



LA ACCESIBILIDAD EN LA DANZA CONTACT IMPROVISATION. ACCESSIBILITY IN CONTACT IMPROVISATION DANCE

Autora: María Paz Brozas Polo

Universidad de León.

Contacto: mpbrop@unileon.es

Enviado: 10/05/2013

Aceptado: 22/06/2013

Resumen

El Contact Improvisation (CI), técnica de danza posmoderna que surge en Estados Unidos en los años setenta, se practica como danza escénica y social. Entre las particularidades de esta forma de danza destacamos y abordamos en este artículo la accesibilidad, un utópico principio pedagógico que permite y potencia a su vez la diversidad de los cuerpos que bailan: desde el punto de vista de la habilidad, la capacidad o discapacidad, pero también de la edad y del género. Partimos de la revisión del lugar de la danza en el área de la actividad física adaptada, y penetramos en el contexto de las primeras experiencias con bailarines con discapacidad en la danza contemporánea para abordar, finalmente, la accesibilidad en el discurso específico del CI.

Palabras clave: actividad física adaptada, danza, inclusión, integración, accesibilidad.

Abstract

The Contact Improvisation (CI), a postmodern dance technique which arising in the United States in the seventies is practiced as a scenic and social dance. Among the features of this dance form we address in this article the accessibility, a utopian pedagogical principle that allows and power the diversity of the bodies who dance: from the point of view of the skill, ability or disability, and also on the age and gender. We start with a review of the place of dance in the area of adapted physical activity, and entered the context of the first experiences with dancers with disabilities in contemporary dance to addressing finally accessibility in the specific speech of IC.

Keywords: adapted physical activity, dance, inclusion, integration, accessibility.

INTRODUCCIÓN

La danza *Contact Improvisation* (CI) es una técnica de danza contemporánea que surgió en Nueva York a principios de los años setenta en el seno de grupos de danza experimental posmoderna. En sus inicios, el bailarín y coreógrafo Steve Paxton, configuró un estudio práctico sobre el movimiento a partir de cuestiones físicas: ¿Qué sucede cuando varios cuerpos se encuentran, chocan o caen unos sobre otros? ¿Cuáles son las posibilidades físicas y coreográficas de dos cuerpos en movimiento y en contacto? Pero, al mismo tiempo, se planteó la investigación y el cuestionamiento de la relación social (Bannes, 2002). Por su parte, en el seno de las experiencias pedagógicas y estéticas del CI, se generaron estructuras que permitieron generar nuevos modos de comunicación y de transmisión del conocimiento de la danza; formas opuestas al individualismo, al racionalismo y al puritanismo de la sociedad americana de aquel momento (Després, 2001).

Esta danza ha experimentado un rápido proceso de expansión desde el punto de vista geográfico, tanto en Estados Unidos como en Europa, pero también en cuanto a los ámbitos de desarrollo y aplicación: a partir del contexto de la creación coreográfica el CI se ha ido introduciendo en espacios educativos y terapéuticos (Lepkoff, 1997/1975; Novack, 1990). Es, en definitiva, además de una danza escénica una danza social (Keriac & Pritchard, 1997/1982), lo cual ha favorecido que la accesibilidad se pueda reconocer como una característica fundamental en ella. Dicha accesibilidad se defiende y cuestiona tanto desde el ámbito escénico como social.

En nuestro caso, el interés por abordar el tema de la accesibilidad en el CI responde a la necesidad de profundización del estudio conceptual sobre esta forma iniciado hace años (Brozas, 2000); pero, sobre todo, surge de los interrogantes desencadenados en el seno de la experiencia didáctica. En el contexto de la Universidad de León, hace más de una década que introdujimos algunos aspectos del CI en asignaturas relacionadas con la Expresión Corporal y con las Actividades Acrobáticas en la licenciatura en Ciencias de la Actividad Física y del Deporte; más recientemente, desde hace unos cuatro años, se propone regularmente un taller específico de CI en el marco de Actividades Culturales, como una actividad totalmente abierta a la comunidad junto con otras propuestas de danza, circo y creación corporal (véase Aula de Artes del Cuerpo <http://artedelcuerpo.actividadesculturales.unileon.es/>); y en el curso 2011/2012 se incorporó a dicho taller de CI una alumna invidente cuya presencia ha constituido, sin duda, un estímulo para la investigación pedagógica. Su participación ha impulsado la reflexión sobre las posibilidades y limitaciones individuales en el aprendizaje del CI así como sobre los elementos facilitadores de la práctica en el marco de una enseñanza colectiva. Así, desde el análisis de diversos trabajos de intervención cercanos a nuestro caso se desencadena, además, la discusión sobre las posibilidades inclusivas en varios niveles de concreción que a su vez constituyen el múltiple marco teórico de este trabajo: la *actividad física adaptada*, la *danza inclusiva* y la *danza contact improvisation*.

