



---

## JORNADAS DE CUERPO Y CULTURA.

---

Título de la ponencia: El potencial crítico de la Danza Contacto en la construcción de subjetividad.

Autora: Prof. Mónica Menacho

Pertenencia institucional: Departamento de Filosofía -UNLP.

Eje temático 8: Corporalidad, socialidad y subjetividad.

### Resumen

El presente trabajo analiza el fenómeno de la Danza Contacto, surgida en el marco de los movimientos contraculturales de la década del '70 en EEUU, en tanto práctica artística que propone, explícitamente, una crítica a los presupuestos políticos y filosóficos que se hallan a la base de las sociedades occidentales contemporáneas. El potencial de oposición cristalizado en esta práctica, aun en vigencia, será analizado bajo tres dimensiones, a saber: 1. *perceptual*, en tanto desestima la centralidad que la mirada ocupa en la cultura occidental al operar un desplazamiento hacia el sentido del tacto, en tanto "órgano" estructurante de la vivencia corporal; 2. *filosófico*, en tanto cuestiona la soberanía, intencionalidad y autosuficiencia del sujeto inauguradas por la tradición cartesiana, al proponer una experiencia corporal de inestabilidad y desequilibrio (operada a través del descentramiento del eje gravitatorio del bailarín) en la que el movimiento reflejo reemplaza al movimiento intencional y en la que la conciencia no dictamina *a priori* el movimiento sino que observa y aprende de éste y 3. *político*, en tanto desarrolla una crítica de las estructuras de comportamiento características de las sociedades contemporáneas, al intentar forjar una práctica que materialice modos alternativos de relación con la naturaleza y con los otros que no estén fundados en la jerarquía, la manipulación y la dominación.

### Introducción

La *Danza Contacto* o *Contact Improvisación* (en adelante DC o CI) fue creada por Steve Paxton en EEUU, a principios de la década del '70. Las influencias que nutren el desarrollo del CI se extienden desde los desarrollos de vanguardia en la danza moderna de mediados del siglo XX hasta las danzas sociales, el deporte, artes marciales y la interacción personal. Se trata de una forma de danza entre dos o más bailarines, en la que los mismos improvisan movimientos a partir del contacto de distintas zonas del cuerpo, explorando de manera conjunta el modo en que los cuerpos resultan afectados por fuerzas físicas como la gravedad, el momentum y la inercia en intercambios de peso -totales o parciales- y sus resultantes en caídas, roladas, choques y desplazamientos en el espacio.

La tesis que intentaremos defender en el presente trabajo es la siguiente: en tanto parte de las manifestaciones contraculturales que caracterizaron el final de los '60 y comienzos de los '70, la DC se perfiló, desde el inicio, como una forma de danza que intentaba expresar no solo una modalidad artística novedosa en relación a los horizontes trazados por la tradición anterior, sino que intentaba constituirse como el vehículo de una experiencia que permitiera redefinir, en base a ideales igualitarios y democráticos, el modo en que la subjetividad resultaba conformada en las sociedades occidentales

contemporáneas.

Como parte de un trabajo aún en proceso, el potencial crítico de la DC en relación a la construcción de la subjetividad característica de las sociedades contemporáneas será analizado aquí bajo tres dimensiones, a saber: 1. *perceptual*, en tanto desestima la centralidad que la mirada ocupa en la cultura occidental al operar un desplazamiento hacia el sentido del tacto, en tanto sentido estructurante de la vivencia corporal; 2. *filosófico*, en tanto cuestiona la soberanía, intencionalidad y autosuficiencia del sujeto inauguradas por la tradición cartesiana, al proponer una experiencia corporal de inestabilidad y desequilibrio (operada a través del descentramiento del eje gravitatorio del bailarín) en la que el movimiento reflejo reemplaza al movimiento intencional y en la que la conciencia no dictamina *a priori* el movimiento sino que observa y aprende de éste y 3. *político*, en tanto que su práctica cristaliza una crítica, afín a la propuesta por los teóricos de la Escuela de Frankfurt, de las estructuras de comportamiento características de las sociedades contemporáneas, en la medida en que intenta forjar una práctica que materialice modos alternativos de relación con la naturaleza y con los otros que no estén fundados en la jerarquía, la manipulación y la dominación.

## I. Desplazamiento Perceptual

La preeminencia del sentido de la vista, presente en la estructuración de la experiencia cotidiana de las sociedades modernas y parámetro fundamental de la organización del movimiento en las tradiciones de la danza clásica y moderna, es cuestionada en la DC. Mientras que la tradición anterior estructura el movimiento a partir de parámetros visuales - en la medida en que los desplazamientos por el espacio son guiados por el sentido de la vista y el acento está puesto en el resultado visual del mismo (las figuras o formas ofrecidas a la visión del espectador, dotadas o no de una pretensión representativa) - la técnica elaborada por el CI descentraliza el papel de la mirada al proponer al sentido del tacto como parámetro sensitivo fundamental sobre el que se articula el movimiento.

