

Movimiento en contacto: el estar de la danza de El Descueve

SEGURA, Dulcinea / Área de Danza y Artes del Movimiento del Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL/UBA) – dulceduldul@hotmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: danza - contacto improvisación – estar americano – El Descueve

» Resumen

En este artículo analizamos el uso de elementos del Contact Improvisation (CI) en las creaciones de danza del grupo El Descueve (1990/2007) para vincularlo a la idea de *estar* americano que plantea Kusch (1999) y que entendemos, no sólo como una experiencia situada en nuestro territorio latinoamericano y propia de las epistemologías del sur, sino como un estado de contemplación activa y presencia. Pensamos que este “simplemente estar” propone un posicionamiento que podemos vincular a la manera de habitar el mundo aquí y ahora que concibe la danza.

Tomamos de este modo el *estar* que plantea Kusch para pensarlo como un estado abierto que relacionamos a la escucha atenta que propone el CI desde el contacto corporal en la danza, las dinámicas de movimiento o la improvisación, elementos que observamos en el grupo y que conforman todo un ecosistema en danza, en estado de presente.

» Presentación

Si desde la biología podemos tomar al ecosistema como un “sistema ecológico constituido por un medio y los seres vivos que habitan en él, así como por sus relaciones mutuas” (R.A.E.), también podemos pensar que en un cuerpo humano hay distintos ecosistemas que se entrelazan y conviven para mantener la homeostasis y vida de ese cuerpo así como podríamos animarnos a trasladar el concepto al plano de la percepción, los sentidos, los sentimientos, los pensamientos, y entender estos distintos niveles de experiencia, como ecosistemas.

Si nos aventuramos un poco más, podemos pensar que un grupo de personas que danzan entre sí pueden constituir un ecosistema, una comunidad que se relaciona en movimiento y que se vincula mediante el contacto de sus cuerpos a través de la mirada, el tacto, el olfato, la escucha.

Desde esta perspectiva pensamos al grupo El Descueve como un ecosistema en danza, un conjunto de seres que se interrelacionan y habitan ese espacio de la improvisación y creación a través del movimiento, configurando sus propias maneras de estar en el mundo, a través de “transmitir emociones, sensaciones y pensamientos” (Fontana, 1993)

El Descueve fue un grupo de danza independiente vinculado a la escena del rock, a propuestas escénicas rupturistas que surgieron y se desarrollaron con el retorno de la democracia como La Organización Negra y a espacios alternativos como Cemento. Si bien nace oficialmente en 1990, década en la que tuvo mayor impacto, había comenzado a gestarse en 1988 en medio de esa libertad cultural que significó la vuelta de la democracia al país luego de la dictadura más sangrienta que tuvo Argentina.

El grupo estaba integrado por Mayra Bonard, Carlos Casella, Ana Frenkel, María Ucedo y Gabriela Barberio, que se conocían del taller del Teatro San Martín y de la Escuela de Margarita Bali, y nutrían su formación de distintas técnicas de danza, artes marciales y Contact Improvisation (CI), que en ese momento era una propuesta novedosa de uso del cuerpo y del espacio. Desde su creación, el grupo se entregó a desarrollar una estética propia que los acercaría a otros públicos que se veían atraídos por el ecosistema que estaban creando.

En diversas entrevistas les integrantes expresaban que creaban sus coreografías desde la improvisación a partir de imágenes o sensaciones con la intención de hablar de las relaciones humanas, algo que la prensa caracterizaba con cierta desolación con expresiones tales como: “entre ellas [las relaciones humanas] no está la alegría” (Bruno, 1992), “la violencia se impone como tema vertebrador” (Hopkins, 1994) o “los ecos conflictivos de las relaciones humanas suenan con claridad en la violencia de los cuerpos” (Zunino, 1992).

Otra característica es que sus obras tenían una dirección rotativa porque la manera de trabajar del grupo permitía que todos sus integrantes propusieran sus ideas y asumieran el rol de dirección.

En nuestro caso fue importante el nivel de intimidad, humana y artística, al que habíamos llegado por conocernos desde chicos. El lazo afectivo nos permite un nivel de confianza suficiente como para saber que, trabajando por el grupo, en última instancia, estamos trabajando por cada uno de nosotros. (S/F, 1991)

En este trabajo queremos centrarnos especialmente en los usos del contacto corporal como una forma de vinculación que desdibuja los límites entre los cuerpos al mismo tiempo que los vuelve más conscientes a partir de la estimulación del sentido táctil que propone el CI, y a un estado de presencia que exige esa forma de moverse en grupo, que consideramos en sintonía con la filosofía del *estar* que propone Kusch.