En este estudio se aborda, por tanto, el concepto de accesibilidad en la danza CI a partir de la revisión del mismo en el marco de la actividad física adaptada en primer lugar, y después en el marco más específico de los estudios de danza, para concretar finalmente

el análisis, en el seno de los discursos propios del CI, donde el foco en la accesibilidad y la atención a la diversidad llegan a constituir toda una corriente de pensamiento y acción. En esta forma de danza abundan los escritos y publicaciones (Leite, 2005); y en particular la reflexión sobre las propias experiencias; ello, gracias, en gran medida, a la revista *Contact Quarterly*, creada desde los inicios del CI, como instrumento de información, de intercambio, de debate y de autocrítica. El interés de la revista, y de la propia forma del CI, radica, además, en su apertura e interrelación respecto de otras técnicas de danza e improvisación. Con el vaciado de la revista detectamos la emergencia de artículos sobre experiencias de danza CI con discapacitados a partir de los años noventa con particular eclosión en el año 1992 (Giebink, 1997/1991; Kilcoyne & Paxton, 1997/1992; Wright (1997/1992); Paxton 1997/1992; Ashwill 1997/1992; Ptashek 1997/1992).

LA ACTIVIDAD FÍSICA ADAPTADA Y LA DANZA.

El término y el concepto de *actividad física adaptada (AFA)* surgió entre los profesionales e investigadores ligados a los estudios universitarios de ciencias de la actividad física; este planteamiento afecta, desde hace varias décadas, a diversos ámbitos como la educación física, la preparación física, el rendimiento deportivo y la actividad física recreativa, pero son escasas, en este marco teórico-práctico, las referencias a la danza y a la actividad física artística. Hutzler y Sherrill (2007, 9), no obstante, sin prestar una particular atención, incluyen la danza entre los contenidos de la AFA junto a la *gimnasia, el movimiento, los ejercicios, los deportes, los juegos las actividades recreativas y la educación física*, y citan además las referencias de la International Federation of Adapted Physical Activity del 2004 donde la AFA incluye, entre otros a la *educación física, el deporte, la recreación, la danza y las artes creativas, la nutrición, la medicina y la rehabilitación*, un listado donde se mezclan ámbitos y tipos de actividades físicas. Por su parte, en la reciente revisión realizada por Pérez, Reina y Sanz (2012), se constata, cómo se ignora o excluye el ámbito de la danza de diversas clasificaciones sobre los ámbitos de aplicación y las áreas de investigación o formación en la AFA. Por otro lado, dichos autores, en el análisis de la AFA como área de conocimiento de reciente creación señalan únicamente dos fuentes, la relativa a la psicopedagogía terapéutica francesa de principios del siglo XX y los inicios del deporte para personas con discapacidad en el ámbito sanitario anglosajón que sitúan hacia los años 40; no aparece ninguna referencia a las experiencias y conocimientos terapéuticos o pedagógicos ligados al ámbito artístico como los que emergen en torno a las teorías de la creatividad en relación con el neopsicoanálisis o la psicología humanista también a mediados de siglo XX (Maslow, 1993). Como técnicas de expresión corporal de carácter terapéutico se pueden señalar, entre otras, la bioenergética de Wilhelm Reich y la vegetoterapia de Alexander Lowen (1985) quienes abordan el movimiento y el tono muscular como el aspecto somático de la expresión emocional (Brozas 1998, 67). Asimismo partir de las teorías de Jung, y de la experimentación de la profesora de danza moderna Mary Starks Whitehouse en los años cincuenta, surgieron propuestas como el *Movimiento Auténtico*, que desde una concepción terapéutica se han extendido hacia el contexto educativo, recreativo y artístico (véase por ejemplo <http://www.authenticmovement.ca/>).

Asimismo, en el encuentro entre la danza y la terapia, la bailarina argentina María Fux se reconoce como referente pedagógico, especialmente en Latinoamérica, pues

dedicó, desde los años sesenta, gran parte de su enseñanza de la danza a colectivos con discapacidad psíquica y otras discapacidades como la sordera (Fux, 1981). Esta coreógrafa aplica la acepción de *danza terapia* a cualquier intervención en la que participan personas con discapacidad, en algunos casos reivindica la integración y la mezcla entre alumnos con y sin discapacidad en el caso de sordos (Fux 1981, 95) y en casos que considera más graves, con especial alusión a la enfermedad mental, advierte de la necesidad de un equipo médico de apoyo a una intervención individualizada y plantea también formas de psicoterapia grupal heterogénea (Fux 1981, 110). Más recientemente, en el ámbito particular de la psicoterapia con especial atención a las patologías emocionales, se ha gestado una corriente denominada Danza Movimiento Terapia (DMT), que plantea el uso del movimiento como medio para solucionar estados problemáticos o patológicos (Panhofer, 2008). Desde el 2007 existe un posgrado en la Universidad Autónoma de Barcelona con antecedentes directos en Londres (Laban Center de la London City University) y en Estados Unidos (<http://www.uab.es/servlet/Satellite/postgrado/master-en-danza-movimiento-terapia/>). En los programas formativos de DMT, así como de otras corrientes de danza terapia, se suele incluir también la atención a las poblaciones con discapacidad y existe la tendencia, como ocurre en los planteamientos de arte terapia inspirados en la psicología humanista (Rogers, 1981; Keleman 1987), de extender y acercar el concepto de terapia al de educación o recreación y, siempre en relación con la creación como potencial humano no exclusivo de artistas especializados (Lowenfield & Lambert, 1977). Esta misma cercanía e incluso confusión se detecta en el discurso de Granados (2009) cuando plantea las posibles interrelaciones entre la creatividad, el arte, la educación y la terapia. Existen actualmente numerosos espacios de formación corporal ligados a esta corriente terapéutica o pseudoterapéutica, también denominada de educación integradora o de desarrollo personal.