En relación al sentido del tacto, dos rasgos son -típicamente- advertidos por la literatura filosófica y estética. Por una parte, y tal como señala Suquet (2006: 395), “el tacto es el único (sentido) que comporta una reciprocidad inmanente: no se puede tocar sin ser tocado”<sup>[1]</sup>; a su vez, se trata del único sentido que no posee un órgano específico, antes bien, el cuerpo en su totalidad se halla comprometido en las sensaciones táctiles. Estos factores resultan cruciales en la propuesta elaborada por el CI. Pues en efecto, el hecho de que no esté pautado previamente el movimiento a ser ejecutado por los bailarines sino que, al contrario, aquellos surjan del devenir mismo de la improvisación, redundando en que los cambios en la dinámica como en las superficies de apoyo que alternativamente se suceden en el intercambio de peso entre los bailarines resulten demasiado rápidos para poder ser previstos u orientados por referencias visuales. Bajo tales circunstancias son las informaciones táctiles recibidas por el bailarín en toda la extensión de su cuerpo las que orientan sus movimientos. Así pues, lo real, bajo la situación experimental propuesta por la DC, resulta susceptible de ser captado de manera más adecuada por el sentido del tacto que por el de la vista. Tal peculiaridad permitió extender la experimentación de la DC a situaciones extremas, desde la inclusión de ejercicios “a ojos cerrados” hasta el éxito con el cual pudieron desarrollarse experiencias de dicha práctica con individuos ciegos<sup>[2]</sup>.

El uso del tacto en el CI no se limita a la captación sensible de los cuerpos externos (los compañeros, el suelo u otros objetos) sino que también prevé una utilización del mismo en relación a la captación de sensaciones internas, relativas al modo en que el propio cuerpo interactúa con las fuerzas físicas que lo afectan en todo momento<sup>[3]</sup>. La captación sensible de la propia masa muscular y los micro movimientos

involuntarios producidos en los huesos y articulaciones para mantenernos parados constituyen, según Paxton (1994), el modo en que nuestro cuerpo logra “entonar con la gravedad”. Conocido con el nombre de “pequeña danza”, este ejercicio de captación sensitiva y mental (escucha interna) de los movimientos reflejos del propio cuerpo constituye uno de los modos de preparación del cuerpo del bailarín antes interactuar con otros en la DC.

Pero el hecho de que el tacto se configure en el CI como una alternativa a la visión no implica la anulación total de dicho sentido sino, antes bien, su reutilización. En el curso de la DC la mirada se transforma adquiriendo un uso periférico, es decir, ampliando en todas sus posibilidades su espectro de alcance y sin focalizarse en un objeto particular y específico. Por otra parte, la sensibilidad desarrollada en el CI no se conecta exclusivamente con el sentido del tacto sino también, tal como es señalado por Cynthia Novack (1990: 172), con el olfato: “en el curso de la danza, el olor de los cuerpos, especialmente el del compañero, se transforma en una de las varias sensaciones físicas inherentes a la danza”.

Finalmente, y en relación a la centralidad que ocupa el sentido del tacto en el CI respecto de otras formas de danza cabe destacar lo siguiente. Si bien en el campo de la danza el contacto entre bailarines es perfectamente aceptado, sin embargo, usualmente se halla a disposición del logro de un diseño visual abstracto o, como en el caso del *pas de deux* del ballet, a un diseño visual orientado a representar, en un nivel metafórico, el encuentro íntimo entre un hombre y una mujer. En contraste, el CI propone una forma de contacto entre los participantes que no tiene por objetivo el logro una forma o diseño visual específico y menos aún la representación de un encuentro de naturaleza erótica. Se trata de un contacto íntimo entre cuerpos, en el que ninguna zona está exenta de servir de punto de encuentro para ofrecer o recibir peso, pero en el que predomina un uso funcional del tacto y donde la forma depende de la comunicación entre los bailarines a través de las sensaciones táctiles en relación al peso. Así pues, y tal como señala Novack (1990:193), “considerados los cuerpos desde parámetros físicos como el peso y la masa - sujetos a la afección de fuerzas físicas como la inercia, la gravedad, la velocidad- aquellas partes del cuerpo, que usualmente están cargadas de un sentido social y expresivo, como la cabeza, los brazos y las manos, son usados como palancas o como masa física a ser soportada. De tal suerte que se produce un distanciamiento respecto de los significados emocionales o simbólicos con los que son tomados en otras formas de danza”.