› **El pensamiento del estar americano**

En la edición de América profunda de 1999, hay una frase de Rodolfo Kusch en el prólogo que dice que existe una “obsesión por la racionalidad, que no permite ver cualquier otra posibilidad” (pág.9) En estas palabras se asoma, de alguna manera, parte de lo que el filósofo quiere señalar con la comparación entre el racionalismo moderno occidental que enarbola al *ser* y se sustenta en la creación y posesión de objetos, y esa especie de contemplación mágica del presente que caracteriza al *estar*, como una simple aceptación del mundo con toda la incertidumbre que trae la existencia, propia del habitante del sur americano.

Entendemos que ese *estar* con el que caracteriza el modo de ser de los pueblos amerindios del altiplano, tiene que ver con una aceptación de la vida, con toda su inestabilidad, imprevisibilidad e incluso horror, sin intentar ocupar con cosas o explicaciones científicas, el vacío que genera la angustia del vivir en este “hervidero espantoso” que es el mundo.

Como expresa Cepeda (2010) hay una “cierta sensación de despojo” que contrasta con el mundo de la técnica, en el que se contraponen “lo indefinible e innombrable ante lo definido y técnicamente puesto ahí”, a la vez que se oponen dos perspectivas humanas: la que quiere ser y por lo tanto, necesita tener, poseer, y la que simplemente está.

Esta idea del *estar* americano que Kusch rescata al sumergirse en la realidad latinoamericana y la vida de las poblaciones originarias y que pone frente al *ser*, también puede leerse como la contraposición de dos proyectos de mundo diferentes que pueden pensarse como el del blanco, limpio y pulcro, frente al del indio hediento.

En ese sentido, el hedor es otro de los aspectos que entran en juego en la danza de contacto, en la que los practicantes se mezclan intercambiando olores, humedades, alientos y fluidos en el momento del baile. Y eso que sucede en la experiencia de danzar en contacto, *es* la experiencia. Ese hedor forma parte de la animalidad del cuerpo mamífero humano, y es señal de movimiento y de presente.

El hedor se incluye en términos políticos como un contraproyecto característico del *estar* porque es un concepto que cuestiona “los cimientos de toda construcción identitaria de lo indígena y lo popular, y que apunta a una tensión con el proyecto civilizatorio desarrollista latinoamericano” (Viveros Espinosa, 2016)

“Es el miedo a la ira de dios desatada como pestilencia y desorden (...) por eso nos sentimos pequeños y, en cierto modo mezquinos pese a nuestras grandes ciudades. Es como si nos sorprendieran jugando al hombre civilizado, cuando en verdad estamos inmersos en todo el hedor que no es el hombre y que se llama piedra, enfermedad, torrente, trueno” (Kusch, 1999:28)

Lo hediento forma parte de la naturaleza como olor que emana de aquello que vive, muere, se pudre y deja esa marca. Algo que el ser humano occidental y civilizado combate desde su organización racional en sociedad. Ese hedor que se contrapone a la pulcritud tal como la

racionalidad a las pasiones, consideradas desde el pensamiento dicotómico cartesiano, vinculadas al cuerpo. Por lo que todo lo corporal también puede entenderse como hediento. Y el cuerpo es el que entra en contacto en la danza.

› **Todo el tiempo en contacto**

El cuerpo que al bailar entra en contacto con otras pieles, músculos, cuerpos, a través del tacto que liga, pone en relación temperaturas, texturas, percepciones y sensaciones en un permanente estado de presente. Toda la superficie de la piel está atenta. "Bailamos todo el tiempo en contacto entre nosotros, con el piso y un poco con el aire", declaraba María Ucedo en una entrevista (Ferreryra, (S/F), en aquellos años de juventud y esplendor del grupo. En esa época en la que estaban formándose tomaban clases de *contact*, una técnica relativamente nueva entre los estudiantes de danza que, por sus características de movimiento, estimulaba la improvisación.

Hay que señalar que ese contacto al que alude la intérprete sucedía de diferentes formas en las relaciones corporales de sus creaciones, porque las dinámicas de las coreografías eran diversas y el rango de intensidad del contacto iba desde el suave tacto de una caricia hasta el empujón o el golpe. Por otro lado, la vinculación en contacto podía implicar a dos o más personas hasta involucrar a todo el grupo, como en la escena de "bola humana" en el inicio de *Corazones maduros* (1993), que describiremos más adelante.