Más cerca de nuestro planteamiento se encuentran los discursos y experiencias que surgen del cuestionamiento de la exclusión en el ámbito cultural y específico de la danza cuando la finalidad no es la terapia sino la propia danza, sin menospreciar los múltiples beneficios que puedan desprenderse de su práctica para cualquiera de sus participantes desde múltiples puntos de vista. Pero, ¿qué posibilidades tiene de bailar una persona que quiere bailar y no encaja totalmente en el prototipo dominante de bailarín de nuestra cultura: mujer, joven, delgada, flexible, rítmica, de clase media, etc. ¿Y si padece alguna discapacidad?

En la introducción a la obra de Clermont, Caron y Skrotzky (2003, 16), junto al concepto de *actividad física adaptada*, aparece el de *colectivo especial*, como *grupo de individuos que vive una limitación congénita y/o adquirida, temporal o permanente y que tiene un progreso específico en cuanto a la readaptación, el desarrollo, la educación y la integración óptima en su medio de vida*. Desde esta perspectiva, avalada por los *especialistas en salud*, se señala como indispensable la formación de un equipo interdisciplinar para una intervención adecuada con actividad física adaptada que alcance *las diferentes dimensiones de la persona* (Clermont, Caron & Skrotzky 2003, 27). Se trata desde nuestro punto de vista de una visión excesivamente normalizadora y, en cierta medida, limitante en cuanto a las posibilidades de inclusión de alumnos o alumnas con alguna discapacidad en procesos artísticos y/o pedagógicos. En este mismo marco, desde *la educación física adaptada y el deporte*, con una visión quizás más abierta, se haya la propuesta específica de *movimiento rítmico y danza* de Boswell (2005, 415-431), donde se propone una expansión del concepto de danza que incluye *la estética de la discapacidad* y

se plantea la percepción de las diferencias asociadas con las discapacidades como fuentes potenciales de material artístico. Esta última obra bebe y nos remite directamente a los estudios de danza que abordan la discapacidad y la diferencia, estudios que se han desarrollado de forma paralela a los discursos y prácticas de la actividad física adaptada y de la danza terapia.

DANZA INCLUSIVA, DISCAPACIDAD Y DIFERENCIA.

El coreógrafo Adam Benjamin, en su obra *Making an Entrance* (2002) sintetiza la historia reciente de la danza en relación con la discapacidad preconizando una nueva era en la que se abre la experiencia y la profesión de la danza a colectivos e individuos con discapacidades que hasta hace poco tiempo tenían vetado el acceso. La perspectiva histórica de Benjamin se sitúa, sobre todo, en los contextos británico y norteamericano, por lo que los procesos de integración e inclusión a los que nos refiere quedan, incluso hoy, lejos de nuestra experiencia cercana, donde aún se desconoce, se limita y se estigmatiza la discapacidad desde la danza y desde otras muchas parcelas culturales e incluso educativas.

Tiempos de reformas y de serios cuestionamientos en torno al control y a la autoridad de las instituciones sociales, constituyen para este autor el germen y/o el apoyo de reivindicaciones sobre los derechos de los discapacitados que, a su vez, confluyen con los movimientos artísticos de los años sesenta y setenta en los que surge la danza posmoderna. Así, Merce Cunningham desde mediados de siglo ya la anunciaba dando la espalda a la danza mimética y situando el azar en el centro del proceso de creación coreográfica, pero además, reivindicando la ausencia de jerarquía espacial y personal en la escena. A esta idea de no preponderancia entre los bailarines, señalada por Benjamin (2002, 29), es importante añadir la aportación de Cunningham de abrir el espectro técnico de la danza a cualquier movimiento posible (Reynolds & Mc Cornick, 2003), la cual también contribuirá a propiciar el desarrollo de la diversidad de los cuerpos en la escena. De la siguiente generación de bailarines americanos, Benjamin destaca en particular a Steve Paxton, con su pieza *Satisfisfyn Lover* (1967), por su inclusión de bailarines amateurs que simplemente caminaban y/o se sentaban en escena. Un paso más allá de la caminata será la introducción de la silla de ruedas en el espacio de danza.

Tanto en Europa como en América surgen compañías de danza que se definen, más que por su estilo o su técnica, por su apertura a cuerpos en gran medida desconocidos e inesperados en la escena. Aunque el grado de implicación que se propone al bailarín con discapacidad no siempre se equipara totalmente al de los otros bailarines, fueron varias las compañías, que desde los años ochenta, con varios niveles de integración y con proyectos estéticos y creativos más o menos inclusivos, se aventuraron al encuentro con la escena y con la experiencia de la danza. A este respecto Albright (1997, 68 y 77) opone los procedimientos y las estéticas de *Dancing Wheels* y *Candoco*, relegando la primera a una integración más superficial u ornamental.