El grado en que este desplazamiento perceptual se distancia respecto de los parámetros proxémicos considerados adecuados en nuestras sociedades y su influencia en la constitución de la subjetividad será analizado en la última sección.

## **II. Desplazamiento filosófico**

Sostenemos que la Danza Contacto opera un desplazamiento filosófico que pone en cuestión la soberanía, intencionalidad y autosuficiencia del sujeto inauguradas por la tradición cartesiana. Dicha tradición elabora uno de los dualismos más influyentes en la cultura occidental, el dualismo mente-cuerpo, cuyas resonancias alcanzan, en el campo de la danza, la mayor parte de los desarrollos técnicos y estéticos elaborados tanto por la tradición clásica como por la moderna. La preeminencia de la mente sobre el cuerpo, en tanto reaseguro de la soberanía del sujeto sobre sí mismo se cristaliza en dichas tradiciones de diferentes formas: o bien el cuerpo y sus movimientos constituyen una materia y un medio para la narración de un contenido o idea, o bien son vistos como el vehículo de expresión de una emoción o sentimiento. Aun en los casos en que el movimiento corporal es despojado de todo carácter representativo o desvinculado de toda suerte de matiz emocional y presentado como movimiento neutral, el intérprete conserva el centro de gravedad sobre sí mismo y aparece como la fuente de control y

dirección de lo que siempre son sus propios movimientos. Estas diversas cristalizaciones de la soberanía del sujeto, de la preeminencia de la dirección del movimiento por parte de una conciencia intencional son cuestionadas por la DC en su concepción del movimiento en el contexto de la improvisación.

Si bien gran parte de la técnica de danza moderna incluyó el uso de la improvisación, ésta era usada como un elemento de búsqueda para el desarrollo de posteriores secuencias coreográficas no improvisadas (Novack, 1990). Así pues, el trabajo de improvisación permitiría ampliar el repertorio de movimientos disponibles al intérprete, e incluso expandir sus posibilidades de movimiento más allá de lo usual y orgánico. Sin embargo, el material recuperado o descubierto en la inmediatez de la improvisación estaba destinado a una selección y organización en base a un criterio racional de composición coreográfica, según una intencionalidad encarnada en el coreógrafo. En contraste, la DC no incorpora la improvisación en tanto medio para el logro de un fin no improvisado sino como el contexto en que la danza misma es creada y llevada a cabo. En el trabajo sobre el movimiento no pautado, producido a cada momento por el contacto sensible entre el cuerpo del bailarín y el del compañero y el suelo, los cuerpos son afectados por fuerzas físicas que generan en sus movimientos modificaciones dinámicas extremadamente rápidas. Bajo tales circunstancias de desorientación espacial generadas por el intercambio veloz del centro de gravedad, se produce en los bailarines una suspensión del estado de conciencia intencional respecto de la dirección de sus movimientos, abriéndose un acceso a la aparición de los movimientos reflejos. Frases como “el cuerpo piensa más rápido que la mente” comúnmente repetida entre los bailarines de *Contact* intenta dar cuenta del acceso a aquella experiencia. Tal como señala Novack (1990), en el contexto de la improvisación propuesta por la DC ningún cuerpo es independiente y autosuficiente. Recientemente, A. Suquet (2006: 394) presenta la misma idea al comparar la propuesta de la DC elaborada por Steve Paxton con la de quien fuera su maestro, M. Cunningham: “en Cunningham, el bailarín controla siempre el centro de gravedad de su movimiento, por lo que da una impresión de maestría y autosuficiencia. En reacción contra esta “autonomía gravitatoria” llevada al extremo, Steve Paxton (...) elabora diez años más tarde (...) una danza del intercambio gravitatorio”. En efecto, la desorientación espacial única, así como la distensión temporal experimentada por los bailarines deriva del hecho de que “el centro del peso del cuerpo yace en algún lugar entre dos o más cuerpos y es constantemente cambiado” (Novack, 1990:189). Así pues, la naturaleza misma de la improvisación introduce a los bailarines en una experiencia en la que ya no es la razón, la mente o conciencia la que determina y conduce *a priori* los movimientos. Cabe preguntarse quién o qué dirige el movimiento, si la fuente de dirección no se halla en la orientación conciente de los mismos bailarines, ¿ello significa que se trata de puro movimiento individual reflejo? Según Paxton (1975) algo *otro* orienta el movimiento, una “tercera fuerza” creada por la interacción cooperativa de los dos bailarines asistidos por el sentido del tacto y el sentido kinestésico, susceptible de ser definida por el equilibrio de las inercias, momentums, psicologías y espíritus de los participantes.

