujeto pensante y su aislamiento dentro de sí —de la «subjetividad»— propio de la modernidad cartesiana da cuenta, no obstante, de una modalidad de autogestión sensitiva entre otras.

Esta filosofía de la sensación muestra una doble operación. Por un lado, abstrae la visión del cuerpo, de su realidad sensible, del sentido de la vista, por considerarlos engañosos, y la identifica con la intelección de un espíritu incorpóreo, que es, en última instancia, el espíritu filosófico. La alquimia de esta metaforización, ya presente en Platón, produce “los ojos de la mente” (Garcés, 2009) como visión clara y distinta de las ideas eternas, modelo de *la* verdad. Íntimamente ligada a la visión mental, reconoce en los cuerpos sensibles solamente la «función objetiva de los sentidos» (Godard, 2006), ejemplarizada en la visión focal, visión óptica, la cual se proyecta en las cosas a través de delimitar, fijar, aislar, identificar, analizar e interpretar el mundo en términos de yo/el otro, sujeto/objeto, pasado/futuro. En resonancia, para Gilles Deleuze y Félix Guattari practicamos una «visión alejada» cuando hay «constancia de la orientación, ausencia de variación de la distancia, constitución de una perspectiva central, formación de la figura en relación a un fondo» (2002: 483-509). A través de esta capacidad, el espacio se comprende como un continente estable y estático —asociado a la seguridad— y el tiempo como histórico-cronológico (tiempo objetivado). Rolnik denomina «percepción» a dicha modalidad, mediante la cual pensamos a lo/la otra a través de representaciones formales e identitarias. Así, el mundo se presenta como lo ya conocido, territorio estable, y la otra como subsumida en lo mismo (2002 y 2005). La percepción no compete meramente a la vista sino al uso general de nuestros sentidos. A ella se asocia una manera de tocar que identifica las propiedades físicas de un objeto y manipula entes. La función objetivante se asocia al «modo distal de conocimiento» (Jean-Marie Schaeffer en Bigé, 2014), propio de ciertos organismos como el humano, el cual consiste en la posibilidad de disociar la recepción de información de la reacción motriz.

Ahora bien, la percepción, la objetivación, el modo distal es una capacidad necesaria para sobrevivir. El problema reside en que la corposubjetivación dominante ha explotado dicha función (Rolnik, 2005), haciéndola pasar por la única manera de sentir. Esta gestión cultural debilita la práctica de otras potencias sensibles y del pasaje por las diferentes modalidades, negando el dinamismo y la multiplicidad de conexiones. Lo podemos ver en el dispositivo de educación formal: «la mayoría de nosotros aprende a quedarse sentado sin moverse y concentrar la atención durante horas día tras día. El potencial faltante aquí es evidente —los movimientos del cuerpo y la diversidad de los sentidos periféricos»— (Paxton, 1993, traducción propia).

⁶ Dicha condición filosófica muestra cómo el saber está indisociablemente ligado al poder y al vínculo del sujeto consigo —incluso si niega al sujeto existencial en pos de un sujeto abstracto-universal presente solo a nivel discursivo—.

Así, la «filosofía teórica» puede pensar el concepto abstracto de sensación pero difícilmente habilite su experimentación real, con lo cual, entiendo, limita su propia potencia crítica y creadora. Para Eric Alliez (2004), los laboratorios de filosofía (pensamiento) hoy están afuera de la filosofía (disciplina); están en el arte (pensamiento-creación ligado a lo sensible). Así, la filosofía podría repensarse como «filosofía artista» cuando desborda el dispositivo académico-escolarizante y se asume como creación de pensamiento. Dice Foucault acerca del concepto de filosofía:

Es filosofía el movimiento por medio del cual (no sin esfuerzos y obstáculos, sueños e ilusiones) uno se distancia de lo que está adquirido como verdadero y busca otras reglas de juego. Es filosofía el desplazamiento y la transformación de los cuadros de pensamiento, la modificación de los valores recibidos y todo el trabajo que se hace para pensar de otra manera, para hacer otra cosa, para devenir distinto de lo que se es (citado en Castro, 2005, 214).

Se tratará de pensar, entonces, una *epimeleia heautou*, cuidado, práctica o técnica de sí en clave de nuestro presente, en clave de las prácticas contemporáneas. Esta otra modalidad filosófica solo se puede practicar con la experiencia concreta y viva. En el trabajo de sí, el vínculo que se traza consigo —vínculo que precisa de una actualización continua- no instaaura, como puede apreciarse en la misma formulación, una relación de inmediatez ni de fusión de una con su sí misma sino de cercanía, de amistad, de amor y, también, de tensión y conflicto. Un amor no idealizado y relacional pide una actitud sensible y reflexiva, un desdoblamiento, un pliegue del pensamiento sobre sí mismo que de ninguna manera sería la anulación del juego con las distancias y de la crítica sino una invitación a producir otras modalidades y relaciones. Entre una y su sí misma, está la otra. O, tal vez, la otra habite el uno y el sí mismo. En todo caso, la idea no es anular (abstraer) la sensación sino, todo lo contrario, escucharla de cerca, entrelazarse con ella y emprender una aventura del pensamiento-vida ligada al desafío.⁷

Así como se practica una filosofía académica, se practica, también, una danza académica (o sus elementos) que no se limita solamente al ballet clásico sino que hoy se presenta en muchos espacios de danza contemporánea. Podemos encontrar, al menos en términos analíticos —en la vida de las prácticas, las formas están siempre mezcladas— una experiencia disciplinaria de la danza así como una lógica posdisciplinaria. En esta última podemos ubicar a la improvisación por contacto (Tampini, 2012: 48). Siguiendo esta línea, en lo que sigue me voy a volcar hacia una manera de vivir y modular cuerpos moviente-sintientes basada en lo que Steve Paxton (1993)

⁷ Recordemos que una modalidad de pensar de cerca o pensamiento afectivo viene desarrollándose hace decenios por filósofas feministas que reivindican los saberes situados y el lugar de lo cotidiano como espacio de producción epistémica. Entre ellas se encuentran Donna Haraway, Rosi Braidotti, Silvia Rivera Cusicanqui, Paul Beatriz Preciado. En la historia del pensamiento, valga mencionar el pensamiento afectivo de Friedrich Nietzsche, de Antonin Artaud.

denomina «técnica interior»⁸: una meditación en movimiento donde el gesto —en sentido amplio— parte de la sensación y se mantiene ligado a ella. En otras palabras, no se trata, como en otras danzas y en la mayoría de los deportes, de ejecutar movimientos más allá de cómo los sentidos se adaptan a estos sino de basar cualquier movimiento en la sensación. De esta manera, podemos trabajar un estado de presencia, una modalidad de escucha que no solo habilita a bailar sino que *ya* es bailar —en este sentido aquí tomaremos *movimiento sensible* y *danza* como sinónimos—.

Mi idea es que estas maneras de practicarlos pueden confluir y modular una corposubjetividad diferente, que singulariza las formas producidas por la cultura dominante —incluso si ninguna práctica microcontracultural está aislada y, por tanto, reproduce normatividades que bloquean mayores transformaciones—; un pensamiento basado en una técnica para la improvisación de movimientos, en la cual el conocimiento no puede postularse como meramente teórico sino como ligado a la experimentación con otros modos de sentir, mover, pensar. En ella, se habilita la deconstrucción de los binarismos jerárquicos (como mente/cuerpo, teoría/práctica, etc), y la expansión de una manera “ecológica” o ambiental de estar en el mundo.