En Gran Bretaña se produjo una sensibilización notable hacia la discapacidad en coreógrafos formados en danza moderna: destaca así la creación del taller de danza de Robert Cohen, discípulo de Marta Graham, y la apertura de la *London School for Contemporary Dance* bajo la iniciativa de Robin Howard en 1968, quien a su vez propulsó la creación del colectivo de artistas denominado *La Place*. Desde *La Place* Peter Brinson

impulsó el *Ballet for All*, ayudó a Gina Leveté a la creación en 1976 de *SHAPE* y animó a Wolfgang Stange a trabajar con bailarines invidentes en 1977. por su parte, en 1980 se creó la *AMICI Dance Theatre Company*, considerada la primera iniciativa donde se integraron bailarines ciegos, bailarines sin discapacidad y bailarines con dificultades de aprendizaje (Benjamin, 2002, 37).

Por otro lado, con ideas próximas al movimiento de danza posmoderna liderado por la Judson Church en Nueva York (Bannes, 2002), se crea en Reino Unido la *New Dance Collective (X6)* en 1976. Cerca de este paradigma, en 1973 se había instalado en Dartington la profesora americana Mary Fulkerson con su propuesta de danza *Release*. Será ella quien invite poco después a Lisa Nelson y a Steve Paxton, creando así una de las principales vías de entrada del *Contact Improvisation* en Europa. El *Dartington College of Arts* fue partícipe de una de las primeras experiencias de enseñanza de *Contact Improvisation* con discapacitados: Anne Kilcoyne y Steve Paxton organizaron, en colaboración con el *Royal Nacional Institute for the Blind* en la *Manor House* de Torquay cursos anuales donde participaron residentes con discapacidad visual de esta institución junto con estudiantes de danza de Dartington y con otros profesionales interesados; estos cursos, que se iniciaron en 1986, se llamaron primero *Skipping Visual Impairment* y, más tarde, *Touchdown Dance Company* (Paxton & Kilcoyne 1993, 6). A partir de estas experiencias iniciadas por Paxton y Kilcoyne en el sur de Inglaterra en 1986 se desarrolló la compañía de danza y el citado espacio de formación *Touchdown Dance* en que se introdujo Katy Dymoke en 1994, contribuyendo a asentar y extender un proyecto aún vigente (<http://www.touchdowndance.co.uk>).

LA ACCESIBILIDAD COMO PRINCIPIO PEDAGÓGICO Y COMO CORRIENTE DEL CONTACT IMPROVISATION

Tanto Lisa Nelson como Steve Paxton, a quien se atribuye la autoría del *Contact Improvisation* a partir de su pieza *Magnesium* (1972), buscaban una danza con una puerta abierta a lo inesperado y a lo desconocido, que fuera más allá del control del coreógrafo y que celebrara la atracción de la tierra, es decir, la caída. Con la aceptación y la reivindicación de la caída y también de la desorientación, desde un punto de vista físico y espacial, el *Contact Improvisation* invita a una nueva relación interpersonal y pedagógica que radica en la accesibilidad. Esto significa que, independientemente de la experiencia, profesionales o bailarines avanzados pueden bailar con principiantes y “no bailarines” (Novack, 1990, 207; Benjamín, 2002, 32). Esta máxima, que no queda exenta de reticencias y dificultades en la práctica, ha sido en gran medida posible y también cuestionable, en el espacio de encuentro abierto que constituyen las sesiones de improvisación denominadas *jams*, acrónimo de *jazz after midnight*. Más que las clases, los cursos, festivales o incluso las creaciones coreográficas, las sesiones de improvisación sostienen la idea y la práctica de una danza no jerárquica, donde se aprende sobre todo con la experiencia a través de una enseñanza recíproca y donde todo movimiento o no movimiento es acogido en el espacio colectivo.

El CI asumió, en consonancia con el *art pop* de su mismo espacio/tiempo, la reivindicación de un arte popular (Tampini 2012, 24) lo que le ha permitido concebir una danza accesible en el sentido de danza para todos. Así, desde un marco de crítica estética y social, el *Contact Improvisation*, se construye como una práctica especialmente

heterogénea desde los puntos de vista de los participantes -edad, género, habilidad- y, también, de los ámbitos de intervención -artístico, recreativo, terapéutico- (Brozas, 2000, 309). En este contexto ideológico y pedagógico donde se favorece la integración de bailarines con distinto nivel de experiencia y con distintos cuerpos, se incluyen, consecuentemente, los bailarines con alguna discapacidad.

Revisando la revista *Contact Quaterly*, el archivo y documento pedagógico creado por la comunidad incipiente de *Contact Improvisation* en 1975, a partir de sus compilaciones de 1975-1992 y 1993-2007, hemos hallado distintas propuestas terminológicas y pedagógicas relativas a la danza con discapacitados: *Dance with different needs*, *Dance with different Abilities*, *Diverse Dance*, *P.T.W. Touchdown*, *Danceability* y *Contact with special needs*.

