

Organización de los erotismos en la danza contemporánea independiente en el Valle de Paravachasca (Córdoba, Argentina)*

Eroticism Organization in Independent Contemporary Dance in Paravachasca Valley (Córdoba, Argentina)

Francisco Miguel Fernando Berteá

<https://orcid.org/0000-0003-3978-6445>

Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad,
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
y Universidad Nacional de Córdoba
fmfberteá@gmail.com

Fecha de envío: 18 de octubre de 2022. Fecha de dictamen: 14 de marzo de 2023. Fecha de aceptación: 5 de abril de 2023.

Resumen

En el campo de los estudios sociales del arte, numerosas investigaciones indagan la sexualidad y el erotismo de distintas danzas en Argentina (por ejemplo, tango, música electrónica, cuarteto, etc.). Sin embargo, identificamos un área de vacancia respecto de la danza contemporánea. De este modo, en el siguiente trabajo reponemos los sentidos nativos de los *erotismos* en el mundo de la danza contemporánea independiente en el Valle de Paravachasca (Córdoba, Argentina), a partir de una investigación etnográfica colaborativa. Realizamos un trabajo de participación observante entre 2018 y 2022 desde un enfoque corpóreo. Asimismo, para el presente estudio entrevistamos a ocho bailarinas que performan diferentes identidades de género (cis, bisexual y trans). Empleamos un proceso de construcción de datos reflexivo y colaborativo de co-interpretación y co-teorización, con el aporte de la teoría fundamentada.

Identificamos un *erotismo* ampliado que se caracteriza por la pluralidad, el placer y la no reducción a lo sexual. Distinguimos analíticamente tres tipos de

erotismos (sexuales, sensuales y estéticos) que toman cuerpo de forma singular y dinámica en cada bailarina. Los erotismos se organizan bajo un régimen de ocultamiento y de discreción, en función del *ethos* y la micropolítica de este mundo del arte, que configura una cultura afectiva, donde una de las líneas de composición es una ética del cuidado relacionada a una ética feminista. Este análisis aporta al estudio del erotismo en la danza contemporánea, específicamente desde el interior provinciano.

Abstract

In the field of Social Studies of the Arts, numerous studies investigate the sexuality and eroticism of different dances in Argentina (for example, tango, electronic music, *cuarteto*, etc.). However, we identify a vacancy area regarding Contemporary Dance. In this article, we investigate the native meanings of eroticisms in the field of independent contemporary dance in the Paravachasca Valley (Córdoba, Argentina) through a collaborative ethnographic methodology. We carried out observant participation work between 2018 and 2022, from a corporeal approach, and we interviewed eight dancers who perform different gender identities (cis, bisexual and trans). We employed a reflective and collaborative data construction process of co-interpretation and co-theorization, with the contribution of grounded theory.

We identify an expanded notion of eroticism, characterized by plurality, pleasure and not reduced to sexuality. Analytically, we distinguish three types of eroticism (sexual, sensual and aesthetic), which are realized in a unique and dynamic way in each dancer. Eroticisms are organized under a regime of concealment and discretion, based on the *ethos* and micropolitics of this field of art, which makes up an affective culture. One of its composition lines is an ethics of care, related to a feminist ethics. Thus, this analysis seeks to contribute to the study of eroticism in contemporary dance, and does so from the interior of the province.

Palabras claves: erótica; arte independiente; feminismo; micropolítica; sexualidad.

Keywords: independent art; erotica; feminism; micropolitics; sexuality.

Introducción

Roses de la piel. Miradas. Movimientos sutiles, sensuales. Dos hombres bailando. Una mano iluminada tenuemente en el escenario. Una obra que ya no nos calienta. Cambiarnos semi desnudos en el vestuario. El deseo de crear colectivamente. Un cuerpo sensible, grávido, placentero. Estas son diferentes experiencias *eróticas*¹ de las personas que hacemos danza contemporánea independiente en el Valle de Paravachasca, región del interior provinciano de Córdoba (Argentina)². Experiencias que se sitúan en un contexto contemporáneo de progresiva distensión de la sexualidad, hacia una tolerancia relativa (Foucault, 1991), donde el deseo y el erotismo se vuelve centro de la vida social, la sexualidad se vuelve metáfora del deseo y el placer se convierte en una dimensión valiosa y positiva de la sexualidad (Bianciotti, 2017; Palumbo, 2019).

De este modo, por ejemplo, los mundos de la noche cordobesa conjugan abiertamente música, baile y erotismos (Bianciotti, 2015; Blázquez, 2008; Blázquez y Liarte Tiloca, 2018), presenciamos un crecimiento del ocio erótico en clave de cultura del consumo (Hakim, 2012) —publicidad basada en el atractivo erótico, aplicaciones de celulares de citas como Tinder, “sexpoeróticas”, escuelas de seducción para varones y mujeres, entre otros—, y continúan intensificándose las prácticas sexuales “de emoción baja y de alta intensidad” (Giddens, 1998: 73).

Estos son algunos de los cambios en las sexualidades contemporáneas, los cuales se particularizan en Argentina donde los feminismos han logrado en los últimos años importantes avances institucionales en materia de políticas sexuales públicas³. Así, como movimiento social heterogéneo y de masas, van logrando progresivamente poner en cuestión distintos aspectos de la cultura sexual moderna. Por ejemplo, la heteronormatividad, las desigualdades sexuales, el amor romántico y la violencia de género, la cual actualmente es considerada como un problema social y público nacional. Sin embargo, se mantiene todavía estable el binarismo heteronormativo, donde las prácticas de seducción reproducen ideales de masculinidad y femineidad hegemónicos (Bianciotti, 2011, 2015 y 2017; Blázquez, 2006; Elizalde y Felitti, 2015), en tanto ideales regulatorios que funcionan como una moral sexual que excluye las diferencias sexo-genéricas, manteniéndolas como lo abyecto (Butler, 2007).

Reconociendo que la cultura sexual es performada de forma heterogénea de acuerdo con las particularidades interseccionales de clase, raza/etnicidad, género, edad, religión, etc., las sexualidades se configuran como un “archipiélago extendido y

difuso de modos erráticos de encuentro, negociación y disfrute” (Elizalde y Felitti, 2015: 10), en tanto experimentos sociales cotidianos (Giddens, 1998). Es así como en numerosas prácticas artísticas encontramos configuraciones particulares de las sexualidades y los erotismos, como sucede en la danza *contact* improvisación (Dymoke, 2014; Sciurano, Martínez Albanesi y Nardacchione, 2021) y los clubs electrónicos (Blázquez, 2012; Lenarduzzi, 2012 y 2014), donde se performan políticas sexuales particulares.

Sin embargo, tardíamente, luego de cuatro años de trabajo de campo etnográfico, emergió lo *erótico* como asunto etnográfico en mi campo en estudio, a raíz de problematizar su presencia marginal y silenciosa en el mundo de la danza contemporánea independiente del Valle de Paravachasca.

Desde 2018, indago las formas de hacer arte *político* en el grupo de danza contemporánea independiente Cantorodado, ubicado en esta región del interior provinciano de Córdoba, desde un trabajo etnográfico colaborativo. Trabajo que me ha llevado por diferentes itinerarios de la vida de este campo artístico, realizando actividades de composición, gestión cultural y acompañamiento de proyectos y redes artísticas de danza contemporánea, como, por ejemplo, el ciclo de seminario de formación mensuales FIJA, la red de bailarines Danzas del Sur y la segunda edición del Festival Internacional de Danza, en los que he ocupado diferentes posiciones, como alumno, investigador, bailarín y gestor cultural.

El mundo de la danza contemporánea en el Valle de Paravachasca surge en 2007, y desde entonces ha crecido en diversidad y especificidad. Actualmente está conformado por un circuito oficial y un circuito independiente. El circuito independiente está formado por “bailarinas”, “bailarinas profesionales” y bailarinas aficionadas, en su mayoría mujeres universitarias de “clase media”, “media baja” y “media alta”, de entre 20 y 40 años, que iniciaron sus trayectorias artísticas en la infancia o adolescencia (Berteau y Rossetti, 2019). Asimismo, al igual que sucede en ciudades metropolitanas como Buenos Aires (Verdenelli, 2020), son muy pocos los varones que hacen danza contemporánea.

La danza independiente se define en oposición a la danza oficial, de modo que no se produce bajo un régimen laboral estatal regular y estable (del Mármol, Magri y Sáez, 2017; Sbodio, 2016), encontrándose altamente precarizada. Tal como sucede a nivel nacional (Sbodio, 2016) y en la ciudad de La Plata (del Mármol *et al.*, 2017), la danza contemporánea independiente en el Valle de Paravachasca se caracteriza por

la auto-gestión, el auto-financiamiento y, en algunas ocasiones, la gestión mixta a partir de subsidios estatales. En estas coordenadas, el trabajo se organiza de forma colectiva, cooperativa, horizontal y democrática. Asimismo, la danza es vivida por muchas personas como una “militancia”, orientada a mejorar las condiciones laborales, en articulación con el Movimiento Federal de Danza que busca la sanción de una Ley Nacional de Danza que fomente este arte como política estatal. Finalmente, la auto-adscripción a la danza contemporánea funciona como elemento identitario.

En el recorrido realizado por el mundo de la danza contemporánea independiente del Valle de Paravachasca, lo *erótico* se presenta de forma marginal y silenciosa. Emergen las siguientes preguntas: ¿qué es el *erotismo*?, ¿cuáles son los *erotismos* en la danza contemporánea?, ¿cómo se organizan los *erotismos* en el mundo de la danza contemporánea independiente del Valle de Paravachasca?