La improvisación por contacto como laboratorio de pensamiento-vida

No es lucha, no es una manera de abrazarse, no es sexo, no es danza social y, sin embargo, es un poco de todo eso (Paxton, op. Cit.)

El contacto improvisación nace en 1972 en Estados Unidos y su principal iniciador es Steve Paxton. Su código de movimientos es abierto pero existe una «forma» que le confiere cierta identidad. Práctica no escénica ni competitiva, su evento principal es el/la *jam*, un espacio-tiempo de improvisación libre con la forma, que la actualiza en la apropiación que cada comunidad y cada practicante hace de ella.⁹

8 Usaremos con reservas el término “interior”, que no debemos confundir con la interioridad del sujeto individual o colectivo autocontenido. Planteo la pregunta acerca de si el carácter “interior” de esta técnica (somática) puede ser una apuesta por la constitución de un plano único de autopoiesis o autogénesis del proceso de corposubjetivación del contacto improvisación y, en este otro sentido, resonar con el concepto de inmanencia. Ver nota 17.

9 Hay muchas maneras de bailar o escribir improvisación en contacto. Aquí voy a proponer una mirada que expresa mi vínculo afectivo con esta práctica y que se enfoca en lo que considero su potencia de desterritorialización y singularización de nuestras maneras de pensar, sentir y relacionarnos. Para ello voy a tomar elementos del modelo de trabajo propuesto en 1972 pero también de su desarrollo posterior y de mi experiencia como bailarina en Uruguay desde 2012. En WILD (2016), abordé la organicidad de esta danza, sus varias reterritorializaciones en la corposubjetivación dominante.

El contacto improvisación es una exploración con final abierto acerca de las posibilidades kinestésicas de cuerpos moviéndose a través del contacto. Algunas veces salvaje y atlético, otras veces tranquilo y meditativo, es una forma abierta a todos los cuerpos y mentes curiosas (Chung Ray, en Carco Pacella, 2018, traducción propia).

El entrenamiento en la improvisación comienza con un trabajo con los sentidos encaminado hacia la desarticulación de los vínculos automatizados (patrones culturales) entre movimiento, sensación y pensamiento. Forma dinámica y abierta, pasa por diferentes lugares sin fijarse en ninguno. Para ello, es clave trabajar la atención a la sensación durante el movimiento voluntario e involuntario y a los variados estímulos-cuerpos-energías que componen el espacio-tiempo. Observar y observarse,¹⁰ para lo cual se busca ejercitar la *escucha*¹¹ y se proponen momentos de desorientación. Desplazamiento infinito de las ideas y gestualidades de lo que sea que aprendimos que es danza (incluso de lo que “es” contact improvisación) y los conceptos de *cuerpo* que más o menos conscientemente sostenemos. Invitación a poner el conocimiento acerca de mí y mi relación con el mundo entre paréntesis, practicando una *epojé* fenomenológica,¹² y hacerle preguntas a la sensación y el movimiento a través del movimiento mismo. Toda técnica ulterior — movimientos específicos, habilidades, progresivo dominio de la forma, etc.— ha de estar basada y acompañada por un trabajo con los sentidos —lo cual le confiere su carácter de «técnica “interior”» o práctica somática—.

La forma exige un modo de movimiento sin tensión, siempre alerta, preparado y en flujo. Como foco básico, los bailarines permanecen en contacto físico, dándose apoyo mutuo de maneras novedosas, meditando acerca de las leyes relativas a sus masas: gravedad, *momentum*, inercia y fricción. No se esfuerzan por alcanzar resultados sino por encontrar la posición y la energía apropiada para conocer una realidad física que cambia todo el tiempo (Paxton, 1979).

10 No se trata de la observación externa ni de un observador fijo sino de una observación de cerca, desde la experiencia del cambio y con ella.

11 La escucha aquí no se vincula al sentido auditivo sino a la sensación de sí o a nuestra dimensión corpórea. Se trata de una inmersión en el ambiente (Van Dik, 2015) en la cual estamos atentas a todo lo que ocurre siendo parte de lo que ocurre.

12 *Epojé* fenomenológica o suspensión del juicio, poner entre paréntesis mis certezas y hábitos -todo lo aprendido- para dejar venir otros posibles.

La «pequeña danza» como entrenamiento de un estado de improvisación

*Improvisar es sentir la danza como un accidente
Que no podemos controlar
Pero que podemos amar y habitar (Carco Pacella, 2018)*

Una práctica de autoconocimiento que proviene de los inicios del contacto improvisación, la cual normalmente se realiza luego de movernos durante un rato, es la *pequeña danza*. La tomaré como paradigmática a la hora de entrenar una modalidad afectiva del pensamiento — dentro del contacto improvisación y con potencialidad para proyectarse hacia otras prácticas—. La pequeña danza consiste en una meditación de pie en la que relajamos músculos y articulaciones lo más posible manteniendo la vertical y nos disponemos a sentir nuestra masa corpórea sujeta a la fuerza de gravedad, viajando con la atención por todo el cuerpo. Observamos los movimientos involuntarios, cómo los residuos de movimiento nos mueven, cómo se sienten los órganos con la circulación de fluidos y de aire, cómo se distribuye el peso con cada respiración, cómo los micromovimientos nos sacan continuamente de nuestro eje.

Tomo un fragmento de una transcripción de Paxton guiando la pequeña danza:

La cabeza en este trabajo es un miembro. Tiene masa. La masa puede ser la sensación única más importante. La sensación de gravedad. Continuar percibiendo la masa y la gravedad mientras te sostienes. La tensión en el músculo enmascara la sensación de gravedad... Has estado nadando en la gravedad desde el día que naciste. Cada célula sabe dónde está el abajo. Fácilmente olvidado. Tu masa y la masa de la tierra llamándose uno al otro... [...] Posición vertical... columna vertebral erguida... Siente la parte inferior del pulmón, el diafragma, siente que masajea los órganos, abajo hacia el cuenco de la pelvis, relaja tus genitales y ano... respira profundamente... exhala lentamente... siente la pausa en la exhalación... Atento al comienzo de la inhalación... Esta cosa, el tiempo... lleno de prisa y pausa... siente el tiempo pasar a través de la respiración... no inicies la respiración... solo observa ese período... trata de capturar tu mente, el momento exacto en que la inhalación... Comienza de nuevo... (Paxton, 1977)

En algún momento, los practicantes se permiten continuar algún movimiento involuntario y dejarse ir con el empuje del propio peso hasta desplazarse por el espacio, de manera que «dejen que el movimiento les lleve a lugares a donde no tenían la intención de ir»(Paxton, 99: 89).

La pequeña danza es una manera de meditar acerca del desequilibrio fundante del conjunto de nuestros movimientos (Bigé, 2015), que impide la pasividad o fijación del cuerpo, porque nos muestra cómo la fuerza del movimiento nos atraviesa incluso en la «quietud». Ello se revela al atender la sensación cambiante de nuestro peso, que nos pide reajustar la postura y los sentidos continuamente. También es una forma suave de desorientación perceptiva, vinculada a la sensación de pisar un suelo moviente en relación con un horizonte estable (Paxton, 1993), o respecto al movimiento de la conciencia al seguir los micromovimientos corporales sin que el cuerpo se desplace —viaje inmóvil— o, incluso, por dirigir toda nuestra atención al espacio interior cuando no estamos acostumbradas a ello. En este sentido, durante la pequeña danza algunas personas sienten náuseas o se marean, señal de que han alcanzado un límite de su experiencia (Paxton, 1993).