Estar en contacto es una forma de mezclarse con otros cuerpos, con sus temperaturas y texturas, con sus olores y transpiración. El nivel de acercamiento que conlleva entrar en contacto físico con una persona es una manera de entrar en una intimidad con ella, en la que los cuerpos pueden percibir la respiración, los latidos del corazón, el pulso o el aliento. Lo que significa que quien se mezcla en este contacto tan cercano, está abierto y receptivo a la aceptación de lo que la otra persona traiga (sea un olor, la humedad de la transpiración, la suavidad o aspereza de la piel, etc.), sin focalizar la atención en ese aspecto.

Los sentidos están activos y la percepción se amplía para permitir ese estado de presencia, para que el cuerpo permanezca atento en el intercambio con los otros cuerpos que se sucede en la improvisación por contacto y que se concentra en relaciones de peso, gravedad, equilibrio, fuerza.

Creemos, por lo tanto, que el movimiento de estas danzas propone una manera de estar en el mundo. Un estar que desarma las formas fijas de otras técnicas de danza así como la verticalidad o la idea de liviandad (propia de la danza clásica, por ejemplo), porque propone movimientos que ceden a la gravedad.

La improvisación del CI suelta la forma para generar un "formando" (Laban, 1991), es decir que no tiene intención en la forma sino que crea algo que se va dando como parte de un acomodamiento al otro o al espacio. Se adopta una forma intuitiva, co-creada con el otro con quien puede producirse un encuentro

más íntimo y de conexión. Tiene que ver con el flujo de la forma, con una actualización permanente del movimiento que es parte de la vida. Como expresa Laban: "El flujo de movimiento llena todas nuestras funciones y acciones, nos permite descargar funciones internas perjudiciales, y es un medio de comunicación entre la gente, porque todas nuestras formas de expresión (...) son llevadas por el flujo de movimiento" (1991:101).

Ese "formando" continuo en la relación entre los intérpretes a veces puede observarse como una totalidad indiferenciada, como una masa en la que se disuelven los intérpretes, o desde la perspectiva de Kusch, como si el ser se disolviera en el mero estar de la muchedumbre (1999).

Queremos pensar esta danza desde la idea de estar de los pueblos americanos que propone Rodolfo Kusch, antropólogo y filósofo argentino (1922-1979), un estar enlazado con el paisaje en el que se vive y "en el viejo sustrato de la especie" (1999:140), que presenta una actitud de aceptación de las fuerzas incontrolables de la naturaleza y un estado de presencia de dinámica interna. Este modo de estar puede revelar una comprensión particular de la existencia, una configuración de mundo que creemos que la danza que impulsa el CI también propicia.

Como plantea Viveros Espinosa, "Kusch cuestiona la paradoja occidental del ser y el no-ser; estableciendo su concepto fundamental de "estar-siendo", que apela a un tercer modo de comprensión abierto a la problematización de la autenticidad de la experiencia en el mundo americano" (2016). Ese estar siendo se manifiesta en la danza como un "formando", un estar aquí, presente, abierto al suceso y con la escucha atenta, tal como propone el CI.

› ***El Contact Improvisation (CI)***

El CI comienza en EEUU en el año 1972 de la mano de Steve Paxton que junto con otros bailarines, se pusieron a investigar cómo afectaban las fuerzas físicas a los cuerpos, en situaciones extremas de movimiento y de quietud, explorando a través de rodadas, caídas, balanceos, saltos o cualquier otro impulso que los sacara de sus hábitos motrices.

A partir de sus investigaciones corporales, surgió una forma de danzar que tomaba como punto de partida el contacto entre los cuerpos a partir de la relación entre el centro de gravedad de la persona y el suelo, y en el que el cuerpo de la otra persona también era campo de exploración.

Como indica Marina Tampini, algunos rasgos característicos de esta danza son

"la generación de movimiento a partir de un punto móvil del contacto entre dos cuerpos; la percepción abierta del tacto y los receptores kinestésicos; la atención centrada en las sensaciones que trae el movimiento y no en la forma de los mismos; el uso del cuerpo en cualquier posición en el espacio; la búsqueda de la continuidad del movimiento y el fluir del movimiento" (2012:19)

Bailar con la propuesta del cuerpo en contacto es plantear de base la idea de un cuerpo que va al encuentro del otro, cuya sensibilidad está abierta para poder recibir el peso y balancear equilibrios corporales en la dinámica de movimiento que establece la gravedad. En el CI se construyen formas que surgen de la improvisación y cuyos pasos no son estipulados. Es una experiencia donde el movimiento de la danza es creada en relación, en ese vínculo entre los cuerpos intervinientes, una danza que "privilegia la comunicación y la atención a la relación emergente como fuente constitutiva del movimiento (Singer, 2019).