Estas preguntas toman volumen en el marco de los estudios sociales del arte en Argentina, donde numerosas investigaciones indagan aspectos de la sexualidad y el erotismo en distintas danzas (por ejemplo, performatividad del género, ideales de masculinidad y femineidad, formas de seducción, etc.). Sin ser exhaustivos, encontramos estudios que investigan la milonga (Carozzi, 2015), el tango *queer* (Liska, 2018) y la música electrónica (Lenarduzzi, 2012 y 2014) en Buenos Aires, mientras que en la Provincia de Córdoba indagan los boliches (Bianciotti, 2015 y 2017), las milongas cordobesas (Bianciotti, 2015), el cuarteto (Blázquez, 2006 y 2008) y la música electrónica (Blázquez, 2012).

Específicamente, respecto del erotismo en la danza contemporánea, encontramos el trabajo de Valle Riestra Ortiz de Zevallos (2020), que aborda el erotismo en las obras y en los discursos de tres coreógrafas limeñas de danza contemporánea (Mirella Carbone, Morella Petrozzi y Fany Rodríguez). Asimismo, entendiendo que la danza *contact improvisación* forma parte de la danza contemporánea, identificamos estudios que se inscriben en una larga discusión respecto del lugar de la sexualidad y el erotismo en el *contact* (Brozas-Polo y Vicente-Pedraz, 2017; Valle Riestra Ortiz de Zevallos, 2020), más un trabajo reciente realizado en Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Sciurano *et al.*, 2021)⁴.

La mayoría de los estudios consultados relacionan el erotismo a la sexualidad (Bianciotti, 2015; Carozzi, 2015; Dymoke, 2014; Hanna, 2010; Liska, 2018; Markowitz, 2003; Vionnet, 2020), y solo en algunos casos lo vinculan a la fuerza creativa

(Esteban, 2020) y/o a la intensidad vital y sensorial (Esteban, 2020; Lenarduzzi, 2012 y 2014). Respecto de esta última forma de organización del erotismo, Lenarduzzi (2012 y 2014) propone el concepto de pista de baile pos-sexual para analizar el mundo de la música electrónica de Buenos Aires, donde se presenta una erótica ampliada, “una suerte de «amor oceánico» que nos invade quizá tanto como el «enamoramamiento» [...] pero su «erotismo» no es específicamente sexual” (Lenarduzzi, 2012: 273). Lo cual se diferencia de las danzas que performan situaciones de seducción, de cortejo y conquista principalmente heterosexual, por ejemplo, los bailes de cuarteto (Blázquez, 2006 y 2008), los boliches (Bianciotti, 2015 y 2017)⁵ y las milongas (Bianciotti, 2015).

En base a los antecedentes consultados, entendiendo a la sexualidad y al erotismo como construcciones sociales (Markowitz, 2003), la sexualidad involucra una economía de los cuerpos y los placeres que organiza las zonas erógenas sociales e individuales (Foucault, 1991). Se configura performativamente (Butler, 2007) y funciona como componente central de la identidad de las personas, de las relaciones y las experiencias sensoriales, de seducción, amoratorias y/o genitales. Vinculado a ello, inicialmente definimos por erotismo una metáfora y transfiguración de la sexualidad (Hanna, 2010)⁶. Así, en tanto conductas convencionalizadas, se trata de experiencias y relaciones vinculadas al placer de los cuerpos, donde las personas devienen deseadas, sujetos erotizados y erotizantes (Liarte Tiloca, 2019). Erotismo que toma formas particulares de acuerdo a la época, las prácticas sociales y las biografías personales, en la intersección entre clase, género, raza, religión, etc. (Bianciotti, 2011; Elias, 1998). Algunos contextos donde se despliega este erotismo de forma clara y visible son las danzas eróticas de los *strip clubs* (Hanna, 2010), así como también, de forma más elaborada, en la noche cordobesa, en los bailes de cuarteto, los boliches y las milongas. Sin embargo, como veremos a lo largo de este trabajo, este concepto inicial de erotismo cobra otros sentidos prácticos (Bourdieu, 2007) en el mundo de la danza contemporánea independiente estudiado.

Entendiendo que lo erótico es una dimensión más de las relaciones sociales, también presente en el trabajo etnográfico (Blázquez, 2020; Markowitz, 2003), en el siguiente estudio reconstruimos el punto de vista nativo respecto de los *erotismos* en la danza contemporánea independiente del Valle de Paravachasca. Para ello, en primer lugar, caracterizamos un *erotismo* ampliado, compuesto analíticamente por los *erotismos* sexuales, sensoriales y estéticos; y en segundo lugar, analizamos la

organización de estos *erotismos*, indagando para ello las violencias machistas y los procesos de *deserotización*.

Esperamos que este trabajo aporte al estudio de los *erotismos* en la danza contemporánea, aspecto escasamente abordado en la bibliografía especializada, más aún desde el interior provinciano.

Metodología

Este estudio forma parte de una investigación etnográfica colaborativa, entendida como un trabajo de acompañamiento y participación en procesos sociocomunitarios, como medio y fin en sí mismo, con el objetivo de producir conocimiento antropológico polifónico. Esto conlleva un proceso de construcción de saberes como co-experiencia, co-interpretación y co-teorización (Lassiter, 2005) y una metodología que involucra un trabajo de investigación acción participante (Blázquez Graf, Flores Palacio y Ríos Everardo, 2010).

Empleamos principalmente la técnica de participación observante, así como también entrevistas etnográficas y análisis de documentos. Específicamente, para este artículo entrevistamos a ocho bailarinas que performan diferentes identidades de género (cis, bisexual y trans). Trabajamos desde un enfoque corpóreo o *embodiment* (Csordas, 1990), atentos a las afecciones, las vibraciones, las intensidades (Parrini, 2018) y excitaciones (Blázquez, 2020), donde el propio cuerpo y el *erotismo* se vuelven territorios de indagación (Blázquez, 2020; Esteban, 2020; Liarte Tiloca, 2019), y realizamos un trabajo reflexivo de nuestras implicaciones (del Mármol *et al.*, 2017; Guber, 2001).

Empleamos un proceso de construcción de datos reflexivo (Guber, 2001) y colaborativo de co-interpretación y co-teorización (Lassiter, 2005), con el aporte de las técnicas de la comparación constante y la saturación teórica de la teoría fundamentada, y la ayuda del programa informático *Atlas ti 8.4.3*. Elaboramos las categorías de análisis mediante un proceso de codificación temática inductiva y recursiva, según los criterios de pertinencia temática y objetividad (Gibbs, 2012). De este modo, para construir y diferenciar los *erotismos* de cada persona de los *erotismos* compartidos en esta práctica social analizamos las repeticiones y redundancias de lo dicho, lo observado y lo vivido, reconstruyendo los sentidos en común, procedimiento que nos permitió identificar analíticamente tres tipos de *erotismos*, en tanto tipos reales (Elias, 1998).

En este proceso, es importante señalar las coordenadas interseccionales de enunciación, en tanto auto-adscripciones identitarias que han formado parte del trabajo reflexivo (Blazquez Graf *et al.*, 2010). Mis principales interlocutoras en el trabajo de campo etnográfico son las integrantes del grupo Cantorodado, quienes se perciben como mujeres heterosexuales cis, de clase media, blancas⁷, de alrededor de 30-36 años, mientras que yo, en mi doble adscripción de bailarín aficionado e investigador, me diferencio por el género, en tanto varón heterosexual cis.

Finalmente, en este trabajo citamos a cada entrevistada por su nombre y/o apellido, y el año de la entrevista, para remarcar el estatus del conocimiento colaborativo, acción que realizamos solamente cuando valoramos que es adecuado, en función de los acuerdos y una revisión colectiva por parte de las mismas bailarinas.

Erotismos en la danza contemporánea

Erotismo ampliado. En el mundo de la danza contemporánea del Valle de Paravachasca, el *erotismo* se presenta como *erotismo* ampliado ya que incluye otras formas de *erotismo* no sexuales presentes en la práctica cotidiana de danza, en tanto sentidos nativos, como, por ejemplo, *erotismos* fundados únicamente en lo sensorial y lo estético. Esta comprensión ampliada se distancia de la definición de erotismo como metáfora y transfiguración de la sexualidad (Hanna, 2010), de modo que el concepto de *erotismo* ampliado opera analíticamente incluyendo otros sentidos nativos, sin restringir el *erotismo* a lo sexual.

Reconociendo una heterogeneidad de experiencias *eróticas* que gravitan en torno a diferentes sentidos, experiencias y prácticas, organizamos analíticamente tres tipos de *erotismos*: sexuales, sensuales y estéticos. Reponemos a continuación cada uno de estos tipos, reconociendo que son vividos de forma singular por cada bailarina, lo cual nos lleva a hablar de *erotismo* en plural.

Desde esta mirada analítica ampliada, entendemos por *erotismo* aquellas experiencias placenteras y deseantes que suceden en y alrededor de la acción de danzar; experiencias *eróticas* diversas que podemos sintetizar en las siguientes palabras de la bailarina Eloísa (2022): “un embelesamiento que hace flotar”.

Erotismos sexuales. En primer lugar, los *erotismos sexuales* son experiencias placenteras de “atracción”, “tensión”, “sensualidad” y “seducción” donde los deseos sexuales le dan forma a la erótica (Rival, Slater y Millar, 2003) y las personas devienen

sujetos deseados, erotizados y erotizantes (Liarte Tiloca, 2019). Son experiencias que no necesariamente implican reciprocidad ni se vinculan a la genitalidad, pudiendo o no “calentarse” o “mojarse el sexo”. Sin embargo, involucran una no violencia, ya que implicaría un cese de la experiencia placentera, aspecto fundante de los *erotismos* para este mundo del arte.