Ahora bien, ¿por qué la pequeña danza nos confronta con un límite? Intentaré esbozar algunas respuestas. Todas aquellas personas que pasamos por la educación formal tuvimos algún curso de biología o anatomía. Allí nos han mostrado representaciones del interior de un ser humano genérico (biológicamente designado como hombre): sus órganos y una relación determinada de cada órgano y sistema con funciones dadas. A su vez, hemos aprendido a usar nuestro cuerpo de varias maneras, en su mayoría utilitarias pero también no utilitarias. Sin embargo, raramente nos han invitado o se nos ha ocurrido sentir *nuestro* cuerpo con el solo fin de sentirnos cuerpo. Así, cuando de adultas buscamos prestar atención a la sensación corpórea, sin intención de clasificarla, muchas veces lo primero que la imaginación trae es el esquema anatómico-funcional. También hemos aprendido, culturalmente, que nuestros órganos están contenidos dentro de nuestro cuerpo y que nuestro cuerpo tiene límites determinados. Estos se ubican en la piel como última o primera capa que rodea al cuerpo, la cual funciona como contorno que nos separa e individualiza respecto al resto del mundo. Por último, este cuerpo físico contenedor de órganos reside en un espacio percibido como mensurable e inerte, que a su vez contiene al cuerpo. Dicho esquema mecanicista de la materialidad corpórea se parece al juego de las matrioshkas, donde cada figura alberga a otra igual pero menor hasta llegar a la más pequeña de todas, figuras-contenedoras cuyo interior está vacío. Estas identificaciones acerca del cuerpo, abonadas por reflexiones cartesianas —que escinden en dos sustancias ontológicamente distintas al cuerpo y a la mente—, puestas en práctica durante siglos, parecen haber gestado la percepción cultural de que nuestros cuerpos son entidades mayormente cerradas, aunque conectadas al exterior a través de nuestra periferia, cuyo interior se compone de abstracciones y objetivaciones. En este contexto corposubjetivo, es de esperar que experimentemos nuestro cuerpo como extraño o inaccesible —sensación de un vacío imaginado— y que la dimensión corpórea en una microsituación de desequilibrio, como sucede en la pequeña danza, pueda resultar perturbadora.

La pequeña danza nos revela una conexión profunda entre ese “adentro” y ese “afuera”, en tanto lo que nos desestabiliza no proviene de un estímulo meramente externo sino que nos constituye íntimamente. Para captar esos micromovimientos, nuestra atención ha de moverse

rápidamente por lo corpóreo¹³ persiguiendo los cambios de la sensación. De esta manera, exploramos ser cuerpos cuya relación con el mundo —la fuerza de gravedad, el suelo, la ropa, el arriba, el aire alrededor, el atrás— se caracteriza por la inestabilidad y la redistribución del peso en el movimiento. El carácter otro de esta función de la sensación, en este caso especialmente vinculada a la kinestesia o propiocepción,¹⁴ en un primer momento puede resultar angustiante pero, con la práctica, aporta otras posibilidades de orientación basadas en una relación de amistad con nuestra inestabilidad.

...la variabilidad de la relación con la gravedad constituye entonces una de las maneras de pensar, de ver y de hacer el arte de la danza (Bardet, 2012: 61).

A diferencia de la hipertrofia de la objetivación presente en nuestra cultura, en la práctica de la pequeña danza y, en general, en el contacto improvisación, buscamos una modalidad del conocer en la cual «cada vez que chequeo mi cuerpo, es un cuerpo nuevo» (Nelson, 2016). Ello da cuenta, a su vez, del desafío-desfasaje que supone expresar a través del uso administrativo del lenguaje un pensamiento ligado a la sensación.

La pequeña danza es una entre otras prácticas que nos puede ayudar a despertar la conciencia corporal global y a trabajar la tendencia a proyectar y controlar los movimientos, a medida que ganamos confianza en la potencia del cuerpo sensible, sintiente y sentido¹⁵ para la improvisación. El tiempo de escuchar nuestras sensaciones mientras se producen, de vibrar las conexiones múltiples de un espacio vivo, es heterogéneo respecto al tiempo de objetivarnos en un espacio analítico, de dirigirnos, de anticiparnos. Escucha receptiva que activa la posibilidad de reorientarnos continuamente. En contacto improvisacióneste entrenamiento es necesario, además, por cuestiones de seguridad, en tanto nos mune de nuevas herramientas para sobrevivir a los momentos de riesgo durante la danza. Paxton observa que muchas veces logramos sobrevivir a momentos peligrosos pero no logramos darnos cuenta de cómo lo hacemos. En estos casos, parece que la conciencia se apagara o tuviera «agujeros negros» (Paxton, 93) lo cual, a su parecer, puede deberse a que nuestros cuerpos habitan tiempos diferentes: los movimientos de sobrevivencia resultan más rápidos que la captura consciente; la conciencia llega después, llega tarde.

13 Utilizo lo corpóreo para dar cuenta de la dimensión sentida del cuerpo, a diferencia de lo corporal, que asocio al cuerpo físico y sensible —que ocupa un lugar en el espacio objetivo—.

14 Capacidad del cuerpo de orientarse en el espacio, regular los parámetros espacio-temporales del movimiento, variar sus velocidades y calidades, mantener el equilibrio, relajar o tensar los músculos. Véase: <https://www.efisioterapia.net/articulos/propiocepcion-introduccion-teorica>

15 Mi cuerpo como sintiente, sentido y sensible da cuenta de una filiación compleja: por un lado, es cosa sensible entre las cosas del mundo. A su vez, es capacidad de sentir, que se despliega en dos funciones heterogéneas entre sí: la de tener sensaciones y la de sentir-me (Merleau-Ponty, 2010:119-140).

Godard observa que la “función objetiva de los sentidos”, asociada a la focalización y la interpretación, es particularmente lenta:

En la práctica de la Danza Contacto surge una especie de vigilancia increíble, de claridad geográfica. Cualquiera puede saltar hacia atrás, podemos ser empujados por otro, y ello se vuelve extremadamente peligroso si habitamos la lentitud de la mirada objetivante. El hecho de escapar a esa mirada objetiva - todo un trabajo se produce en este sentido - induce la fulgurancia del espacio (en Rolnik, 2005: 8, traducción propia).



Ciertamente, en la improvisación queremos no saber qué va a pasar, queremos «dejar que la danza ocurra» (Smith en Novack, 1990: 123, 183-184). Sin embargo, ello no debe entenderse como una desconexión del plano mental y de la conciencia, ya que no apostamos a un pensamiento binario. En cambio, buscamos ser “conscientes” de lo que está pasando y de cómo y qué sentimos en todo momento, especialmente en los de mayor descarga adrenalínica y riesgo: poder sentir la duración de una caída, la duración de una rodada rápida, la presencia de un cuerpo en el espacio periférico de nuestra visión. La pequeña danza es parte de ese entrenamiento de lo sensible-sentido en tanto trabajamos la autoobservación en un plano controlado de desequilibrio. Tal vez una clave de la improvisación en contacto sea involucrarse y permanecer en el *aquí y ahora* de la sensación moviente. Cultivar un “estado de presencia”.¹⁶ La atención a lo corpóreo intensifica

16 La atención al aquí y ahora de la sensación, la activación de un cuerpo vibrátil del contacto improvisación, el trabajo de un *estado de presencia* no debería entenderse como la constitución de un absoluto aquí, un acceso inmediato a la Verdad, sin relación con un otro, potencial diferencial que nos

la vivencia, hace tangible nuestro movimiento y nos da soporte para habitar lo impredecible: conocemos cómo nos movemos y sentimos no para saber qué hacer sino porque sentir de otro modo nos permite expandir aquello que hemos considerado los límites de nuestra experiencia.