El primer referente aparece en 1988 con el término de *Dance with different needs* (Alessi, Ptashek & Nelson 1997/1988, 146-148), relata el encuentro de varios profesores en el *New Dance Festival* de 1987: como ingredientes esenciales del *Contact Improvisation* señalan el cuerpo, el suelo, la respiración y el impulso de movimiento y observan algunas claves didácticas como el sentido del humor y las modificaciones relativas a las instrucciones verbales necesarias para los ciegos y el lenguaje de signos para sordos. La filosofía que se evidencia en la práctica del *Contact Improvisation*, cuya técnica se basa en el intercambio de peso, implica la necesidad de dar y recibir apoyo y desvela así las posiciones relativas en las que nos encontramos todos y cada uno respecto a los otros. Según Benjamin (2002, 33), en 1986 Bruce Curtis junto con Alan Ptashek, ambos parapléjicos, formaron el grupo *The Exposed to Gravity* y a partir de 1990 enseñaron sus métodos e ideas en la Universidad de Berkeley, constituyendo el primer modelo de estudios de danza accesible a estudiantes discapacitados. Alan Ptashek propuso un curso de *movimiento integrado*, que denominó *The Moving Body* (Ptashek 1992, 242, 245).

A finales de los ochenta se publicó la experiencia con discapacitados de los británicos Richard y Finnan (1997/1988, 149-150) quienes defendían, frente al trato proteccionista o “entre algodones”, la necesidad del riesgo; en este sentido, definen el *Contact Improvisation* como una accesible y comprometida forma de enseñanza. Por su parte, Giebink (1997/1992, 202-203) caracterizó la *danza con diferentes capacidades* desde el concepto de *empatía* e indicaba, respecto al caso de la ceguera, como los sentidos, en ausencia de la vista, encuentran un nuevo equilibrio que se inclina hacia el tacto, el sonido, el gusto y la memoria.

Posteriormente, se diversifican las propuestas de Karen Nelson y Alito Alessis, que empezaron trabajando juntos a finales de los setenta en *Joint Forces* en contacto con el grupo *Mobility International*, de Alemania: de ahí surgen *Diverse Dance* (Nelson, 2008/1995) y *DanceAbility* (Alessi & Tallmadge, 2008/1995, 52-53). Esta última propuesta de trabajo de *Contact Improvisation* con bailarines con y sin discapacidades se ha desarrollado enormemente tanto en América como en Europa y ha sistematizado una formación para formadores basada en la construcción de cimientos comunes, comunicación y respeto a los límites, que contempla, no obstante, medidas didácticas relativas al lenguaje y la participación de *facilitadores* y *profesores satélites* que dan apoyo, sobre todo, para facilitar la comprensión de las consignas (Véase <http://www.danceability.com/>).

Una importante tarea de reconstrucción o al menos cuestionamiento del privilegio de la habilidad o la capacidad en la danza ha tenido lugar en el seno de la comunidad de

Contact Improvisation. En términos de Albright (1997, 85), esta forma de danza no privilegia tanto un ideal de cuerpo o estilo de movimiento como la voluntad de asumir riesgos físicos y emocionales; esto permite desestabilizar o desalojar, en cierta medida, las categorías de capacidad y discapacidad. La misma autora reivindica la resistencia del *Contact Improvisation* al cuerpo idealizado del ballet y al cuerpo dramáticamente expresivo de la danza moderna y, ciertamente, se ubica en el modelo de cuerpo sensible de la danza posmoderna, lo que creemos que no deja de ser un ideal, a su vez, definido e identificable. Es cierto que el énfasis en la comunicación, la atención a la experiencia interna y la búsqueda del flujo de movimiento y del intercambio de peso, prevalecen sobre las apariencias, los diseños y las posiciones formales. Y precisamente esta prioridad perceptiva puede abrir posibilidades a otros cánones corporales y alentar la diversidad en la danza.