Estas *eróticas* surgen en una multiplicidad de situaciones: en el contacto entre los cuerpos mientras bailamos; al observar a un bailarín; por fuera del espacio de danza, en el vestuario; y más allá de la sala de danza, en encuentros sexo-afectivos.

Cuando indagamos específicamente las formas de seducción y cortejo, las bailarinas reconocen diferentes “juegos de seducción”, donde cada persona “usa sus mejores armas, las que tenga, la que sienta que la hace sentir bonita, atractiva”. Asimismo, señalan que las prácticas de seducción suceden “de la misma forma que en otros ámbitos de la vida”, por ejemplo, un juego de miradas, conversaciones interesantes y en el mismo acto de bailar. Se trata de modos de seducción característicos de nuestra contemporaneidad (Bianciotti, 2011; Le Breton, 1999), si bien, como veremos, en este mundo del arte no deben ser evidentes ni explícitos.

Vinculado a estas formas de seducción y los capitales *eróticos* (Hakim, 2012) involucrados, las bailarinas reconocen una tensión entre una heteronormatividad, caracterizada por modelos de masculinidad y femineidad hegemónicos como ideal regulatorio deseable y buscado (Butler, 2007; Bianciotti, 2011 y 2015; Palumbo, 2019), y una posición crítica hacia ellos desde una política sexual que valora la diversidad y la libertad.

Por ejemplo, si bien reconocemos la presencia de cuerpos delgados y con “alguna musculatura”, “lindos”, “hegemónicos”, “no hay una regla estricta, una estética en la danza independiente como sí hay en algunos ballets de danza contemporánea” (Rossetti y Cami, 2022), así como también de danza clásica⁸. En ese sentido, la danza contemporánea “habilita todos los cuerpos [...] son cuerpos mucho más naturales, normales, humanos, menos máquinas” (Cravero, 2019). Se busca la diversidad y romper con los estereotipos. Así, hay mujeres que deciden no depilarse, varones que expresan más abiertamente sus sentimientos y personas que performan “cuerpos sin género” (donde las categorías bisexual y transgénero pierden valor como auto-descriptores). Sin embargo, todo ello involucra fricciones al cuestionar los ideales regulatorios.

Asimismo, se valora la singularidad de la danza de cada persona como un

capital *erótico* “que hace que el cuerpo sea llamativo” (Rossetti y Cami, 2022)⁹.

Si bien la mayoría de las personas que componemos este mundo del arte en el Valle de Paravachasca somos heterosexuales cis y casi la totalidad de las experiencias de *erotismos* sexuales narradas por las bailarinas suceden entre personas heterosexuales, al mismo tiempo, las personas bisexuales y transgénero expresan que no se sienten discriminadas. De modo que, a diferencia de otros contextos sociales contemporáneos, las diferencias de género no se presentan como una problemática sentida, sino que son naturalizadas como parte de la cotidianeidad.

Podemos vincular esta dinámica a la presencia progresiva de los feminismos. Hace siete años que participo en esta práctica social del Valle de Paravachasca y reconozco bailarinas que forman parte de actividades vinculadas a los feminismos, como es la red Socorristas, que acompaña a abortar, las marchas contra la violencia de género y a favor de la legalización del aborto, y las intervenciones artísticas callejeras de denuncia sobre estos problemas sociales, entre otras; forman parte de la marea verde (Pis Diez, 2019). Con todo, si bien algunas bailarinas expresan que no adscriben al feminismo, para diferenciarse de posiciones feministas radicales que terminan performando situaciones de dominación patriarcal (Hernández, 2014), su práctica cotidiana coincide con las reivindicaciones de los feminismos de resistencia y liberación de todas las formas de dominación, opresión y violencia (Segato, 2018).

Al igual que sucede en el mundo del tango de Buenos Aires, en la región en estudio percibimos una “ascendencia gradual de los discursos feministas” (Liska, 2018: 149), lo cual se materializa en el uso más frecuente de la “e” para referirse a la diversidad de género en clases y seminarios, así como también, recientemente, a inicios de 2022, en el cambio de la auto-denominación del Cañito Cultural, uno de los nodos de la danza contemporánea independiente del Valle de Paravachasca y donde realicé mi investigación etnográfica, que se referencia ahora como “espacio feminista”.

En este mundo del arte las experiencias *eróticas sexuales* son consideradas “normales”, sin presentarse sobresaltos, por ejemplo, cuando dos artistas de una obra de danza entablan una relación sexo-afectiva. Sin embargo, estas experiencias son infrecuentes, de acuerdo a lo que las bailarinas decimos, así como también a lo que observamos.

Inicialmente, podemos afirmar que esto se debe a los intereses de las personas que participamos de talleres, seminarios y grupos de danza contemporánea. Se presentan una multiplicidad de motivos: aprender, disfrutar, hacer ejercicio,

experimentar, explorar, transformar el mundo, componer una obra, etc. Sin embargo, la seducción y la conquista no son intereses que orientan esta práctica social, como sí sucede en los boliches (Bianciotti, 2015 y 2017) y los bailes de cuarteto (Blázquez, 2006 y 2008). La seducción no figura en el espacio de lo posible al configurarse esta práctica social y artística por relaciones laborales, de amistad, de compañerismo o de parentesco, que dejan por fuera la sexualidad, según expresan las bailarinas.

En relación con la infrecuencia de las experiencias *eróticas sexuales*, hemos podido construir una hipótesis de interpretación en torno a la socialización y las trayectorias artísticas. Las bailarinas mujeres y varones con largas trayectorias artísticas, que se inician en la danza o el teatro en la infancia o adolescencia y sus prácticas se extienden por más de 15 años, no reconocen haber vivido experiencias *eróticas sexuales* en el mundo de la danza del Valle de Paravachasca en los últimos años, pero sí cuando eran más jóvenes y estudiaban o entrenaban en la ciudad de Córdoba. Esto hablaría de un proceso de socialización, donde se incorpora una forma de sentir, significar y *deserotizar* el cuerpo y las relaciones entre los cuerpos. Asimismo, se prioriza la danza como actividad de aprendizaje, entrenamiento y trabajo, en lugar de ser un lugar de ocio, seducción y cortejo.

A diferencia de ello, los bailarines que tenemos trayectorias breves en este arte, de entre dos y siete años, reconocemos haber vivido experiencias *eróticas sexuales* con mayor frecuencia. Más allá de estas diferencias, cuando se presentan experiencias *eróticas sexuales*, se mantienen en el fuero íntimo, sin expresarse abiertamente, aspecto que trabajaremos luego de presentar los *erotismos sensuales* y los *erotismos estéticos*.

Erotismos sensuales. En segundo lugar, reconocemos experiencias *eróticas sensuales*, situaciones de “satisfacción”, “disfrute”, “placer”, “sensualidad” y “gozo” que “encantan”, “embelesan”, “seducen”, “fascinan” y que no son experimentadas como algo “sexual”, sino que anidan en experiencias placenteras corporales y sensoriales, tal como lo expresa un bailarín: se trata de “una erótica de las sensaciones físicas” (Javier, 2022).

Cuando nos detenemos en las experiencias *eróticas sensuales* de cada bailarina, encontramos diferencias singulares, lo que representa una pluralidad que ilustramos a continuación:

“Una conciencia, una sensibilidad, una conexión de tu cuerpo en el espacio, en el tiempo y con el otro, distinta de cualquier otra actividad. Un presente que implica todo tu ser, lo que te está pasando en ese momento en la danza [...] una actividad que se disfruta, que genera satisfacción”. (Mazzuco, 2022)

“El contacto físico, el movimiento en grupo, en conjunto [...] esa emoción de darlo troló, darlo todo¹⁰, en cuanto a fuerza y potencia. Ver qué podíamos con nuestros cuerpos. Ver qué pasa cuando revoleás a una persona de 50 kilos y se te viene hacia vos con *toda* la fuerza, con *toda* la velocidad. Y al mismo tiempo experimentar la sutileza, y el movimiento suave, esa otra calidad. Y ahí se saborea mucho más la otra”. (Romina, 2022)

“El placer de moverse y componer con otros. Pero no tiene que ver con lo sexual o con calentarse. No es que salgo de los Unicornios —grupo de danza independiente— y me masturbo [...] Que me haga sentir bien, que me dé placer, que me den ganas, es lo mínimo que le pido [...] También hay momentos de escenas que son muy físicas, muy muy muy al palo, en que se me pone toda toda toda la piel de gallina, y es como... como si fuera un orgasmo, que no sabés de dónde viene, dónde está, es como un acontecimiento. Es muy distinto a un orgasmo sexual. No estoy erotizada, pero sí estoy como en una especie de éxtasis”. (Rossetti y Cami, 2022)

Estas experiencias *eróticas* son similares a las que analiza Lenarduzzi (2012 y 2014) respecto de la música electrónica *dance*, que define como pista de baile pos-sexual, las cuales no conducen a la “calentura” sino a la “calidez” (Lenarduzzi, 2014). Estas prácticas y relaciones *eróticas sensuales* giran y hacen foco en la sensorialidad y la sensualidad de los movimientos y los cuerpos, en su fuerza creativa, en el placer estético que, por lo general, involucra a otras personas y van más allá de la sexualidad, sin anularla.