Desarticular el movimiento automatizado para involucrar nuestra conciencia sensible global en el movimiento, como vimos, requiere de una reorientación de su rol normalizado. Al tiempo que nos desorientamos respecto a la función objetivante, a su centralidad ante los demás sentidos -dimensión que le confiere una función jerárquica al juicio, como medida externa que viene a interrumpir el flujo de las sensaciones- nos reorientamos hacia integrarla en un plano de inmanencia.¹⁷ Ello da pie a que la conciencia devenga un subsistema de movimiento cuya tarea consista en observar de cerca a los otros subsistemas (Paxton, 93). Como sub-sistema en un plano único, la conciencia puede practicar una mirada suave y receptiva respecto a los otros subsistemas. “*Arrancar la conciencia del sujeto para convertirla en un medio de exploración*” (D-G). Como en la tradición zen que alimenta al contacto improvisación, la conciencia se vuelve un sentido más.

Sin embargo, muchas personas que empiezan a bailar sienten que *no piensan*, que al bailar *se encuentran con su cuerpo* y, que gracias a ello, pueden *apagar la mente*. Creo que esta interpretación se debe, justamente, y parafraseando a Rolnik (2005), a que la función trascendente de los sentidos (mirada objetivante) está hipertrofiada en nuestra cultura. Aparece como *la* sensación, cuando se trata de *una* gestión de esta. Como vimos, ella se alimenta de y alimenta a los dispositivos escolares, en los cuales asociamos la actividad de pensar con la quietud del cuerpo, y los momentos de movimiento al ocio improductivo. Sin embargo, al bailar sucede algo muy diferente a no pensar. Sucede que pensamos o ponemos a funcionar nuestra conciencia de *otra manera*. Correlativamente, cuando realizamos actividades enfocadas en lo intelectual, también estamos allí con nuestro cuerpo sensible-sintiente solo que normalmente no lo sentimos, no investigamos la sensación escuchando la sensación, no trazamos un plano de inmanencia del sentir y pensar.

Tal vez ahora podamos conferir mayor espesor al carácter meditativo de la pequeña danza. Ella puede volverse una práctica en sí misma, más allá del jam o la clase de contacto improvisación. En efecto, hay muchas maneras de preparar un estado de improvisación por contacto, y cada practicante hace su propio camino cada día. A medida que se despliega el jam, la

habita. No pretendo invocar a la metafísica de la presencia, que buena parte de la filosofía contemporánea ha cuestionado exhaustivamente. Si el espacio del jam traza un plano de inmanencia, lo hace articulando diferentes potencias y modalidades de la sensación. La función objetivante de nuestros sentidos no desaparece sino que sus conexiones se debilitan.

17 Por plano de inmanencia, no entiendo interioridad de una conciencia por oposición a las cosas externas a ella, como lo hace parte de la fenomenología. Por plano de inmanencia, en cambio, comprendo la constitución de un plano productivo único y desjerarquizado, movimiento productivo de autogénesis, de conexiones heterogéneas, uno-múltiple, Cuerpo sin Órganos. Ver: *28 de noviembre de 1947. ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?* (Deleuze-Guattari, 2002).

práctica de escuchar y escucharnos se liga al contacto táctil con otros, a la entrega mutua de peso y al desplazamiento por el espacio. De este modo, vamos tejiendo una experiencia compartida, que difiere cada vez que nos encontramos para bailar pero que, curiosamente, nos constituye desde antes de empezar a bailar —y es por ello, seguramente, por lo que se puede compartir—.18

Cuerpo-espacio vibrátil

A medida que se despliega el jam, el *camino interno* de la pequeña danza se entrelaza con una mirada continua y porosa de todos los sentidos al espacio compartido y moviente. No bailamos hacia adentro sino con los otros y con lo otro que irrumpe. Practicamos la escucha como modalidad de «inmersión en el corazón de lo sensible» (Van Dyk, 2014), donde se desdibujan los límites entre un adentro y un afuera así como entre los cuerpos individuales. La desterritorialización del órgano auditivo está íntimamente ligada a la exploración del sentido del tacto. Louppe habla de una escucha poética de la cual «participa todo el cuerpo» (Van Dyk, 2014). De hecho, también oímos las vibraciones con los músculos, los huesos, la fascia, la piel —escucha kinestésica cuyo ejercicio me permite reajustes posturales y reorientación en el espacio— (Godard, 2006: 56-75). Como decía Nietzsche, «lleva, en efecto, quien baila sus oídos, ¡en los dedos de sus pies!» (1999: 314).

Durante la práctica, en el estado de danza, muchas veces podemos sentir que el cuerpo objetivo con contornos y la sensación de ser cuerpo no coinciden: nuestra corporeidad sentida desborda los límites normalizados del cuerpo objetivo y se irradia al espacio que en otro momento considerábamos «exterior».19 Tal vez, llevar la atención a la sensación del movimiento y al contacto con otras superficies habilite una dilatación del sentir. Esta expansión muestra que lo sintiente y lo sensible no se cierran sobre sí mismos: nuestro cuerpo sintiente necesita de nuestro cuerpo sensible para sentir-se, pero no está *encerrado* o *contenido* por él.

La expansión corpórea se potencia a través del tacto, la *arjé* de nuestra danza. La singularidad del tacto es ser el sentido más claramente quiasmático, lo cual quiere decir que existe

18 La experiencia de la danza nos sumerge en un universo relacional, entendiéndolo por ello, que ninguna entidad preexiste a las relaciones que la constituyen. Ello descarta que las relaciones se originen en la entidad constituida.

19 Nuestro cuerpo físico sensible, delimitado por el contorno de la piel, no coincide con la sensación corpórea. Son dos planos heterogéneos que se han producido políticamente como coincidentes. De todas maneras, no hay sensación sin cuerpo sensible. Sentimos las cosas y nos sentimos a nosotras porque somos cuerpos sensibles en y del mundo. Podemos no sentir una parte del cuerpo que sí tenemos o, como presento en este trabajo, expandir la sensación y corporeizar el espacio que habitamos. En el contacto táctil con el otro, al ejercitar la función háptica de los sentidos, podemos sentir algo del cuerpo del otro como sentimos nuestro cuerpo físico. Lo mismo puede ocurrir con el aire que respiramos, la tierra que pisamos, el entorno. Según Judith Butler (2007 : 258), hay que “tener en cuenta que los límites del cuerpo son los límites de lo socialmente hegemónico”. *Nadie sabe aún lo que puede un cuerpo...*

cierta²⁰ reversibilidad en el tocar, en tanto cada vez que toco, soy tocada y cada vez que soy tocada, toco. Cada vez que tocamos entablamos un intercambio con una otra. En un mismo toque encontramos dos polos: *unyo toco* que me coloca como órgano y objeto de percepción, y un *soy tocada* receptivo, a través del cual me puedo sentir a mí misma, sentirme cuerpo en el *con-tacto* con una otra —otro que puedo ser yo misma tocándome o, en la pequeña danza, por ejemplo, el contacto-arraigo al suelo—. Esta casi-reflexividad del sentir, Merleau-Ponty (2010) la denomina “quiasmo”.²¹

Al tiempo que la sensación se transforma y expande, se produce una mutación y despliegue de nuestro espacio de acción o potencial de movimiento o, porque mi espacio de acción y movimiento se transforma y expande, mi sensación también lo hace. En otras palabras, la construcción fenomenológica del espacio y del cuerpo son inseparables (Godard en McHose, 2006).