El desarrollo del *Contact Improvisation*, desde sus inicios en los años 70 hasta hoy, ha supuesto, a su vez, un desarrollo técnico y un desarrollo pedagógico importantes. A finales de los ochenta, se produce un momento de alto nivel técnico y espacial, donde predomina la imagen de cuerpos volando sobre los hombros de bailarines y bailarinas, esto causó la atracción y curiosidad de numerosas compañías danza contemporánea pero en ese momento surgió también el interés de la exploración de la danza entre bailarines con muy diferentes tipos de habilidades, incluyendo una amplia diversidad de bailarines con discapacidades. Mientras en la mayoría de las comunidades y compañías profesionales de danza integrada se produjo inicialmente, más que nada, la inclusión de los bailarines con sillas de ruedas, en el caso del *Contact Improvisation* se produjo con una *gran diversificación* en términos de Albright (1997, 86). Podríamos matizar que se amplió el espectro, afectando no solo a parálisis cerebral sino también a discapacidad sensorial y en particular visual. Apoyándonos en un escrito más reciente de esta autora (Albright, 2004, 14) recogemos la idea de que además de aprender cómo encontrar a los otros en una danza, los bailarines de CI entrenan la desorientación espacial: *abandonando la verticalidad del cuerpo y aprendiendo a estar cómodo boca abajo, rodando y girando en el suelo y fuera de él, cayendo sin temor, se dirige la orientación visual hacia un crecimiento kinestésico* (Albright, 2004, 14). Esta afirmación nos situaría en la creencia de que los deficientes visuales podrían incorporarse al proceso de aprendizaje del CI sin grandes dificultades. Paxton y Kilcoyne ya se habían referido a la idoneidad del *Contact Improvisation* basándose en el predominio táctil y kinestésico frente al visual y en el hecho de bailar en pareja como una situación ventajosa para el aprendizaje de invidentes respecto de otras danzas (Paxton, Kilcoyne & Mount, 1993, 4 y 6; Paxton & Kilcoyne, 1999).

ACCESIBILIDAD VERSUS DIVERSIDAD EN CONTACT IMPROVISATION

El concepto de accesibilidad se nutre de los presupuestos pedagógicos de la danza creativa y experimental americana que desarrolla en particular los métodos de exploración del movimiento incubados ya en la danza moderna europea por Laban entre otros. A este respecto, destacan, entre otras, las directrices de Ellis Dunn y Anne Halprin; con el primero se profundiza en las posibilidades de la improvisación como proceso creativo a partir siempre de la situación del bailarín (Bélec, 1998) y con la segunda, se abordan plenamente las relaciones entre la danza y la experiencia vital, donde se

incluyen, por ejemplo, aproximaciones coreográficas a la enfermedad y a la vejez (Ross, 2007). En este marco, se fomenta además el trabajo conjunto entre bailarines profesionales y no profesionales y, como se ha expuesto, se incluyen también los bailarines con discapacidad.

Pero además, la idea de accesibilidad está muy ligada a la de diversidad, una noción intrínseca del CI, dada su naturaleza dialogística: el CI es fundamentalmente, un diálogo entre dos o más cuerpos diferentes. Marina Tampini (2012), apoyándose en los discursos de Spinoza, Deleuze y Foucault, nos alerta del valor de la diferencia en el CI, donde gracias al otro cuerpo, a su alteridad, se potencia y permite el surgimiento de una danza más creativa que la danza individual improvisada, pues surge del encuentro y de la mezcla de las aportaciones concretas de dos o más cuerpos en un momento dado. En la improvisación se revela la tendencia que uno tiene a recaer en los mismos patrones y a tomar las mismas decisiones y, a través de la improvisación en contacto, el otro nos recuerda que existen opciones que no hemos tomado (Stark Smith 2003, 165). El cuerpo individual, que es además un cuerpo sensible, un cuerpo relacional y un cuerpo en devenir, que se invisibiliza en favor de un cuerpo colectivo, del cuerpo que emerge a través del contacto improvisado (Tampini 2012, 84). La intención de rebajar el lugar tan importante que el ego ha ocupado entre bailarines y coreógrafos en la historia de la danza constituye otra de las características del CI, una técnica que presume de no llevar el nombre de su creador (Keriac & Pritchard 1997/1982); esta intención permite a su vez disminuir las estructuras y procedimientos jerárquicos y a su vez, aceptar, las diferencias. En términos de Albrigh (2001, 41), en el CI, y en los dúos danzados en general, en la confrontación física con el otro la diferencia puede ser reconocida pero también atravesada, desplazada, subrayada y respetada. El intercambio se sitúa más allá del hecho corporal de la diferencia, la cual se celebra y se moviliza.

No consideramos, sin embargo, que el CI sea en nuestro contexto una danza popular, ni mucho menos una danza fácil en el sentido de atraer y poder incorporar masivamente bailarines de cualquier clase social, condición o experiencia. La danza improvisación, e incluso la danza contemporánea en general, en España y otros muchos lugares, aún se puede considerar una práctica relativamente extraña y desconocida incluso desde el punto de vista del espectador. Creemos, además, que existe además un cierto rechazo social, miedo o resistencia al contacto físico que puede distanciar a algunos bailarines e incluso docentes de danza del CI.

Steve Paxton, principal creador del CI, se muestra escéptico respecto a la consecución de los utópicos ideales plateados en sus inicios y reclama la necesidad un mayor espíritu crítico sobre el CI, pero reconoce algunos logros, quizás el más evidente haya sido la igualdad de género (Paxton). En esta danza se rompe totalmente con los roles de género configurados en los *pas de deux* de la danza clásica y en gran medida prolongados en la danza moderna. Hombres y mujeres forman parte sin distinción de la experiencia de la danza así como de los procesos de creación, de enseñanza y de gestión de actividades. Por otra parte, el componente de fuerza del CI, una fuerza inseparable de la necesaria sensibilidad, ha constituido un estímulo para los hombres, tradicionalmente excluidos del modelo femenino imperante en la danza en nuestra cultura. A este respecto, según Tony Gelabert, directora de uno de los primeros espacios de formación de danza contemporánea de Cataluña (La Fábrica 1980-1990), el CI permitió el contacto con la danza a un sector masculino, quizás atraído por la apertura y la fisicalidad

acrobática, que, a través del CI pudo pasar después a otros aprendizajes de danza (T. Gelabert, comunicación personal, 26 de octubre de 2010).