Finalmente, para las bailarinas los *erotismos sensuales* toman mayor protagonismo y valor que los *erotismos sexuales*. Reconocen vivir de forma frecuente este tipo de experiencias, las cuales son uno de los intereses, de los motores, de esta práctica social, “el puro «deseo de crear y bailar»” (del Mármol *et al.*, 2017: 49).

Erotismos estéticos. En tercer lugar, encontramos una “erótica del arte” que gira en torno a lo *estético*. Donde lo *erótico* es empleado como recurso *estético* para componer obras e intervenciones de danza, y agenciar experiencias *eróticas* y *estéticas* en los públicos. Se trata de un brillo que tienen las composiciones artísticas,

“que atrae a la gente a seguir mirando, algo que te seduce, algo sensual, que te llama la atención, que te hace que te quedes mirando [...] Todas las obras tienen que tener algo que seduzca al público para que se quede mirando. Si no, se aburren, se van, y es una obra de mierda” (Rossetti y Cami, 2022)

Ese brillo se compone a partir de “estrategias” escénicas, en la articulación entre lo coreográfico, lo actoral, lo performativo, lo sonoro, lo lumínico y lo escenográfico, de tal modo que “la erótica de la obra construye la estética, y viceversa” (Rossetti y Cami, 2022).

Los *erotismos estéticos* conllevan una relacionalidad entre *erótica* y *estética*, donde se vuelve difusa la diferenciación entre experiencia *erótica* y experiencia *estética*, tal como señala Guzmán (2013).

Asimismo, un elemento constitutivo de esta relación difusa entre *erótica* y *estética* es el *deseo*, como “motor que habilita, propicia y prepara el terreno para que aparezca una erótica” (Eloísa, 2022); deseo presente en el proceso de composición y en la realización de una obra en el escenario. El *deseo* es otra forma de nombrar lo *erótico*.

Presentamos a continuación algunos ejemplos de los *erotismos estéticos* para desplegar sus diferencias y singularidades:

“La música del cuerpo, los sonidos de los movimientos, de la respiración, en los gemidos, usar ese recurso. Una erótica que a mí me enseñó la danza contemporánea. Que en el giro se escuche algo, un golpe de los cuerpos, agitarse, hiperventilarse”. (Eloísa, 2022)

“Los lugares cliché que sabemos que funcionan. Los unísonos perfectos generan la sensación de placer y la aprobación estética. Si todos hacemos lo mismo, está bien, es bello. No importa que el movimiento sea sensual, erótico, bello, suave, delicado o no”. (Cravero, 2022)

“Tiene que ver con algo de la seducción. Y en eso sí me parece que todas las obras tienen una erótica, porque hay algo que te seduce, te seducen las luces, el texto, la puesta, los cuerpos en escena bailando [...] esas formas de atraer a ser visto, a ser espektado”. (Rossetti y Cami, 2022)

Erotismos estéticos que pueden dar lugar a pequeños instantes de seducción entre bailarinas y espectadores, como “chispas” del orden del *erotismo sexual*.

Finalmente, reconocemos otras experiencias *eróticas estéticas* por fuera del ámbito específico de la danza contemporánea. Se trata de experiencias estéticas cotidianas (Melchionne, 2017), un campo de *áisthesis* o relación sensible con el mundo (Rancière, 2005) que propicia la danza en tanto “práctica sensible”. Lo cual es valorado por algunas bailarinas como interés *político*, que aporta a la transformación del mundo por medio de la sensibilización. Podemos visualizar algunos ejemplos en el video *Rastros del sur* (Danzas del Sur, 2020), compuesto por fragmentos de

videodanza realizados en su mayoría por bailarinas del Valle de Paravachasca, donde observamos situaciones cotidianas, relaciones entre personas, la naturaleza y objetos humanos, que son trabajadas como “material” estético.

Organización de los erotismos

En el mundo de la danza contemporánea del Valle de Paravachasca, encontramos tres tipos de *erotismos* (sexuales, sensuales y estéticos). Cuando indagamos cómo se relacionan entre ellos, identificamos tres modelos analíticos. Por un lado, un modelo difuso: las *eróticas* son entendidas como una misma experiencia ya que “no se puede distinguir” de forma clara dónde empieza y dónde termina, encontrándose “mezcladas”. En este sentido, una experiencia *erótica estética* puede devenir en una experiencia *erótica sexual*. Por ejemplo, una bailarina comenta: “Dos hombres bailando me resulta muy... me erotiza, puede llegar a calentarme”.

Por otro lado, distinguimos un modelo estratificado: las *eróticas* son consideradas de forma gradual, desde una sensación corporal agradable a una sensación de placer, hasta una sensación de excitación sexual, “como si fueran capas” donde la excitación sexual sería “el punto más alto”.

Finalmente, algunas experiencias *eróticas* refieren a un modelo de almacenamiento: el *erotismo* involucra “libido”, un *quantum* acotado que puede ser direccionado y re-direccionado, así como también requerido para cierta actividad. Por ejemplo, la danza contemporánea como práctica social conlleva momentos de mayor intensidad de trabajo y apasionamiento que concentran toda la libido que tiene una persona en actividades específicas, sin dejar libido disponible para otros ámbitos de la vida personal. Por ejemplo, una bailarina comenta:

“Cuando estoy muy centrada en estrenar una obra, en una muestra de fin de año, en viajar a hacer función a otro lugar y tengo que preparar cosas, toda mi libido está ahí y no puedo andar erotizada por el amor por otra persona” (Cravero, 2022)

Transversalmente, encontramos que las *eróticas* cambian a lo largo del tiempo, tanto respecto de lo que nos *erotiza* como de las formas que toman. Identificamos así una procesualidad y un dinamismo de las *eróticas*, es posible que se “caigan” y se vuelvan a “encender” o “enganchar”. Por ejemplo, dos bailarines de Cantorodado experimentamos una *deserotización* respecto de la obra *Otoño*, que compusimos con mucho entusiasmo a lo largo de dos años. En ese sentido, Eloísa (2022) comenta: “La

exhibición ya no me engancha, no la disfruto y no la quiero hacer forzada. Ahora me pasa que la erótica se me está jugando por contagiar (una experiencia gozosa de bailar)”.

Más allá de estos tres modelos analíticos, cuando nos preguntamos cómo se organizan cotidianamente los *erotismos* en el mundo de la danza contemporánea, reconocemos un régimen de ocultamiento (Carozzi, 2015) que establece un *erotismo* discreto (Liska, 2018). Esto es, no hablamos de nuestras experiencias *eróticas* en las clases ni en los ensayos, ni antes, ni durante ni luego de hacer danza. Ni entre alumnas y tampoco con las docentes, ni entre compañeras y tampoco entre bailarinas amigas.

En los siete años que formo parte del mundo de la danza contemporánea independiente del Valle de Paravachasca, y los cinco años de trabajo de campo etnográfico, en una sola ocasión hablamos abiertamente del *erotismo* en un ensayo del grupo Cantorodado para indagar por qué no hablábamos de ese tema.

Asimismo, en todas las entrevistas lo *erótico* aparece como algo no pensado¹¹ en relación al arte, a partir de lo cual las bailarinas reflexionan y elaboran sus experiencias sobre lo *erótico* a medida que conversamos.

De este modo, podemos pensar en un doble ocultamiento en la organización del *erotismo* en tanto práctica social (Markowitz, 2003). Un ocultamiento público, el *erotismo* es algo que no se nombra ni se habla; y un ocultamiento privado, tampoco reflexionamos sobre esta dimensión de nuestras experiencias personales como artistas.

Ocultamientos que podemos pensar a la luz de lo que señalan algunas bailarinas, quienes comentan que el *erotismo* es un tabú, no solo en la danza sino en general, sobre lo cual “no se habla en ningún lado”. Un punto de vista que también está presente en el ámbito de las clases de *contact*, donde “el erotismo es tabú o silenciado” (Sciurano *et al.*, 2021: 167).

Esta situación reflejaría una dinámica propia del Valle de Paravachasca, donde, si bien se presentan procesos de migración interna, desde grandes ciudades hacia el interior provinciano (Quirós, 2019), que configuran esta región como un territorio “cosmopolita” (Eloísa, 2022), este valle se caracteriza por ser “tradicional”, “anticuado” o “conservador” (Carballo, 2020; Cravero, 2019) en lo político, lo estético y lo *erótico*, en comparación con las grandes ciudades metropolitanas. De modo que, como señala una bailarina, hablar del *erotismo* en la danza es difícil, sobre todo

“sincerarse con uno mismo”¹².

Sin embargo, algunas bailarinas plantean que esta situación también se presenta a nivel provincial, incluyendo la ciudad de Córdoba, en tanto metrópolis, donde recién ahora se empieza a hablar del *erotismo* en la danza¹³. Aquí resuena lo señalado por Hanna (2010: 213) en relación con la revisión bibliográfica anglosajona sobre el *erotismo* sexual: “el tema de la sexualidad en la danza es delicado para algunos miembros de la comunidad de baile [...] Es posible que no sean conscientes de la sexualidad de la danza o que prefieran negarla, ocultarla o ignorarla”.