Devenir cuerpo, emergente de la experiencia de atención a lo corpóreo, releva a *tener* un *cuerpo*, que subsume la experiencia corpórea en la experiencia intelectual -con lo cual esta última se vuelve trascendente- e, incluso, a *ser cuerpo* -de carácter más estático. Se trata, entonces, de relaciones o modos diferentes de practicarnos como cuerpos. En el contacto improvisación, devenimos cuerpos corpóreos porque nos desplazamos de la intención de manipular o identificar los objetos que *yo toco* para *ir con mi atención a* la sensación del toque cuando tocando *soy tocada* y al movimiento, microdanza o pasaje de peso entre estas dos maneras de sentir. Sin embargo, no diría que se trata de focalizar en *lo interior* o en *mi cuerpo vivido* (lo cual podría englobarse en la categoría de “ser cuerpo”), ya que al *sentir-me* en el toque descubro que la sensación me expande y sintiendo me pregunto: ¿dónde termina mi cuerpo y empieza el cuerpo de la compañera luego de estar mucho rato en con-tacto? A veces, experimento que los límites se difuminan y me da la impresión de que nos volvemos un solo cuerpo moviente o en reposo. Nos siento calor, vibraciones sutiles, zona radiante y difusa, corrientes energéticas. Por un momento, me pregunto si esta pierna que siento es «mía» o si estaré sintiendo como «mi cuerpo» una porción del aire cargado que habitamos. Me sucede que esta sensación, ligada al cuerpo físico, se acompaña de una serie de emociones; no obstante lo cual, puedo distinguir la sensación o afecto en sí misma de las emociones.

La sensación táctil en el contacto nos permite sentir la otra y sentirnos en la otra, experimentando, así, cierta reflexividad de la sensación en un mundo compartido. Trazamos un

20 Esta reversibilidad no es inmediata o pura justamente por el desfasaje ente el yo toco y el soy tocada o entre el cuerpo sintiente y el cuerpo sentido.

21 El quiasmo da cuenta de una reversibilidad inminente pero no realizada entre mi capacidad de sentir las propiedades de las cosas (sentir activo, función objetiva, percepción) y de mi capacidad de sentirme (sentir pasivo, función receptiva o subjetiva). Habría una microdanza de la atención, que pasa rápidamente del sentir activo al sentir pasivo pero que no llega a hacerlas coincidir nunca. Entiendo que trabajar el sentir pasivo y atender el movimiento de cambio entre ambas funciones expande la corporeidad, a la vez que nos revela la otredad constitutiva de la sensación de nosotras mismas (véase Merleau-Ponty, 2010).

puente por donde las sensaciones fluyen: «lo que siento, es al otro sintiéndome. Todo pasa como si el compañero deviniera un “órgano sensorial” suplementario para aprehenderme a mí mismo» (Bigé, 2015). Tocamos-somos tocadas por nuestra intercorporeidad, intuimos que la sensación no es meramente individual sino que la sensación individual se constituye en un mundo relacional donde afectamos y somos afectadas.

Esta experiencia me ha permitido comprender de modo sensible la noción de cuerpo vibrátil de Rolnik, con el cual podemos «aprehender el mundo en su condición de campo de fuerzas que nos afectan y se hacen presentes en nuestro cuerpo bajo la forma de sensaciones». En esta manera de conocer, «el otro es una presencia viva... que pulsa nuestra textura sensible» (2013: 478). Vincularse al mundo como *materia-fuerza* (Rolnik, 2002) da cuenta de un modo de conocer que procede por vibraciones, intensidades, flujos, multiplicidades, infinitos y no por interpretaciones, juicios, sujetos y objetos, cuantificaciones. Es una manera de conocer en los movimientos del cambio, aunque estemos en la “quietud” de la pequeña danza. El cuerpo se vuelve poroso, receptivo a las nuevas sensaciones e intuiciones, cuerpo antena en un presente que está renovándose continua y heterogéneamente. Nos invitan a diferir los recorridos y referencias con las que pensamos de forma habitual, nuestros patrones de movimiento del pensamiento, para recibir a la otra en nuestro cuerpo sintiente, sentido y sensible y, en conjunto crear formas de expresión singulares, construir colectivamente nuevos territorios. Para Rolnik, la tensión entre cuerpo vibrátil y percepción constituye una brecha matriz del pensamiento-creación. Aquí es muy valioso no entender, no resolver, poner entre paréntesis nuestras certezas, transitar la turbación, la desorientación y darnos el tiempo para ser vulnerables, para dejarnos afectar, para darle permiso a las diferencias —lo que hace necesario la cocreación de un espacio de respeto y cuidado donde podamos permitirnos esa libertad—.

El cuerpo vibrátil emerge del trabajo con la función háptica o receptiva de los sentidos, que Rolnik (2002) llama “sensación” para distinguirla de la “percepción”. Lo háptico es otro nombre de lo táctil cuando ello no se limita al sentido que denominamos tacto sino que arrastra a los demás sentidos hacia sí. Godard (en Rolnik, 2005) habla de una «mirada ciega» a la cual podríamos entrelazar una escucha sorda. El uso háptico de los sentidos es eminentemente receptivo, en vez de proyectivo o trascendente. A diferencia de la función objetivante, se caracteriza por no ser interpretativa ni consciente, no estar ligada al lenguaje ni a la memoria de la persona sino al aquí y ahora, no distinguir entre sujeto y objeto. Responde al «modo proximal de conocimiento» en el cual la percepción se traduce sistemáticamente en movimiento, donde no hay posibilidad de escindir la sensación y la acción. Como en el caso de la ameba: *percibir ya es mover* (Bigé, 2014).

En resonancia, Deleuze y Guattari plantean una visión de cerca en un “espacio liso”, espacio háptico (que puede ser visual, auditivo o táctil), el cual se caracteriza por:

... la variación continua de sus orientaciones, de sus referencias y de sus conexiones; actúa de vecino a vecino; por ejemplo, el desierto, la estepa, el

hielo o el mar, espacio local de pura conexión. Contrariamente a lo que se suele decir, en él no se ve de lejos, y no se le ve de lejos, nunca se está «en frente», ni tampoco se está «dentro» (se está «en»...) Las orientaciones carecen de constante, cambian según las vegetaciones, las ocupaciones, las precipitaciones temporales [...] no existe horizonte, ni fondo, ni perspectiva, ni límite, no contorno o forma, ni centro; no hay distancia intermediaria o toda distancia es intermediaria (Deleuze y Guattari, 2012: 500).

Esta podría ser la descripción de un jam de contacto improvisación. En él, los observadores son múltiples y dinámicos, los movimientos están conectados, lo cual no quiere decir «armonizados».²² Todo ocurre en un mismo plano: no hay observador externo o público *frente* a una obra. Toda mirada construye las sensaciones colectivas.

La esfera es una acumulación de imágenes reunidas a partir de varios sentidos, siendo la visión uno de ellos, como si mirar rápidamente en todas las direcciones me permitiera imaginar qué sentiría si toda la superficie de mi cuerpo estuviera recubierta por un órgano visual en vez de por piel. Pero la piel es la mejor fuente para la imagen porque funciona en todas las direcciones a la vez (Paxton, 1999, traducción propia).