Paxton se refiere al CI como una danza en la que dos personas en contacto están comunicando lo que les pasa al mismo tiempo, siguiendo la energía del otro sin que ninguno lleve el control de la situación, fluyendo como si hubiera una tercera entidad. Él dice "como si la danza misma apareciera y naciera, no siendo la responsabilidad de uno u otro tomar la iniciativa" (2022:101). Una danza cuya manera de moverse sin forma predeterminada, donde se toca y simultáneamente se es tocado, puede pensarse como apertura que requiere una determinada atención y estado de presencia.

Si buscamos el significado de "presencia" lo primero que nos ofrece la RAE se refiere al "estado de la persona que se halla delante de otra u otras o en el mismo sitio que ellas". La descripción nos habla de un "estar" que además compone su etimología: el prefijo prae- (adelante), esse (estar), -nt- (agente), más el sufijo -ia (cualidad). Esta aclaración la traemos en función de las vinculaciones que observamos en los postulados de la danza del CI y el mero estar que propone Kusch como una filosofía propia de los pueblos americanos.

Si seguimos analizando el CI, podemos ver que en su creación coreográfica es más un "formando" que una forma, porque se trata de un hacer que permanece abierto al desarrollo en colectivo. Observamos que no es una danza con una gramática coreográfica, la podemos pensar como una dinámica de movimiento que propone una exploración en el presente de los cuerpos, en su "estar siendo". Su creación parece no configurar una forma determinada ni ser algo cerrado como una imagen estética identificable, sino que permanece en ese "estar siendo" constante que se apoya en la improvisación y que exige una actitud de escucha presente permanente debido a la cercanía corporal y la posibilidad de lastimarse si las zonas de contacto chocan con una fuerza excesiva.

La conciencia de la danza y el mero estar

Podemos inferir que al utilizar las fuerzas físicas y poner dos o más cuerpos en contacto en distintas partes del cuerpo, con diferentes dinámicas y en diversos planos en una danza es necesaria la atención presente. No hay tiempo para pensar y racionalizar la experiencia en el momento en que se está experimentando. Son la escucha del cuerpo, la percepción, la mirada periférica y abierta, las herramientas que van a

permitir improvisar y crear con otros, danzas grupales. Es decir, en una improvisación de CI es necesario tener mucha conciencia para danzar.

Los movimientos que parecen soltar el cuerpo tal como sucede en algunas secuencias de danza de El Descueve en los que los intérpretes se apoyan en medio de otros cuerpos para rodar por el suelo de una sala, requieren un gran entrenamiento corporal que incluye tanto la preparación física como la percepción. Algo que sobresale al verlos bailar y que también las críticas periodísticas del momento destacaban, como se puede leer en la prensa de esos años que hablaban de la "rigurosa técnica y fuerte expresividad" (Falcoff, 1992), el "admirable entrenamiento físico", "la precisión de movimientos y sus novedosas formas" (Bruno, 1992b), la "técnica notable para rodar, o caerse, o saltar en planos no convencionales" (Malinow, 1991), o sobre que era un grupo de "danza no convencional, que se nutre de la acrobacia y el contact" (Falcoff, 1993) y que "trabajan el contacto (línea dancística que busca el piso) y ensamblan estrechamente lo físico con lo emocional" (Bruno, 1992a).

La escucha atenta del CI es primordial y tiene que ver con estar presente con todos los sentidos, aquí y ahora en el momento de la experiencia. Consideramos que es la disposición de presencia de esta danza la que se emparenta con el estar americano que desarrolla Kusch. Un "estar", como señala Jordán Chelini, que muestra al hombre como algo minúsculo frente al poder de la naturaleza en la que habita, por lo que "sólo le queda el habitar aquí y ahora, sin nada para apropiarse y con ese asombro ante los hechos. Para Kusch entender esta forma de ver original es asomarse a una auténtica visión del hombre" (2012).