El ocultamiento se presenta para los tres tipos de *erotismos* que analizamos. Específicamente, los *erotismos sexuales* en el marco de un régimen de ocultamiento y *erotismos* discretos, se caracterizan por unos códigos de sensualidad y seducción más sutiles (Liska, 2018), entiéndase mesura, prudencia y discreción. Así, la *erotización*, seducción y cortejo no deben ser evidentes ni explícitos. El momento para “darse cuenta” si hay reciprocidad u “onda” entre dos alumnas o artistas es luego de bailar, no durante el transcurso del encuentro. Al respecto, una bailarina comenta: “Si hay onda para que vos tires te vas a dar cuenta después, cuando salgas. Porque bailaron bien, se encontraron físicamente y la piba dijo «ah, mirá que interesante este pibe, vamos a ver qué onda»”. Por el contrario, una expresión explícita de *erotización*, de seducción, de “calentura” o de “disfrute sexual” en una clase, un seminario o un ensayo es percibido por las bailarinas como “raro”, “extraño”, “incómodo”, “desubicado” o “*re pajera*”, tanto si se trata de varones o de mujeres. Esa irrupción no solo “entorpece” sino que “queda medio desdibujado e interrumpe”, yendo en contra del sentido práctico (Bourdieu, 2007) del quehacer artístico.

Así, la expresión pública del *erotismo sexual* rompe con tres “códigos” tácitos del *ethos*¹⁴ (Geertz, 2003) de esta danza, que podemos sintetizar en estas tres frases: es un “espacio cuidado”; cuando se trabaja se trabaja; y el espacio para expresar las *eróticas sexuales* es el espacio privado.

La organización de los *erotismos* de forma oculta y discreta formaría parte del *ethos* de este mundo del arte y de un aspecto de su micropolítica (Greco, 2016; Vallejos, 2021)¹⁵, configurando, como veremos, una cultura afectiva (Le Breton, 1999)¹⁶ específica. De forma coherente con este análisis, un bailarín comenta:

“Es una cuestión de respeto hacia el resto, más allá de que tengas onda con alguien. Por ejemplo, son las únicas dos horas que tenés para juntarte, para sacarle el jugo. No es «negalo». Si hay onda está bárbaro, si aporta a la escena.

Pero no es «improvisen», y todo el tiempo te vas improvisar con la persona que te gusta y dejás al resto de garpe. Creo que tiene que ver con esos códigos, somos una grupalidad... no me voy a encerrar acá cuando somos un montón haciendo esto. Tiene que ver más con las premisas de laburo. El ensayo es momento de ensayo, o el taller es momento de taller”. (Javier, 2022)

Resulta ilustrativa la experiencia narrada por una bailarina con quien hemos construido un vínculo de amistad a lo largo de cinco años: con su compañero, que también es bailarín, tienen encuentros *eróticos* que pueden empezar con movimientos de danza, por el simple hecho de bailar, “y termina siendo casi un garche, terminamos re calientes los dos, pero no lo haría frente a otros. Es muy de lo privado”.

Respecto del ocultamiento de los *erotismos* y la relación entre *erotismo estético* y *erotismo sexual*, cabe aclarar que las bailarinas no se refieren al ocultamiento de un *erotismo sexual* siempre presente. Por ejemplo, cuando suceden situaciones de *erotismo estético* en clases o ensayos de danza, no se presenta de forma oculta o subyacente un *erotismo sexual*. En ese sentido, un bailarín comenta: “en este contexto estoy trabajando, lo que ocurre acá no tiene que ver con lo sexual, no me genera algo que está oculto, realmente lo vivo así” (Javier, 2022). Ello no anula que, en algunos casos, esas situaciones puedan devenir en un “chispazo”, una “tensión” que habilite una historia (Carozzi, 2015) sexo-afectiva.

Finalmente, un indicio para analizar la organización de los *erotismos* fue la emergencia de relatos de experiencias de violencias machistas vinculadas a los *erotismos sexuales*, pero en su negativo, esto es, negando una de las características principales: su cualidad placentera.

Violencias machistas

Las violencias machistas son casi inexistentes en el mundo de la danza contemporánea del Valle de Paravachasca y, cuando se presentan, son casi imperceptibles.

Si bien en los últimos diez años no sucedieron situaciones de escrache¹⁷, sí se presentan micromachismos que reconocen principalmente las bailarinas mujeres entrevistadas. Micromachismos no necesariamente sustancializados en personas singulares, sino como posiciones y relaciones dinámicas encarnadas en personas de diferentes géneros. Al respecto, una bailarina comenta: “En los vínculos donde se juega alguna erótica puede estar también la violencia. Como una cosa que circula, no como el violento, la víctima, el verdugo. Circula porque hay poder”. (Eloísa, 2022)

Por ejemplo, un docente varón de la ciudad de Córdoba que dictó un seminario de danza en la ciudad de Alta Gracia eligió de forma insistente a una alumna para mostrar ejercicios e hizo un chiste sexual quedándose detrás de una alumna mientras ella se agachaba y dejaba su cadera erguida para mostrar un movimiento de danza. El docente mantuvo esa imagen sexual y de poder unos segundos, y acentuó dicha situación con un gesto que buscaba la complicidad de las demás personas presentes.

Otro ejemplo no vinculado a los *erotismos* sucedió entre dos compañeras del grupo Cantorodado, quienes disputaban sutilmente entre ellas la toma de decisión en diferentes momentos del proceso de composición de una obra. O al reírnos de nuestros gestos masculinos y femeninos y hacer un chiste con la palabra “puto” durante el proceso de composición de una obra donde trabajábamos estos materiales.

En contraste con la infrecuencia de las violencias machistas en esta región, las bailarinas relatan varias situaciones vividas en la ciudad de Córdoba en la última década, donde algunos varones “exceden el límite” de forma sutil o evidente. Por ejemplo, situaciones de acoso sexual donde varones “apoyan” su pene o se les erecta el pene bailando *contact* con una mujer, o un varón que, en una *jam*, “se le tiraba encima, se aprovechaba de las pibas que iban por primera vez, un abusador, un perverso”¹⁸.

Se trata de situaciones que muchas veces son percibidas de forma vaga pero no por ello menos problemática porque, como señala una bailarina, al ser

“sútiles son más difíciles de nombrar y de marcar, y perduran más en el tiempo [...] Me tomé un taller todo el año y todo el tiempo me preguntaba... «¿es un pelotudo o se le pasó?», es tan sutil. Al último terminé dándome cuenta de que me sentía incómoda y dejé de ir”.

A diferencia de esas situaciones, el mundo de la danza contemporánea en el Valle de Paravachasca es vivido como un “espacio cuidado” porque hay una intención de no ejercer situaciones de dominación ni violencia patriarcal. Al respecto, una bailarina expresa:

“es un territorio que está bien claro que se está laburando la transformación de eso [...] si yo me habilito más tranquilamente que se me filtre algún microfascismo va a ser en otros espacios de más confianza, donde sé que eso no va a estar juzgado tan moralmente como en el territorio de la danza, nunca va a ser en ese territorio. Además, trabajamos con los cuerpos. Entonces, de ninguna manera puede aparecer algo de eso”.

Es así que las personas realizamos una revisión personal de nuestras prácticas para no reproducir violencias patriarcales, si bien se nos “filtran” a veces, considerando la reticularidad estructural del patriarcado (Segato, 2018). Sin embargo, esta revisión no configura un ambiente tenso y de vigilancia constante. Por el contrario, el ambiente es vivido como un espacio *amigable*, donde las personas se sienten “re tranqui” y “en confianza”.

Esta dinámica es reconocida porque las artes escénicas y la danza contemporánea independiente en general, no solo en el Valle de Paravachasca, se perciben como un “ámbito sensible para deconstruir”. Al respecto, mientras una bailarina comenta “Somos tan pocos y somos todos tan progres”, otra expresa:

“Son ambientes donde estamos todo el tiempo revisando nuestras prácticas, lo que decimos, lo que no decimos, cómo tratamos a las otras personas, intentando ser amables o no violentar a las otras personas. Y estamos todo el tiempo en esas prácticas. Y si sucede algo, se soluciona hablando, pero no imponiendo o desde una lógica machirula”.

Otra bailarina comenta:

“En la danza contemporánea encuentro la seguridad de que estoy con amigos, con gente en la que puedo confiar, y donde esas lógicas que están por fuera, en la calle, no entran. Yo voy con esa confianza a todos los lugares donde me dicen «Danza contemporánea», esa es mi sensación”.

A partir de este análisis, reconocemos una ética del cuidado como una de las líneas de composición del *ethos* y de la micropolítica de esta práctica social, lo cual se vincula a una ética feminista, de sensibilidad frente a la otra, de “acuerdos entre iguales”, que busca cuidar la vida, sin violentar ni dominar. En este caso, se trata de una predisposición sensible, reflexiva, crítica, situada, relacional y contingente, sin configurarse como imperativo y deber moral con pretensión universal (Rolnik, 2019; Segato, 2003, 2004 y 2018)¹⁹, lo cual agencia un ambiente afectivo *amigable* de cariño, alegría, disfrute, cordialidad y cooperación, en tanto cultura afectiva que regula las relaciones. En ese contexto, las situaciones de violencia machista son valoradas negativamente; y en ese sentido, un bailarín comenta respecto de su rol docente:

“Yo siempre tuvo mucho cuidado de tratar de no tener mucho contacto físico con mis alumnas, de mantener un poco de distancia para evitar la posibilidad de cualquier mal entendido y que alguien se sienta incómodo” (Güemes, 2022)

Pero, si bien en la actualidad se presenta un alto nivel de intolerancia social hacia todas las formas de violencia machista (Pis Diez, 2019), específicamente las situaciones de violencia de género, consideradas como problema social y público nacional (Cabral y Acacio, 2016), cuando suceden situaciones de violencia machista en la danza contemporánea no suelen comunicarse ni abordarse.