En esta forma mutable de danza, la vista adopta una función háptica en tanto se trabaja principalmente la mirada periférica. Se trata de una visión no focal, de 180°, suave, receptiva, multidireccional y difuminada que en el movimiento del cuerpo en espirales —característico de esta práctica— se transforma en 360° de visión. Estoy atenta a lo que aparece en cualquier lugar, no para defenderme de un peligro sino porque me siento parte de todo lo que aparece. Cuerpo policéntrico que se involucra: el tono muscular baja, me siento menos tensa que en la mirada focal, suelto una parte del control que aún me replegaba sobre mí y me aislaba, devengo parte *del* espacio, más que cuerpo individual *en* el espacio. Nos damos cuenta que todos estamos en la periferia de alguien, que siempre hay alguien en nuestra periferia: todos somos vulnerables. Moviéndome en espirales con mirada periférica, me siento llevada por el movimiento colectivo. Se diluyen las antiguas fronteras: se borran los bordes, se ablandan los sólidos, se aceitan las articulaciones, se densifica lo sutil del aire, nos siento ondas en una superficie acuática. En la danza de los sentidos, nada permanece inmóvil, los órganos no cumplen una sola función; la potencia está en la circulación y la afectación, en los flujos y fuerzas que desterritorializan y reterritorializan sin fin nuestras disposiciones —imposibilitando la fijación de las formas. Sinestesia: los ojos se me vuelven piel: tocan, la piel se me llena de ojos: ve.

22 La armonía supone un cierre de la multiplicidad de conexiones, el establecimiento de la jerarquía de un resultado.

El cuerpo sin órganos nunca es el tuyo, el mío (...) las formas devienen contingentes, los órganos solo son intensidades producidas, flujos, umbrales, gradientes (...) Hay distribución de razones intensivas de órganos, con sus artículos positivos indefinidos, en el seno de un colectivo o de una multiplicidad, de un agenciamiento, y según conexiones maquínicas... El CsO es deseo, en él y gracias a él se desea (Deleuze-Guattari, 2002: 168-169).

Entiendo que la fuerza de mi danza no me pertenece, desborda el yo y el otro y los mezcla. Lo que me baila son afectos que nos atraviesan, fuerzas variables, entrelazamientos dinámicos. La articulación de nuestra corporeidad danzante, la resonancia de movimientos, los flujos que circulan y nos llevan a variar colectivamente los ritmos me permiten pensar o sentir no solo el cuerpo que llamo mío sino también el espacio que compartimos como sintiente, sentido y sensible en devenir. El espacio compartido es corpóreo, está lleno. Respira y nos respira. Está vivo. Corporeidad múltiple. Está abierto. Es poroso. Se ritma, se temporaliza. Se-nos metamorfosea. Lo creamos mientras nos crea. Todo es visible en nuestra danza: nos veo pensar. Te siento tocarme al tocarte. Así, el espacio-cuerpo se refleja a sí mismo.



Jamasa Montevideo, Uruguay. Julio, 2018. Foto: Federico Pagola Algorta

Si bien el sentir no se asocia al yo o sujeto, cada cuerpo articula las sensaciones colectivas, las pliega sobre sí, inflexiona las líneas que lo inflexionan, aporta su danza a la creación colectiva. El intercambio entre lo colectivo y lo individual es continuo y a cada momento el espacio compartido se modifica. Las sensaciones se liberan de los individuos que se afectan y que perciben para constituir lo común intensivo. En retorno, esas sensaciones no individuales pueden aprehenderse a través del cuerpo vibrátil, en un juego infinito de diferenciación. En este sentido entiendo a Merleau-Ponty cuando escribe acerca de lo intercorpóreo como segregación de múltiples corporeidades. Habría un sensible en sí, una sensibilidad anónima que irradia a todas partes estando aquí y ahora (Merleau-Ponty, 2010: 129). Tras una nueva traducción, el *sensible en sí* del contacto improvisación puede operar como un *rizoma*,²³ en el sentido que Paxton piensa la piel: se despliega en todas las direcciones a la vez o, como pensamos la sinestesia: conecta elementos heterogéneos entre sí, o como pensamos la improvisación: crea en lo impredecible del devenir.

Sin embargo, la percepción (nos) continúa operando. Si bien en el contacto improvisación se ve disminuida, pasamos por muchos momentos donde nos sentimos “sujetos”, cuerpos con límites fijos y necesitamos replegarnos en nuestra historia, en nuestro espacio personal. Los miedos, las ansiedades, los egos, las ideas, las proyecciones, los hábitos de seguridad y confort, que compensan los momentos de riesgo y juego con los límites... cuestiones de género, de clase, de raza, regionales, étnicas, personales... todo nos baila. Claro que el individuo sigue teniendo un lugar en el contacto improvisación, aunque en la tensión entre ambos cuerpos (vibrátil y perceptivo), la individualidad hegemónica empieza a deformarse. Retomo aquella preocupación por los “agujeros negros” de la corporeidad consciente y me pregunto cómo pasamos de una modalidad a la otra, del cuerpo vibrátil a la percepción y de la percepción al cuerpo vibrátil... ¿sentimos estos cambios?, ¿qué huellas dejan?, ¿qué movimientos trazan estas huellas?

La cosecha: hacia un pensamiento afectivo

Para Nancy Stark Smith, una de las iniciadoras del contacto improvisación, durante el jam es posible realizar *cosechas* acerca de nuestros procesos, vínculos, sensaciones, pensamientos, respecto a la práctica en sí misma, el colectivo que practica u otras cuestiones que nos atraviesan y se expresan cuando estamos juntas. Hacia el final del jam —cuya sonoridad es mayoritariamente la de los cuerpos en movimiento y contacto—, suele tener lugar una ronda de intercambio con la palabra. En ellas es posible compartir nuestra cosecha del día o aquella que hemos venido

23 El *rizoma* es un tallo subterráneo que prolifera sus conexiones con elementos heterogéneos y crece de forma impredecible. El rizoma cambia de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones, por lo cual no puede fijarse ni establecer jerarquías. En el rizoma no hay posiciones ni puntos, solo líneas enmarañadas. Cualquier punto puede romperse en cualquier momento y volver a reconstituirse (véase Deleuze y Guattari, 2002: 6-7).

recogiendo.²⁴ Entonces, no a modo de conclusión sino de cosecha, quisiera compartir lo que sigue.

Siento-pienso que el espacio intensivo revela su propia constitución, de la cual formamos parte: estamos tejidas a esa corporeidad moviente y múltiple. El entrenamiento háptico de un colectivo a lo largo del tiempo modula un *sensible en sí* a través de nuestras acciones y también nos habilita a observar esta modulación. Hacemos un cuerpo-espacio vibrátil del contacto improvisación. Nos permite sentirnos practicadas por esta forma de improvisación a la vez que nos permite sentir cómo construimos dicha forma, que no es estática. Quiero decir que la investigación en la danza genera sus propios pliegues de pensamiento a partir de un trabajo con la casi-reflexividad o quiasmo de la sensación. Así, la práctica se recrea, se metamorfosea, pues no se trata de la suma de acciones individuales meramente sino de la resonancia de los cuerpos juntos, de todo aquello que no se actualiza pero que vibra en un tiempo y espacio local y en el contexto de una historia viva de la práctica así como de sus relaciones con los otros mundos. Es desde y con lo sensible que el pensamiento se expande, recrea y transforma el concepto práctico de contacto improvisación en nuestro aquí y ahora, en nuestra comunidad de danza.