Si bien los intérpretes de El Descueve utilizan la técnica del CI para improvisar y bailar en contacto, sus obras están coreografiadas y tienen un diseño de movimientos organizados. Sin embargo, además de poner énfasis en algunas escenas en las que esa relación de presencia del *estar*, es más notoria, consideramos que la danza realizada con intercambios físicos con otros, también exige en su ejecución un nivel de escucha atenta para controlar los niveles de riesgo que puedan existir, tal como expresamos más arriba.

El grupo compone escenas de velocidad en la que caídas, rodadas, empujones entre los intérpretes, son protagonistas de su lenguaje de movimiento, y en las que incluye situaciones de contacto corporal de diversa intensidad.



Figura 1.- Criatura (1990)



Figura 2.- La fortuna (1991)

Observamos particularmente aquellas formas que adquieren los cuerpos en contacto en algunos momentos determinados. En las dos primeras obras, *Criatura*¹ (1990) y *La fortuna*² (1991), las situaciones de contacto suceden mayormente en una temporalidad lenta en la que unos cuerpos se abrazan o cuelgan de otros, introducen sus dedos en el cuerpo de otro, ruedan por el suelo o se empujan. En *Corazones maduros*³ (1993), además de las situaciones de contacto nombradas, se introduce una nueva que implica a todo el grupo. En la escena del inicio se ve una rodada de dos grupos de tríos que giran por el suelo de la sala muy lentamente hasta que en un momento se encuentran conformando una especie de bola humana grupal. Cuando dejan de girar, comienzan a acelerar sus movimientos que se vuelven más violentos hasta que la masa grupal parece a punto de estallar.



Figura 3.- La bola humana en *Corazones maduros* (1993)

En esa escena se produce una indiferenciación en la que el público no puede identificar con claridad cuántos cuerpos son o a quien le pertenecen las piernas o los brazos que se ven.

¹ Fig. 1

² Fig. 2

³ Fig. 3

En *Todos contentos*⁴ (1998) también se ven escenas de rodadas y situaciones de contacto entre diferentes intérpretes, aunque no hay ninguna que involucre a todo el grupo, la técnica de contacto está presente incluso en situaciones en las que no están físicamente cerca. Se trata de una escena en la que las mujeres del grupo arrojan platos contra las paredes mientras gritan como una manera de avisarse. Los platos, que estallan al contacto con el muro o con el suelo, les pasan casi rozando el cuerpo. La atención requerida para no salir heridas en la acción depende de una escucha minuciosa en la que toda la superficie de la piel permanece alerta⁵.



Fig. 4, rodadas en *Todos contentos* (1998)



Figura 5, arrojando platos en *Todos contentos* (1998)

Otra escena similar a la “bola humana” citada sucede en *Hermosura* (2000), en la que una de las intérpretes le quita el papel envoltorio a un caramelo mientras el resto observa detrás expectante. Ella lo introduce en la boca, lo saborea y saca otro que tira hacia atrás, sin mirar. En ese instante, el resto del grupo se abalanza sobre el caramelo creando una maraña de cuerpos casi indiscernible entre piernas, brazos, cabezas y pelos. Es otra situación de movimiento grupal en la que el contacto estrecho, así como la velocidad de la acción, obliga a los intérpretes a una atención presente atenta.



Figura 6.- Bola humana en *Hermosura* (2000)



Figura 7.- Bola humana, ensayo *Hermosura* (2000)

⁴ Fig. 4

⁵ Fig. 5

› **A modo de cierre**

Como podemos observar, la danza invita a un estado presente de todos los sentidos. El CI amplía, por su formación técnica, esa escucha. Bailar en contacto entre dos o más personas y aumentar la velocidad en ese intercambio, requiere un entrenamiento de la mirada, del oído y de la piel, superficie de contacto. Prestar atención a los sentidos, a la percepción, a la información que proveen del mundo exterior (los otros cuerpos), permite reaccionar a cualquier eventualidad que pueda suceder en esa relación de pesos y fuerzas físicas que sucede en el movimiento generado por esta danza. Eso significa un estado de presente. El "mero estar" americano en el pensamiento de Kusch, se contrapone con el ser europeo en ese otro par de opuestos sobre el que podemos reflexionar como cierre de este respecto a la danza de contacto.

La idea del hedor del mundo que el filósofo desarrolla a partir de sus viajes, observación y estudio de las culturas de los pueblos originarios, opuesta a la pulcritud del europeo y su propuesta de vida urbana en tanto la ciudad representa el lugar de intercambio del comerciante, centro del consumo y del ser capitalista, es parte del *estar*. Ese hedor, que analiza como parte constitutiva de lo que es el ser humano con sus olores y todo lo que lo hace animal humano, es rescatado como símbolo de verdad frente a la hipocresía del hombre pulcro que se perfuma para esconder su hedor, que oculta lo que es, intentando aparentar otra cosa.