Esto puede deberse, por un lado, a la cualidad imperceptible de los micromachismos, que demandarían más tiempo para ser reconocidos y concluir que se trata de violencias, al encontrarse instalada la presunción del cuidado mutuo. Por otro lado, si bien los feminismos son uno de los organizadores de este mundo del arte, en el marco de un régimen de ocultamiento, no se presentaría una micropolítica, una organización de las relaciones sociales, de los modos de producción artística y de los dispositivos (talleres, seminarios y grupos o compañías) que habiliten expresar y resolver estas situaciones.

Deserotizar los cuerpos

Entendemos que la danza contemporánea es una técnica corporal que aprendemos por transmisión, formal e informal, respecto de formas particulares y eficaces de usar el cuerpo (Mauss, 1979). Mediante un proceso de socialización, a lo largo de las trayectorias artísticas incorporamos formas de relacionarnos con nuestros cuerpos, nuestros afectos y con las demás personas. Incorporamos así un *ethos*, una cultura afectiva, unas *eróticas* particulares. No solo *eróticas* sexuales, sensuales y estéticas, sino también una *deserotización* de los cuerpos, el contacto, la mirada y la intimidad.

Al indagar el objeto o foco de la *deserotización*, identificamos que se trata de una *deserotización del erotismo sexual*. *Deserotización* que es nombrada por las bailarinas como “desvinculación”, “separación” o “represión” de las *eróticas sexuales*. Del mismo modo, en los estudios sobre *contact* encontramos otras formas de nombrar esta acción, a saber: “neutralización” (Brozas-Polo, 2020), “disociación”, “redefinición” (Vionnet, 2020), “inhibición” (Sciurano *et al.*, 2021) o “desexualización” (Hanna, 2010)²⁰.

Tres bailarines comentan que, cuando empezaron a aprender teatro o danza, como taller o carrera de formación superior, les incomodaba la situación de que todas las personas estuvieran semi-desnudas en el vestuario, mientras que actualmente les resulta algo natural, no les llama la atención. Asimismo, la bailarina Cravero (2022) expresa:

“La pelvis de alguien puede estar apoyada en tu pelvis y no es desde un lenguaje erótico, no quiere decir «quiero que salgamos de acá y garchemos». Es simplemente un espacio del cuerpo, igual que la axila, el cuello o la espalda. Pero es algo que se aprende porque la genitalidad está asociada a lo sexual. La cola tiene que ver con la sexualidad, el busto, los genitales... [...] Para mí, es un trabajo que hay que ir haciendo si querés bailar. Si querés explorar otras posibilidades del cuerpo que no sean sexuales, tenés que deserotizar la cintura, la cresta ilíaca”.

Sin embargo, ciertas zonas del cuerpo, como la boca, los genitales, los senos y los orificios (de la nariz, las orejas y el ano) se mantienen como lugares íntimos y privados (Le Breton, 1999), de modo que el contacto voluntario generaría incomodidad. Por el contrario, el contacto accidental, casual e involuntario no sería considerado inapropiado; tampoco si cumple una función coreográfica. En ese sentido, una “mano colocada en el torso o muy cerca de los genitales no se consideraría inapropiada si sucede «casualmente» para un levantamiento [del cuerpo por el aire]” (Vionnet, 2020: 4).

Este proceso de *deserotización* presentaría algunas diferencias de género. En los varones sería más intenso al estar instalada una heteronormatividad homofóbica (Segato, 2018) y un exacerbado *erotismo sexual* (Hakim, 2012). A diferencia de ello, la bailarina Cravero señala (2022):

“Las mujeres venimos con un erotismo más amable. Estamos mucho más relajadas con nuestro cuerpo y el contacto con otra mujer. Entramos seis adentro de un auto y no hay chiste gay ni tortafóbico porque nos subimos arriba de la otra”.

En ese sentido, en mi experiencia etnográfica atravesé un proceso de *deserotización* con el paso de los meses y años, en cada vínculo singular con mis compañeras de danza. Y todavía hoy, cuando vivencio alguna situación de *erotismo sexual* mientras bailo con otras personas, me encuentro ocultando, sin darme cuenta, cualquier signo o gesto que dé señal de ello para no incomodar.

Cuando interrogamos la *deserotización* como parte de la organización de los *erotismos* en el mundo de la danza contemporánea del Valle de Paravachasca, por un lado, volvemos a encontrarnos con una ética del cuidado relacionada con la discreción. Por otro lado, se trataría de un proceso que se produce en la habituación del contacto que “se vuelve algo cotidiano”, en la naturalización por acostumbramiento (Carozzi, 2015) que, en el caso de la danza contemporánea, como plantea la bailarina

Cravero (2022), es buscada intencionalmente para desmarcarnos de ciertos lugares estereotipados sexuales que la danza encarna en la sociedad argentina:

“El cuerpo está puesto en un lugar erótico, sensual, del deseo sexual, donde bailan todas iguales, son bellas, se mueven con movimientos sensuales. Lo podés observar en Tinelli²¹ y los videoclips de música. Es un pacto de no sexualizarnos, porque queremos decir otras cosas además del cuerpo puesto para calentar, seducir”.

Reflexiones finales

En este trabajo, repusimos los sentidos nativos de los *erotismos* en la danza contemporánea independiente del Valle de Paravachasca. Identificamos un *erotismo* ampliado caracterizado por el placer y el deseo, no siempre relacionado a lo sexual. Distinguimos así analíticamente tres tipos de *erotismos*: sexuales, sensuales y estéticos, que toman cuerpo de forma singular y dinámica en cada bailarina, de modo que optamos por hablar en plural (*erotismos*) para enfatizar su heterogeneidad.

Seguidamente, reconstruimos un régimen de ocultamiento y discreción de los *erotismos*, agenciado por diferentes situaciones. Por un lado, los *erotismos* pertenecen al ámbito privado, en una región geográfico-cultural “conservadora” donde se presentan como “tabú”. Asimismo, las relaciones giran en torno a lo laboral, así como también al compañerismo, la amistad y hasta la familia, lo cual pone en el margen las *eróticas sexuales*, al interrumpir esta práctica social.

La organización de los *erotismos* gravita en torno a una ética del cuidado como parte del *ethos* y la micropolítica de este mundo del arte, relacionada a una ética feminista. Se configura así una cultura afectiva *amigable* de cariño, alegría, disfrute, cordialidad y cooperación. En este contexto, si bien se presentan algunas situaciones de violencia machista en forma de micromachismos, son infrecuentes, en un contexto de cuidado donde hay una revisión personal de la propia práctica. Finalmente, encontramos procesos de *deserotización* de las *eróticas sexuales* vinculados a esta ética del cuidado y al régimen de discreción.

Es importante subrayar que este trabajo fue realizado en el marco de ciertas coordenadas interseccionales de enunciación del autor, de las bailarinas y de las relaciones mutuas construidas a lo largo de los años. Teniendo presente los atravesamientos inter-subjetivos en la construcción de conocimiento colaborativo, reconocemos necesario multiplicar las coordenadas interseccionales de enunciación en el trabajo de indagar la organización de los *erotismos* en la danza contemporánea

independiente, componiendo otras polifonías en la construcción de conocimiento antropológico.

En una región provinciana “conservadora”, donde los *erotismos* pertenecen al ámbito privado, y en la que prima un sentido práctico del trabajo artístico laboral, identificamos una mesura, prudencia y discreción para cuidar y no violentar a las demás personas. De este modo, al igual que sucede en otros mundos del arte, como, por ejemplo, el tango (Bianciotti, 2015; Liska, 2018) y la música electrónica (Blázquez, 2012; Lenarduzzi, 2012 y 2014), la danza contemporánea independiente en el Valle de Paravachasca presenta una política sexual particular, que funciona como uno de los organizadores de este mundo. Así, la forma de organización de los *erotismos* en el caso analizado abre un terreno de disputas del *ethos* patriarcal (Segato, 2018), tanto al interior como al exterior de esta práctica social, ya que “las prácticas de danza reflejan lo que existe en una sociedad y cultura y, a menudo, sugieren lo que podría ser” (Hanna, 2010: 234).

Referencias bibliográficas

- ARTICO FENOGLIO, Yohana del Valle. (2021). “Escrachés feministas: apuntes sobre las condiciones de posibilidad de su emergencia en la Argentina reciente”. *Sociales Investiga. Escritos Académicos, de Extensión y Docencia*, 8, 128-139.
- BERTEA, Francisco y ROSSETTI, Ludmila. (2019). “Cartografía de la danza contemporánea en el Valle de Paravachasca (Córdoba, Argentina) en el período 2007-2019”. Ponencia presentada en el *X Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas*. Córdoba, 27 al 29 noviembre.
- BIANCIOTTI, María Celeste. (2011). “Sobre performances y efectos performativos: género, juventud y seducción femenina”. *Sexualidad, Salud y Sociedad*, 8, 63-89.
- BIANCIOTTI, María Celeste. (2015). “Haciendo sexo / género / deseo en la(s) noche(s) cordobesa(s): una etnografía sobre intercambios (hetero)eróticos”. *Etnográfica*, 19-3, 515-536.
- BIANCIOTTI, María Celeste. (2017). “Seducción y (hetero)erotismo en perspectiva: reiteración, desplazamientos e incorporaciones de sexo/género/deseo performativamente materializadas”. *Pensamiento Americano*, 10-18, 199-220.