Sentir los conceptos y conceptualizar de modo sensible, es una de las cosechas que vengo recogiendo a lo largo de esta práctica, influenciada, claramente, por mi formación y trabajo en filosofía. Ahora, se podría decir que el contacto improvisación no es un concepto, sino una práctica, que crear conceptos es una tarea propiamente filosófica y, como tal, se escinde de la sensaciones concretas. Sin embargo, intuyo que ese tipo de reflexión es de carácter disciplinar, por lo cual me permito dejarla de lado por el momento. Intuyo que hay un concepto vivo, que se (re)hace parcialmente en cada encuentro, en cada jam. Pero que tampoco queda totalmente identificado con la sensación más próxima o la corporeidad local, sino que tiene la potencia de laborarear las distancias, jugar en el ida y vuelta, en el desfase que constituye y dinamiza el pensamiento. A esta inmanencia del pensamiento que se produce dejándose afectar y sintiéndose en los cambios, que encuentro como una potencia de la improvisación en contacto, le llamo «pensamiento afectivo».

Espero haber sugerido cómo el contacto improvisación puede considerarse una práctica filosófica, si entendemos por filosofía aquella actividad que pone en cuestión nuestras maneras habituales de pensar y sentir y que, a través de diferentes procedimientos, nos permite elaborar, no otro conocimiento sino *otra manera de conocer*. Filosofía práctica y no «filosofía teórica», porque trabajamos con los procesos que nos atraviesan y que nos hacen devenir otras, pero

24 La reflexión escrita, como parte elemental de la forma, ha estado presente desde los inicios. Es imprescindible mencionar la existencia de la revista *Contact Quarterly*, que desde 1976 funciona como un vehículo de pensamiento colectivo para la comunidad internacional del contacto improvisación. A su vez, existen encuentros internacionales organizados en torno a laboratorios de pensamiento acerca de esta danza, en los cuales, durante varios días, se baila y conversa acerca de la práctica —y respecto a su relación con lo social, lo cultural, lo científico y lo filosófico—. En América Latina se realiza el Encuentro Internacional de Maestros de Contacto Improvisación en Latinoamérica (Eimcila).

tampoco pensamiento binario, porque lo teórico se resignifica a través de su ligazón a lo concreto y práctico. Práctica de sí porque no es posible conocer de otra manera sin transformarnos. Filosofía en movimiento, que se articula a sí misma de modo reflexivo a través de la observación y escucha de las corposubjetividades y sus ambientes. Esta filosofía es en sí misma política, por el hecho de desenmarcar y proponer nuevos posibles. Pero también porque se basa en la improvisación colectiva de movimientos simples a través del contacto —lo cual la vuelve accesible a muchas personas²⁵— y entrena la sensorialidad háptica, donde se desjerarquizan los lugares, se debilitan las fronteras y jerarquías entre yo y el otro y se potencian las experiencias intercorpóreas. En este sentido, y por todo lo expresado, el trabajo con la sensación que cada practicante emprende no equivale a un trabajo meramente individual ya que la sensación se puede experimentar como una construcción colectiva. Trabajar las sensaciones a través de potenciar la escucha háptica en un contexto de improvisación, puede habilitar una desindividualización a partir de la cual volver a “individuarnos” en estrecho vínculo con el espacio en común.

Otra inquietud que me habita es: ¿en qué aspectos una filosofía sensible puede producir transformaciones en la investigación académica de nuestras universidades? —y no ser rápidamente capturada como filosofía *de lo sensible*—. Preveo una primera objeción: el concepto de contacto improvisación se mantiene ligado a lo sensible porque se vincula al mundo del arte, a los deportes y las prácticas somáticas, pero en filosofía trabajamos con las categorías abstractas y los problemas de la historia de la filosofía. Vuelvo, entonces, a mi planteo inicial, presente especialmente en la filosofía feminista, en la filosofía latinoamericana y en la filosofía pos mayo francés: hacer filosofía en el encuentro con otro (sintiente-sentido, rizoma, corporeidad, función háptica, improvisación en contacto) solicita la apertura a *hacer cuerpo con* otra y dejarse procesar por lo que ocurre en un tiempo y espacio. Invita a conferir una base existencial a la producción filosófica que puede contribuir hacia una filosofía situada. Un religarse poniendo en cuestión los límites ya no puede referenciarse como disciplina y, probablemente, tampoco como interdisciplina sino que se orienta hacia la transversalidad y experimentación con las diferentes modalidades y saberes. Trabajar la tensión entre la dimensión objetivante —necesaria en la investigación en humanidades— y la dimensión háptica, de manera tal que nos mantengamos ligadas a esta otra función de los sentidos, puede dar lugar a movimientos creadores del pensamiento conceptual.²⁶

Este planteo insiste en que el pensamiento se religue a la vida a través de una actitud porosa y atenta respecto a nosotras y al ambiente, que pueda dar paso a las fuerzas del mundo que nos atraviesan y necesitamos expresar. En este sentido, tiene una dimensión “ecológica”. Hacer carne

25 Esta aserción debe de ser matizada con la dimensión acrobática y la recepción de peso, presentes con fuerza en esta forma de danza, cuestiones que limitan la accesibilidad a la diversidad de cuerpos. Otras dimensiones, de índole sociocultural (formación cultural, raza, nivel educativo, clase económica), han de ser consideradas a la hora de pensar quienes llegan realmente a la práctica.

26 ¿Y si practicamos la pequeña danza antes de una sesión de estudio convencional, de manera individual o colectiva? ¿Y si leemos juntas luego de bailar juntas y discutimos conceptos y problemas con la práctica aún viva?

nuestra inestabilidad constitutiva de modo que no sea un aspecto a anular ni lamentar del proceso de investigación ni de su producto sino a valorar positivamente e incorporar de alguna manera. No es posible escribir en un formato rígido: la forma (de la escritura) también se vuelve porosa, deviene espacio-cuerpo de experimentación del pensamiento. Tampoco es posible correr atrás del tiempo de la objetivación e inversión académico-capitalista. Este otro *ethos* de la creación requiere de otra forma de expresión, una escritura *de* y *en* los procesos, una escritura que acompaña los cambios, que Rolnik desarrolla como *cartografía*.²⁷

Ello no supone quedar *atada* la vivencia o no poder *tomar distancia crítica*, sino dejar de mirar desde en frente, desde afuera o desde lo alto para ejercitar la mirada periférica que se involucra, la escucha de las corrientes locales, la sensación de ser tocar-y-ser-tocadas por el mundo en el que vivimos. Practicar la flexibilidad en el pasaje por estados y modalidades del sentir-pensar, volverse un poco *atleta de los afectos*, como el actor que impulsaba Artaud. Distribuirse en el espacio-tiempo de una investigación de maneras poco usuales, pasar de una mirada de cerca a una de lejos según lo pida la situación, improvisar manteniendo la escucha y la construcción de mundos con las otras y otros. Desplazar la ficción de fijeza. Hacer *uncuerpo sin órganos* del pensamiento. Taller-laboratorio donde las operadoras-creadoras toman sus materiales de aquí y allá y van explorando, probando, conectando y desconectando a través de la intuición, las modulaciones de la sensación y de las conciencias, invitando a la mente a volverse un sentido más.