En cuanto a la edad, sorprende en esta danza, que puede ser minimalista pero también muy dinámica, la participación de bailarines de muy distintas edades, incluidos los más mayores, como se puede observar, por ejemplo, en los comentarios y en las imágenes del documental *Permiso para bailar*, sobre el CI en Argentina, realizado por Mariana Lifschitz (2010). La avanzada edad de las primeras generaciones de bailarines de CI, en contraste con la vitalidad de su danza y de su actividad docente, es asimismo un hecho gratificante que ratifica la posibilidad y el interés de la danza en cualquier etapa vital.

Finalmente, algunos autores como Tampini (2012, 83) hacen referencia incluso a la accesibilidad económica de esta danza respecto de otras técnicas similares, en particular respecto de las que tienen una formación y una marca registrada. Más que la diferencia de precio, cuya variabilidad es bastante amplia, hay que valorar las facilidades de acceso que se ofrecen en algunos encuentros, con posibilidad de ofrecer colaboración en lugar de dinero y también las posibilidades de formación colectiva en algunos encuentros de profesores que se celebran con anterioridad a algunos festivales, como el que se celebra anualmente en Friburgo (Alemania) o la riqueza y apertura de los encuentros internacionales (ECITE <http://www.ecite.org/>) o nacionales (EMOCIE <http://www.emocie.org/>) de profesores y organizadores de CI, donde se suele facilitar además el acceso a las informaciones y al conocimiento generado. Al acceso a la experiencia de la danza se suma en el CI el acceso a otras fuentes de conocimiento como el pensamiento escrito.

En definitiva, el contexto del CI, aunque no exento de dificultades e incluso de resistencias pedagógicas, nos proporciona, usando los términos de Lucía Matos (2012, 35), una pequeña *línea de fuga para el cuerpo-pensamiento*, así como un espacio para compartir la diferencia y potenciar la accesibilidad en la danza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albright, A. C. (1997). Moving Across Difference. Dance and Disability. En *Choregraphing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance* (pp. 56-92). Hanover, USA: Wesleyan University/University Press of New England.
- Albright, A. C. (2004). Matters of Tact: Writing History from the Inside Out. *Dance Research Journal* 35 and 36, 10-25.
- Alessi, A., Ptashek, A., & Nelson, K. (1997/1988). Dance with different needs. En Nelson, L., & Stark Smith, N. (Eds.), *Contact Quarterly's CI Source Book: collected writings and graphics from Contact Quarterly dance journal 1975-1992* (pp.146-148). Northampton, Massachusetts: Contact Editions.
- Alessi, A., & Tallmadge, A. (2008/1995). DanceAbility. En Nelson, L., & Stark Smith, N. (Eds.), *Contact Quaterly's CI Source Book: collected writings and graphics from Contact Quaterly dance journal 1993-2007* (pp.52-53). Contact Editions, Northampton, Massachusetts: Contact Editions.
- Ashwill, Bjo. (1997/1992). Emery Blackwell, a dancer becoming. En Nelson, L., & Stark Smith, N. (Eds.), *Contact Quaterly's Contact Improvisation Source Book: collected*