El cuerpo que danza exuda, transpira, larga olores. Es un cuerpo que huele, que está en movimiento y no esconde lo que el cuerpo produce. En ese sentido, estos cuerpos que bailan en contacto, que se empujan, rozan, aprietan con distintas calidades y a velocidades variadas, se mezclan en su expresión escénica en una masa humana para traer al presente de la escena las emociones en las relaciones humanas. De esa manera, el grupo podría estar presentando lo afectivo de los vínculos como un *estar* que también estaría implicando una aceptación del hedor como algo que nos ubica en ese estar siendo presentes, aceptando la animalidad de la condición humana.

Bibliografía

- Bardet, Tampini y Zuain (2022) *Improvisación en danza. Traducciones y distorsiones*. (Compiladoras- Artículos varios) Buenos Aires: 2 (da) en papel.
- Bruno, Marta. (1992a) "La danza joven en escena" en *La voz del interior*, Córdoba, 16 de octubre de 1992
- _____ (1992b) "Contundente lenguaje de hoy" en *La voz del interior*, Córdoba, 18 de octubre de 1992.
- Cepeda H., Juan (2010) "Ontología del estar: una aproximación a la obra de Rodolfo Kusch Análisis. en *Revista Colombiana de Humanidades*, núm. 77, 2010, pp. 163-177, Universidad Santo Tomás, Bogotá, Colombia
- C.M. (1993) "Corazones en danza" en *Sí, Suplemento joven de Clarín*, Buenos Aires, 23 de julio de 1993.
- Falcoff, Laura. (1992) "Dos coreografías que hablan y emocionan" en *Suplemento espectáculos de Clarín*, Buenos Aires, 26 de abril de 1992
- _____ (1993) "Baile y algo más" en *Espectáculos, Artes y Estilos de Clarín*, Buenos Aires, 5 de agosto de 1993.
- Ferreryra, Pilar. (S/F) "El Descueve, un lenguaje propio y cinco cuerpos para expresarlo" en *La imprenta*, Buenos Aires.
- Fontanta, Juan Carlos (1993) "El Descueve se presentará en Londres", en *La maga*, Buenos Aires, 14 de abril de 1993.
- Hopkins, Cecilia (1994) "La última de El Descueve. Pez fuera del agua", en *diario Página 12*, Buenos Aires, 11 de mayo de 1994.
- Jordán Chelini, María Eugenia (2012) "Kusch y la posibilidad de un nuevo pensar desde el "estar" americano Aportes para una Filosofía Afro-Indo-Americana", en *FAIA. VOL. I. N° I. AÑO 2012. ISSN 2250-6810* (<file:///D:/datos/Downloads/Dialnet-KuschYLaPosibilidadDeUnNuevoPensarDesdeElEstarAmer-4045884.pdf>)
- Kusch, Rodolfo (1999) *América profunda*, Buenos Aires: Biblos.
- Laban, Rudolph (1991) *La danza educativa moderna*, México: Paidós.
- Malinow, Inés (1991) "El Descueve: danza y novedad", en *Suplemento Espectáculos del diario Clarín*, 25 de noviembre de 1991.
- Singer, Mariela (2019) "La autoetnografía como posibilidad metodológica (y ético-política) para el abordaje situado y en clave feminista de experiencias de exploración con la corporalidad. Reflexiones a partir de un caso de estudio", en *MILLCAYAC - Revista Digital de Ciencias Sociales / Vol. VI / N° 11 / septiembre 2019 - febrero 2020. ISSN: 2362-616x. (pp. 109-134). SIPUC. FCPyS. UNCuyo. Mendoza*
- Tampini, Marina. (2012) *Cuerpos e ideas en danza: Una mirada sobre el Contact Improvisation*. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.
- Viveros Espinosa, Alejandro (2016) "Enfoques sobre la filosofía de Rodolfo Kusch. el método, lo popular y el indígena como horizontes de pregunta en la filosofía americana", en *Alpha no.42 Osorno jul. 2016*, https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012016000100014
- Zunino, Pablo (1992) "Dos miradas sobre el amor en La movida 6", en *Suplemento Espectáculos, diario La Nación*, Buenos Aires, 27 de mayo de 1992.