Cuando la improvisación se encuentra con la filosofía se revela un amor prohibido: el amor a no saber. La filosofía, que es un esfuerzo por saber, una búsqueda enamorada del saber que nunca logrará el fin de aprehenderlo en su totalidad, porque todo amante es, en última instancia, un otro, ha de encontrarse con su sombra, sin la cual no sería lo que es. En nuestra vida académica el no saber se padece y busca eliminarse en una carrera infinita e imposible, cuya actualización hoy, en tiempos del cognitariado, adopta un ritmo vertiginoso que captura-capitaliza las fuerzas creadoras. Pero la condición vulnerable de quien no sabe puede ser una fuerza, una meseta en la circulación del deseo, no para adquirir más saber —así como tampoco para eliminar el esfuerzo, rigor y tiempo que lleva el saber, tan valioso en toda investigación— sino para valorar otros saberes, especialmente, dejar venir lo que no se sabe ni puede predecirse, lo no proyectado. En este camino, la vulnerabilidad es una fuerza ya que, lejos de ser considerada como sinónimo de docilidad, nos permite aceptar y comprender nuestras sensaciones y emociones en situaciones cambiantes, sin lo cual no es posible pensarnos y conocernos como seres *de* y *en* el mundo.

Para que eso otro no visible, premovimiento no dicho o pensado aparezca, es necesario prepararse, disponerse para su venida, inhibir o desviar la compulsión a hacer como venimos haciendo porque es más fácil, porque no tenemos tiempo para hacer otra cosa o porque no hay financiación para este tipo de experimentos. Tal vez necesitemos operar en los márgenes y

27 Para Rolnik, la cartografía, a diferencia del mapa, es un diseño que acompaña y se realiza al tiempo que se transforma el paisaje. La cartografía procesa los afectos contemporáneos, expresa los procesos, la pérdida de sentido de un mundo y la formación de uno nuevo (véase Rolnik, 2006).

reinventar la universalidad de la universidad, o tomar riesgos en las maneras como damos clases e investigamos. Encontrar las aliadas en las diferentes instituciones y prácticas. Seguramente pasaremos por momentos de codificación y también proyectaremos, adelantaremos, pero estas formas nos servirán como herramientas pasibles de desarticularse y rearticularse. La creación de otros caminos surge en esta misma tensión entre dos modalidades de nuestra corposubjetividad. Nuevamente, el conocimiento se religa al autoconocimiento, aunque ese *autoesté* descentrado y lo que aparezca no sea el fantasma o el yo sino el mundo... *me quería conocer a mí misma y encontré que yo soy otra...en lo más profundo de mí encontré al mundo...*



Práctica de contacto improvisación en Plaza San Fernando, Maldonado, Uruguay. Jamaso Maldonado, 2016. Foto: Andre Reali Olmos.

Referencias bibliográficas

- ALLIEZ, E. (2004). «La condición CsO o de la política de la sensación». *Revista Laguna*, vol. 15, pp. 91-108.
- BARDET, M. (2012). *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus.
- BIGÉ, R. (2014). «Partager le lieu de la danse. Le partenaire en contact improvisation». Conferencia dictada en el *World Dance Alliance Global Summit*, Angers.

- _____ (2015). «Sentir et se mouvoir ensemble. Micro-politiques du contact improvisation». *Recherches en Danse*, vol. 4. Disponible en: <https://journals.openedition.org/danse/1135> [Consultado el 27 de junio de 2018].
- BUTLER, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- CARCO PACELLA, L. (2018). *El samurai y el pájaro. Intensivo de contacto improvisación*, documento de difusión. Córdoba: s/e.
- CASTRO, E. (2005). *El vocabulario de Michel Foucault, Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos, autores*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- DELEUZE, G. (1999). «La vida como obra de arte», en *Conversaciones 1972-1990*,. Valencia: Pre-textos.
- (1991). «Posdata sobre las sociedades de control», en Ferrer, Ch. (comp.) *El lenguaje literario*, tomo 2. Montevideo: Nordan.
- (2013). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena libros.
- (2008). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F.. (1997). *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Anagrama.
- (2002). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- GARCÉS, M. (2009). «Visión periférica. Ojos para un mundo común» en *Arquitecturas de la mirada*, Barcelona: Cuerpo de letra.
- GODARD, H. (2006). «“Des trous noirs” avec Kuypers Patricia». *Nouvelles de Danse*, n.º 53.
- FOUCAULT, M. (1990). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- (1994). «Préface à *L’Histoire de la sexualité*», en *Dits Ecrits*, tomo IV, texto n.º 340. París: Gallimard.
- (2000). *La hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2005). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- MERLEAU-PONTY, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- MCHOSE, C (2006). «Phenomenological Space. “I’m in the space and the space is in me”. Interview with Hubert Godard». En: *Contact Quarterly*, vol 31, n.º. 2.
- NELSON, K. (2016). «Buscando un suelo en común», entrevista realizada por Lucía Naser y Karen Wild *Giró Cartelera* 11/02/2016.

- NIETZSCHE, F. (1999). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial.
- NOVACK, C. (1990). *Sharing the dance. Contact Improvisation and American Culture*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- PAXTON, S. (1993). «Drafting interior techniques». *Contact Quarterly*, vol. 18, n.º 1. Versión en francés: «Esquisse des techniques intérieures», traducción de Patricia Kuypers.
- (1999). «Chute, une transcription par Steve Paxton». En *Nouvelles de Danse*, Contredanse, (38-39).
- (1972). «The Grand Union». *The Drama Review*, vol. 16, n.º 3, The «Puppet» Issue, pp 128-134. Disponible en: www.jstor.org/stable/1144779 [Consultado el 27 de junio de 2018].
- (1979). «A definition», *Contact Quarterly*, winter, vol. 4, nro. 2, 26;
- «Transcription», *Nouvelles de danse*, nro. 38/39, Primavera-verano 99, 87-93.
- (1977). «Solo dancing». *Contact Quarterly*, vol. 2, n.º 3.
- (2017). «La pequeña danza, el soporte». Disponible en: <https://escontactimprovisation.wordpress.com/2017/01/26/la-pequena-danza-el-soporte/> [Consultado el 27 de junio de 2018].
- ROLNIK, S. (2013). «Geopolítica del rufián», en Guattari, F. y Rolnik, S. *Micropolíticas. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- (2006). *Cartografia sentimental. Transformações contemporâneas do Desejo*, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- (2005). «Le regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard», en *Lygia Clark. De l'oeuvre à l'événement. Nous sommes le moule. A vous de donner le souffle*. Nantes: Editions du Musée des Beaux Arts de Nantes/Les Presses du Réel.
- (2002). «El ocaso de la víctima: La creación se libra del rufián y se reencuentra con la resistencia», texto elaborado a partir de una conferencia pronunciada en el evento *São Paulo S.A. Situação #1 COPAN*, curaduría de Catherine David, San Pablo, 23 a 27 de noviembre.
- RITSEMA, J. (s/f). «Políticas de la estética». Disponible en: <https://inquietando.wordpress.com/textos-2/politics-of-aesthetics-by-jan-ritsema/> [Consultado el 22 de mayo 2018].
- TAMPINI, M. (2012). *Cuerpos e ideas en danza. Una mirada sobre el Contact Improvisation*. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.
- VAN DYK, K. (2014). «Usages de la phénoménologie dans les études en danse». *Recherches en danse*, vol. 1. Disponible en: <http://journals.openedition.org/danse/607> [Consultado el 26 octubre 2015]

WILD, K. (2016). *El cuerpo y su doble. Micropolítica de la sensación y el movimiento en el contact improvisación* (tesis de maestría). París: Universidad de ParisVIII-Vincennes-Saint-Denis [inédito].