- writings and graphics from *Contact Quarterly dance journal 1975-1992*. Contact Editions, Northampton, Massachusetts: Contact Editions, 238-241.
- Bannes, S. (2002). *Terpsichore en baskets: post-moderne dance*. Paris: Chiron.
- Bélec, D. (1998). Improvisation et chorégraphie. L'enseignement de Robert Ellis Dunn. *Nouvelles de Danse* 36/37, 84-102.
- Benjamin, A. (2002). *Making an Entrance. Theory and Practice for Disabled and Non-disabled Dancers*. New York: Roudledge.
- Boswell, B.B. (2005). Rhythmic Movement and Dance. En Winnick, J.P. (Ed.), *Adapted Physical Education and Sport* (pp. 415-433). Champaign: Human Kinetics.
- Brozas, M.P. (1998). *La construcción conceptual de la expresión corporal en la teoría teatral del siglo XX*. León: Universidad de León.
- Brozas, M. P. (2000). *Contact Improvisation: danza, acrobacia y pedagogía corporal*. En: *Actas I Congreso de la Asociación Española de Ciencias del Deporte* (pp. 309-316). Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Brozas, M.P., & García, T. (2013). Los comienzos de la danza Contact Improvisation en España (1980-1990). *Revista Internacional de Medicina y Ciencias de la Actividad Física y del Deporte* (in press).
- Després, A. (2001). La relation pédagogique dans le *Contact Improvisation: le partage en mouvement*. *Nouvelles de danse* 46/47, 130-145.
- Hutzler, Y., & Sherrill, C. (2007). Defining adapted physical activity: International perspectives. *Adapted Physical Activity Quarterly*, 24(1), 1-20.
- Keleman, S. (1987). *La realidad somática*. Madrid: Narcea.
- Keriac & Pritchard, M. (1997/1982). Politics and Contact. In Nelson, L., & Stark Smith, N. (Eds.), *Contact Quarterly's Contact Improvisation Source Book: collected writings and graphics from Contact Quarterly dance journal 1975-1992* (pp. 80-84). Northampton: Contact Editions.
- Kilcoyne, Anne & Paxton, Steve. (1997/1992). A common sense. 220-224. En Nelson, L., & Stark Smith, N. (Eds.), *Contact Quarterly's Contact Improvisation Source Book: collected writings and graphics from Contact Quarterly dance journal 1975-1992* (pp. 220-224). Contact Editions, Northampton, Massachusetts: Contact Editions, 220-224.
- Kilcoyne, A., & Paxton, S. (1999). Un sens comun. *Nouvelles de Danse*, 38/39, 179-186.
- Leite, F. (2005). Contato improvisacao (contact improvisation) um diálogo em dança. *Movimento*, 11(2), 89-110.
- Lepkoff, D. (1997/1975). The educational value of Contact Improvisation. En Nelson, L., & Stark Smith, N. (Eds.), *Contact Quarterly's Contact Improvisation Source Book: collected writings and graphics from Contact Quarterly dance journal 1975-1992* (p. 56). Northampton: Contact Editions.
- Lifschitz, M. (2010). *Permiso para bailar. Un documental sobre Contact Improvisation*. Buenos Aires: La noche del cine.
- Lowen, A. (1985). *El lenguaje del cuerpo*. Barcelona: Herder.
- Lowenfield, V., & Lambert, W. (1977). *Desarrollo de la capacidad creadora*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Maslow, A. (1990). *La personalidad creadora*. Barcelona: Kairos.
- Matos, L. (2012). (Bio) Política, diferenca e a dança na educacao. En Monteiro, E., & Alves, M. J. (Eds.), *Livro de Atas do SIDD2011. Seminario Internacional Descubrir a dança/Descobrimo a través da dança 10-13 Novembro 2011* (pp. 26-42). Lisboa: Faculdade de Motricidade Humana.

- Granados, I.M. (2009). Interrelaciones entre creatividad, arte, educación y terapia. *Arte y Movimiento* 1, 51-62.
- Nelson, K. (2008/1995). Diverse Dance. En Nelson, L., & Stark Smith, N. (Eds.), *Contact Quarterly's CI Source Book: collected writings and graphics from Contact Quarterly dance journal 1993-2007* (pp. 50-51). Northampton, Massachusetts: Contact Editions.
- Novack, C. (1990). *Sharing the Dance, CI and American Culture*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Panhofer, H. (2008). *El cuerpo en psicoterapia. Teoría y práctica de la Danza Movimiento Terapia*. Barcelona: Gedisa.
- Paxton, S. (1997/1992). 3 Days. En Nelson, L., & Stark Smith, N. (Eds.), *Contact Quarterly's Contact Improvisation Source Book: collected writings and graphics from Contact Quarterly dance journal 1975-1992* (pp.231-237). Northampton, Massachusetts: Contact Editions.
- Paxton, S., Kilcoyne, A., & Mount, K. (1993). On the Braille in the Body: An Account of the Touchdown Dance Integrated Workshops with Visually Impaired and the Sighted. *Dance Research*, 11 (1), 3-51.
- Pérez Royo, V. (2012). En los márgenes del camino. Relaciones entre teoría y práctica. *Cairon. Revista de Estudios de Danza*, 14, 141-151.
- Pérez, J., Reina, R., & Sanz, D. (2012). La Actividad Física Adaptada para personas con discapacidad en España: perspectivas científicas y de aplicación actual. *Cultura, Ciencia y Deporte* 7(8), 213-224.
- Reynolds, N., & Mc Cornick, M. (2003). *Dance in the Twentieth Century. No fixed points*. New Haven: Yale University Press.
- Rogers, C. (1981). *El proceso de convertirse en persona*. Barcelona: Paidós.
- Simard, C., Caron, F. y Skrotzky, K. (2003). *Actividad física adaptada*. Zaragoza: INDE.
- Ross, J. (2007). *Anna Halprin. Experience as Dance*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Stark Smith, N. (2001). A subjective history of Contact Improvisation. En Albright, A., & Gere, D. (Eds.), *Taken by surprise* (pp. 153-173). Middletown CT: Wesleyan University Press.
- Tampini, M. (2012). *Cuerpos e ideas en danza: una mirada sobre el Contact Improvisation*. Buenos Aires: Instituto Universitario del Arte.
- Wright, Sarah. (1997/1992). Dances with wheels. En Nelson, L., & Stark Smith, N. (Eds.), *Contact Quarterly's Contact Improvisation Source Book: collected writings and graphics from Contact Quarterly dance journal 1975-1992* (pp. 226-227). Northampton, Massachusetts: Contact Editions.