- BLÁZQUEZ, Gustavo. (2006). “«Y me gustan los bailes...». Haciendo género a través de la danza de cuarteto cordobés”. *Etnografías Contemporáneas*, 2-2, 133-139.
- BLÁZQUEZ, Gustavo. (2008). “Nosotros, vosotros y ellos. Las poéticas de las masculinidades heterosexuales entre jóvenes cordobeses”. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 12, 1-15.
- BLÁZQUEZ, Gustavo. (2012). “Masculinidades cool. Hacer género y clase en los clubs electrónicos”. *Estudios*, 27, 45-57.
- BLÁZQUEZ, Gustavo. (2020). Metodologías horizontales y conocimientos excitados: algunas reflexiones sobre placeres eróticos en la etnografía. En Inés Cornejo y Mario Rufer (eds.), *Horizontalidad: hacia una crítica de la metodología*, pp. 251-276. Buenos Aires: CLACSO. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/j.ctv1gm01vr.12> [consulta: marzo de 2022].
- BLÁZQUEZ, Gustavo y LIARTE TILOCA, Agustín. (2018). “De salidas y derivas. *Anthropological Groove* y «la noche» como espacio etnográfico”. *Íconos - Revista de Ciencias Sociales*, 60, 193-216.
- BLAZQUEZ GRAF, Norma; FLORES PALACIO, Fátima; y RÍOS EVERARDO, Maribel. (2010). *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- BOURDIEU, Pierre. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BROZAS-POLO, María Paz. (2020). “Discursos de género en *Contact Improvisation*. Deliberación y acción coreográfica en torno a la revista *Contact Quarterly*”. *Coherencia*, 17-33, 133-164.
- BROZAS-POLO, María Paz y VICENTE-PEDRAZ, Miguel. (2017). “La diversidad corporal en la danza contemporánea: una mirada retrospectiva al siglo XX”. *Arte, Individuo y Sociedad*, 29-1, 71-87.
- BUTLER, Judith. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- CABRAL, Paz y ACACIO, Juan A. (2016). “La violencia de género como problema público. Las movilizaciones por «Ni una menos» en la Argentina”. *Question/Cuestión*, 1-51, 170-187.
- CARBALLO, Fabiana. (2020). “Los altagracienses somos conservadores”. *Resumen de la Región*, Alta Gracia, 29 de enero. Disponible en: <https://www.resumendelaregion.com/los-altagracienses-somos-conservadores/> [consulta: marzo de 2022].

- CAROZZI, María Julia. (2015). *Aquí se baila el tango. Una etnografía de las milongas porteñas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- CSORDAS, Thomas J. (1990). "Embodiment as a Paradigm for Anthropology". *Ethos*, 18-1, 5-47.
- DANZAS DEL SUR (2022). *Rastros del sur / Territorios que danzan*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Oea-sTPzLuk&t=> [consulta: octubre de 2022].
- DEL MÁRMOL, Mariana; MAGRI, Gisela; y SÁEZ, Mariana L. (2017). "Acá todos somos independientes: triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata". *El Genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 20, 44-64.
- DYMOKE, Katy. (2014). "Contact Improvisation, the Non-Eroticized Touch in an «Art-Sport»". *Journal of Dance & Somatic Practices*, 6-2, 205-218.
- ELIAS, Nobert. (1998). *La civilización de los padres y otros ensayos*. Bogotá: Norma.
- ELIZALDE, Silvia y FELITTI, Karina. (2015). "«Vení a sacar a la perra que hay en vos»: pedagogías de la seducción, mercado y nuevos retos para los feminismos". *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género*, 1-2, 3-32.
- ESTEBAN, Mari Luz. (2020). "La antropología y el poder de lo erótico". *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana*, 15-3, 557-581.
- FOUCAULT, Michel. (1991). *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- GEERTZ, Clifford. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- GIBBS, Graham. (2012). *El análisis de datos cualitativos en investigación cualitativa*. Madrid: Morata.
- GIDDENS, Anthony. (1998). *La transformación de la intimidad*. Madrid: Cátedra.
- GRECO, Lucrecia. (2016). "Micropolíticas de la experiencia. Un análisis de los entrenamientos de la Escola de Jongo". *Diálogos en Mercosur*, 1, 41-59.
- GUBER, Rosana. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Norma.
- GUZMÁN, Adriana. (2013). "Esa mirada... erotismo del cuerpo, seducción de la danza". *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*, 39, 297-324.
- HAKIM, Catherine. (2012). *Capital erótico: el poder de fascinar a los demás*. Buenos Aires: Debate.
- HANNA, Judith Lynne. (2010). "Dance and Sexuality: Many Moves". *Journal of Sex Research*, 47-2/3, 212-241.
- HERAM, Yamila. (2018). "¿Por qué Showmatch? Un acercamiento al consumo

televisivo de uno de los programas más vistos en Argentina". *Fonseca, Journal of Communication*, 16, 171-184.

HERNÁNDEZ, Rosalva. (2014). Algunos aprendizajes en el difícil reto de descolonizar el feminismo. En Márgara Millán (ed.), *Más allá del feminismo: caminos para andar*, pp. 183-213. México: Red de Feminismos Descoloniales.

LASSITER, Luke E. (2005). *Collaborative Ethnography*. Chicago: University of Chicago Press.

LE BRETON, David. (1999). *Las pasiones ordinarias: antropología de las emociones*. Buenos Aires: Nueva Visión.

LENARDUZZI, Víctor. (2012). *Placeres en movimiento. Cuerpo, música y baile en la "escena electrónica"*. Buenos Aires: Paidós.

LENARDUZZI, Víctor. (2014). "Química y electrónica. Las técnicas del placer en el baile contemporáneo". *Intersecciones en Comunicación*, 1-8, 75-95.

LIARTE TILOCA, Agustín. (2019). "Un antropólogo entre *spansks*: posiciones del investigador y límites de la participación en eventos BDSM en la ciudad de Córdoba". *Cadernos de Campo*, 28-1, 108-128.

LISKA, Mercedes. (2018). *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular*. Buenos Aires: Milena Caserola.

MARKOWITZ, Fran. (2003). Sexualizando al antropólogo: implicaciones para la etnografía. En José Antonio Nieto (ed.), *Antropología de la sexualidad y la diversidad cultural*, pp. 46-54. Madrid: Talasa.

MAUSS, Marcel. (1979). *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos.

MELCHIONNE, Kevin. (2017). "Definición de estética cotidiana". *Kepes*, 14-6, 175-183.

MILLÁN, Gustavo. (2014). "Ética feminista, ética femenina y aborto". *Debate Feminista*, 49, 70-93.

MORA, Ana S. (2010). *El cuerpo en la danza desde la antropología*. Tesis de Doctorado en Ciencias Naturales. Universidad Nacional de La Plata.

MUELA JIMÉNEZ, Francisco. (2018). *Experiencia de formación en danza contemporánea: una mirada antropológica a las prácticas y representaciones*. Tesis de Doctorado en Estudios Migratorios. Universidad de Jaén / Universidad Pablo De Olavide.

PALUMBO, Mariana. (2019). "Capital erótico y expectativas de género: criterios de selección en mujeres y varones heterosexuales". *Sociedade e Cultura. Revista de*

Pesquisa e Debates em Ciências Sociais, 22-2, 1-18.

PARRINI, Rodrigo. (2018). *Deseografías: una antropología del deseo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

PIS DIEZ, Nayla. (2019). "La marea verde/violeta, lo popular y el contexto". *Libertas*, 19-02, 342-361.

QUIRÓS, Julieta. (2019). "Nacidos, criados, llegados: relaciones de clase y geometrías socioespaciales en la migración neorrural de la Argentina contemporánea". *Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía*, 28-2, 271-287.

RANCIÈRE, Jacques. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

RIVAL, Laura; SLATER, Don; y MILLAR, Daniel. (2003). Sexo y socialidad. Etnografías comparativas de objetivación sexual. En José Antonio Nieto (ed.), *Antropología de la sexualidad y la diversidad cultural*, pp. 27-45. Madrid: Talasa.

ROLNIK, Suely. (2019). *Esferas de la insurrección: apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón.

SBODIO, María N. (2016). "Condiciones laborales de los trabajadores de la danza en Argentina". *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, 17-28, 194-202.

SCIURANO, Guido; MARTÍNEZ ALABANESI, Luciana; y NARDACCHIONE, Gabriel. (2021). "Género, mujeres y contact improvisación: sobre el problema del límite y el rol distensor del discurso dentro del espacio pedagógico". *ArtsEduca*, 29, 157-169.

SEGATO, Rita L. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Prometeo.

SEGATO, Rita L. (2004). *Antropología y derechos humanos. Alteridad y ética en el movimiento de los Derechos universales*. Brasíla: Universidade de Brasíla.

SEGATO, Rita L. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo.

VALLE RUESTRA ORTIZ DE ZEVALLOS, María P. (2020). Manifestaciones del erotismo de mujeres en la danza contemporánea limeña a partir del estudio de tres coreógrafas y sus obras. Tesis de Maestría en Artes Escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú.

VALLEJOS, Juan I. (2021). "Historicidad, sincronía y activismo de lo sensible: el Congreso Escena Política en Buenos Aires". *Aisthesis*, 69, 37-60.

VERDENELLI, Juliana. (2020). *Entre crear y criar: balances entre la profesión y la maternidad de bailarinas de tango y bailarinas de contemporáneo en Buenos Aires*.

Tesis de Doctorado en Antropología Social. Universidad Nacional de San Martín.
VIONNET, Claire. (2020). "Sexual fantasies on the dance floor: Sensoriality between strangers in Contact Improvisation". Ponencia presentada en el 16° *European Association of Social Anthropologists 2020 "New anthropological horizons in and beyond Europe"*. Londres, 20 de julio.

Entrevistas etnográficas

Cravero, L. (2019).
Cravero, L. (2022).
Mazzuco, C. (2022).
Eloísa (2022).
Güemes, M. (2022).
Rossetti, L. y Cami (2022).
Romina (2022).
Javier (2022).

Notas

* Este artículo es resultado del financiamiento otorgado por el Estado nacional argentino por medio de una beca doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET). Agradecemos a las bailarinas que compartieron sus conocimientos y espacio para co-teorizar.

¹ Empleamos la cursiva para resaltar términos nativos significativos en el análisis que realizamos en este trabajo. Por otro lado, utilizamos el plural del femenino cuando la mayoría de las personas involucradas son mujeres.

² El Valle de Paravachasca es una región político-geográfica ubicada 30 kilómetros al sur de Córdoba capital, conformada por 18 localidades, de entre 274 y 65.000 habitantes. Valle que forma parte de uno de los cordones montañosos conocidos como "Sierras de Córdoba" y presenta en las últimas décadas una intensificación de la actividad turística y del proceso de migración interna o neorruralismo cordobés, donde las clases medias "socialmente calificadas y culturalmente capitalizadas" (Quirós, 2019: 284) se radican buscando mejorar su calidad de vida.

³ Políticas sexuales que se cristalizan en las siguientes leyes: Ley de Procreación Responsable N° 25.673 (2002), la Ley de Educación Sexual Integral N° 26.150 (2006), la Ley de Matrimonio Igualitario N°26618 (2010), la Ley de Identidad de Género N° 26.743 (2012), las Leyes contra la violencia de género N° 26.485 (2009), N°27.234 (2015) y N° 27.499 (2019), y la Ley de interrupción voluntaria del embarazo N° 27.610 (2020), entre otras.

⁴ Identificamos dos grandes posiciones: por un lado, quienes consideran que el *contact* es una danza no sexuada y sin erótica; por otro lado, quienes reconocen en esta danza una dimensión sexual y erótica. En esta segunda línea, si bien la mayoría de las bailarinas que practican *contact* no lo hacen con una finalidad erótico-sexual, algunas reconocen en su experiencia haber vivido situaciones de sensualidad y erotismo, así como también de acoso y violencia

sexual (Brozas-Polo y Vicente Pedraz, 2017; Dymoke, 2014; Vionnet, 2020).

⁵ Donde se baila música pop, rock internacional, reggaetón, cumbia y cuarteto, entre otras, de acuerdo al local y al público al cual está dirigido el consumo cultural.

⁶ En ese sentido, Giddens (1998: 122) define al erotismo como “la sexualidad reintegrada en una gama amplia de objetivos emocionales [...] el cultivo del sentimiento, expresado por la sensación corporal” del placer.

⁷ Al conversar sobre las razas, surgen también otras palabras para describirnos: “gringa”, “rubia”, “blanca y morena”, “mestiza”, “amarilla”, y alguien que no se identifica con ninguna de estas categorías, si bien predomina el descriptor “blanca”. En ese sentido, tres de las cinco bailarinas que forman o formaban parte de Cantorodado tienen ojos claros (verdes, azules y miel).

⁸ En la danza clásica, se presenta un ideal de cuerpo joven, virtuoso, sin patologías ni sobrepeso, donde la femineidad está asociada a la suavidad, la delicadeza y lo etéreo (Mora, 2010), una imagen de bailarina blanca, mujer, delgada, con un cuerpo perfecto y cualificado (Muela Jiménez, 2018); y la masculinidad se asocia a la fuerza, la resistencia física, el virtuosismo y la virilidad (Mora, 2010).

⁹ Nuestra experiencia etnográfica no nos permite diferenciar en el mundo de la danza contemporánea del Valle de Paravachasca unas danzas de varones y otras danzas de mujeres, como señala Mauss (1979). Por el contrario, en el marco de un posicionamiento crítico frente a la heteronormatividad y los ideales de masculinidad y femineidad hegemónicos en este mundo del arte, las diferencias de género se aceptan y se convierten en recursos estéticos de composición artística, respecto de diferentes calidades de movimientos, fuerza, elongación, dramaturgia, etc.

¹⁰ Variación en el lenguaje que la bailarina Romina hace al performar una identidad trans, si bien decide no emplear ningún auto-descriptor para nombrarse.

¹¹ Solo una bailarina tiene reflexiones y lecturas especializadas sobre el *erotismo*, en función de su trabajo psicopedagógico y psicoanalítico, si bien no vinculado al arte.

¹² En este punto, podría argumentarse que el ocultamiento de los *erotismos* es producto de la falta de confianza entre las personas que participan de esta investigación al involucrar intimidad, vulnerabilidad y exposición de la vida *erótica* y sexual personal, más aún cuando median diferencias de género. Sin embargo, en primer lugar, este trabajo es producto de vínculos de afecto y confianza con las bailarinas mujeres entrevistadas, construidos en el trabajo corporal semanal y de gestión cultural a lo largo de los años; vínculos que van de dos a siete años, donde han surgido relaciones de amistad. Es así que las conversaciones transcurrieron en un espacio de sensibilidad, intimidad, cuidado y exposición recíproca. Al mismo tiempo, en dos de las cinco entrevistas realizadas a mujeres percibí cierta incomodidad al hablar de estos temas, situación que no se presentó con los tres varones entrevistados, con quienes solamente teníamos relaciones superficiales, producto de participar juntos en una clase o un seminario de danza —si bien, al mismo tiempo, compartimos una afinidad y familiaridad por ser parte del mundo de la danza contemporánea independiente del Valle de Paravachasca.

De este modo, en segundo lugar, resulta significativo señalar que la incomodidad percibida puede ser pensada como un diferencial afectivo que habla de las diferencias de género y de lo que puede y no puede ser dicho, y a quién puede ser dicho. En ese sentido, al comentarle a una compañera bailarina de estas situaciones de incomodidad vivenciadas con bailarinas mujeres y expresarle que seguramente sería más fácil conversar acerca del *erotismo* si yo fuera mujer, ella asintió.

¹³ Al respecto, cabe aclarar que se presentan articulaciones y flujos de personas que hacemos danza contemporánea a lo largo del territorio de la Provincia de Córdoba. Por ejemplo, en la participación en y el dictado de seminarios y la co-gestión de actividades culturales entre la ciudad de Córdoba y localidades del interior (Valle de Paravachasca, Villa General Belgrano, Río Tercero, Unquillo, etc.), así como también en la conformación de grupos o compañías de danza contemporánea en la ciudad de Córdoba.

¹⁴ Entendemos por *ethos* el marco valorativo o estilo de conducta normativo de un grupo social,

una actitud subyacente ante sí mismo y ante el mundo, “el tono, el carácter y la calidad de su vida, su estilo moral y estético, la disposición de su ánimo” (Geertz, 2003: 118).

¹⁵ Entendemos por política aquello que le da forma a lo social: la política no solo involucra la esfera o institución política, sino también la política de la vida cotidiana o micropolítica, presente en el modo de hacer arte, en las relaciones de poder, de saber, afectivas, éticas, estéticas, materiales, etc., en los gestos, actos y relaciones diarias.

¹⁶ La cultura afectiva es un repertorio de sentimientos, gestos, posturas, conductas, etc., que funciona como regla que prescribe los sentimientos permitidos y prohibidos en cada contexto. Brinda “esquemas de experiencia y acción sobre los cuales el individuo aborda su conducta según su historia personal, su estilo y, sobre todo, su evaluación de la situación” (Le Breton, 1999: 11), regulando interna y relacionalmente su comportamiento.

¹⁷ El escrache es una práctica política de denuncia pública de las violencias machistas frente a la ineficacia del sistema judicial estatal, con una fuerte presencia en las redes sociales, que se despliega en Argentina desde 2017. Es una modalidad de intervención que genera tensiones al interior de los feminismos (Artico Fenoglio, 2021).

¹⁸ Esta situación sucedió en 2017, y pudo ser reconocida luego de cuatro meses por parte de un grupo de amigas bailarinas que participaban en la *jam* gracias a compartir entre ellas progresivamente las incomodidades que padecían. A partir de ello, pusieron en común su incomodidad a la organización de la *jam* para impedir que ese varón continuara asistiendo.

¹⁹ Si bien el mundo de la danza contemporánea independiente se organiza de este modo, hay variaciones singulares, tal como podemos observar en aquella bailarina que señalaba que “en el territorio de la danza” predominan los juicios morales de los “microfacismos”. Por otro lado, en el campo de la ética, hablar de ética del cuidado implica una “posición ética de la virtud radical”, la cual presenta controversias respecto de la “ética generalista” (Millán, 2014).

²⁰ Es importante señalar que, mientras algunas bailarinas hablan de “aprender” a *deserotizar* el cuerpo, otras consideran que el aprendizaje no es una acción posible en el terreno del *erotismo*. Por el contrario, plantean que es algo que se “atraviesa”, cuestionando así la voluntad, intencionalidad y control individual en el proceso de socialización del *erotismo sexual*. En ese sentido, en relación con esta segunda comprensión, una bailarina plantea que la *erótica* es del orden del acontecimiento.

²¹ Marcelo Tinelli fue el conductor del programa televisivo “Bailando por un sueño”, un certamen de danza donde participaban parejas formadas por “estrellas” o “famosos” y ciudadanos bailarines. Fue uno de los programas más vistos en la última década y de mayor repercusión en la televisión argentina, que propone un consumo vergonzante (Heram, 2018). Tuvo 14 temporadas, entre 2006 y 2019.