La noción de “tercera fuerza” definida en términos que involucran tanto fuerzas físicas como realidades mentales o psicológicas se emparenta con las concepciones del hombre y del universo provenientes de la filosofía Zen, que constituyó una de las influencias más notorias en el trabajo y reflexión de Steve Paxton así como en gran parte de los desarrollos contraculturales de los ‘60 y ‘70. De la influencia de aquellas concepciones deriva la resistencia de Paxton a considerar el cuerpo y la mente como entidades separadas y, menos aún, a considerar la mente como preeminente respecto del cuerpo. La posición es expresada claramente por Novack (1990: 7) al sostener que “el problema aquí es que la división de la mente y el cuerpo (...) dicotomiza aspectos de la experiencia que no sólo están estrechamente relacionados sino que se reflejan y refractan unos sobre otros”. Así pues, a diferencia de la tradición cartesiana, en la que la preeminencia de la mente en la dirección del compuesto humano quedaba justificada al ser -frente a la oscuridad del dato sensorial- la única fuente de conocimiento fiable, la concepción del sujeto asumida en la

DC, presupone que no sólo la conciencia individual no es la única fuente de dirección legítima del movimiento corporal, sino incluso que - tal como señala Paxton (1975) - si la conciencia pudiera permanecer despierta en tanto testigo u observador ante las circunstancias en que los límites del cuerpo son llevados al borde, el individuo en su totalidad podría aprender algo de sí mismo que *a priori* no conoce.

### III. Desplazamiento político

La comprensión de la sociedad contemporánea como la cristalización de la irracionalidad bajo la apariencia de total racionalidad constituye la principal tesis crítica sostenida por los teóricos de la Escuela de Frankfurt. De acuerdo al desarrollo de esta crítica elaborado por H. Marcuse (1968), la irracionalidad de nuestras sociedades se traduce en un grado máximo de alienación de los individuos, la cual, por el hecho mismo de hallarse en grado sumo, se torna invisible para éstos <sup>[4]</sup>. Así pues la irracionalidad de la sociedad se esconde bajo una aparente racionalidad, entendida como racionalidad tecnológica basada en la eficacia y origen de la proporción de niveles de vida más altos mediante una ampliación de la capacidad de la sociedad de repartir los bienes en una escala cada vez mayor. En este marco, la racionalidad aparente se construye y mantiene mediante un proceso que supone la total asimilación de las necesidades, aspiraciones y deseos de los individuos con las necesidades de la sociedad. Dicho proceso consiste, según Marcuse, en la represión efectuada por el aparato tecnológico político de la capacidad de los individuos de negar lo positivo, i.e. de rechazar la forma de vida de hecho existente. Se trata, así, no tanto de una eliminación o aniquilación de la subjetividad sino de su penetración o invasión. Según la perspectiva de Marcuse, en el proceso de introyección de necesidades heterónomas e invasión de la subjetividad por parte del aparato tecnológico político de las sociedades contemporáneas, dicho aparato forja y construye una subjetividad mimética respecto de los intereses y necesidades del aparato. Así pues, el espacio privado de la conciencia individual, donde reside el poder negativo y crítico de la razón, es invadido y reducido en favor de la construcción de una absoluta identificación -inmediata, espontánea y mecánica, en suma, totalitaria- del individuo con la sociedad. En este sentido, las conductas, proyectos, necesidades y aspiraciones vividos por el individuo como la expresión de sus intereses reales y espontáneos no serían más que el efecto o producto de un proceso de gestión, organización y construcción política heterónoma de la subjetividad, cuya fuente histórico filosófica se retrotrae a la "elección inicial" realizada por el proyecto moderno iluminista para el cual la naturaleza es un simple material a dominar. Se trataría así, según Marcuse, de la extensión de este proyecto de dominación y conquista científica de la naturaleza a la conquista científica del hombre. La consecuencia de la creación de una subjetividad mimética en relación a los intereses y necesidades del aparato, se expresa en la extensión de la capacidad de la sociedad de contener y absorber cualquier conducta de oposición por parte de los individuos. Así pues, el problema fundamental que aquí se presenta es, para Marcuse, el de la posibilidad de romper el círculo vicioso de la falsa conciencia en la que están sumidos los individuos. Pues en efecto, según el autor sólo si los individuos logran experimentar la necesidad de negar lo positivo, de rechazar su forma de vida, podrán transitar el camino de una falsa conciencia a una conciencia verdadera, del interés inmediato al interés real. Sin embargo, si su propia subjetividad se halla tomada y configurada según los intereses del aparato, ¿dónde y cómo conseguirán esa experiencia?

Sugerimos que es la búsqueda de una tal experiencia de oposición la que orienta los desarrollos de la propuesta artística de la DC. Al intentar forjar una práctica artística que materialice modos alternativos de relación con la naturaleza y con los otros que no estén fundados en la jerarquía, la manipulación y la dominación, la propuesta del CI encarna un potencial crítico de las estructuras de comportamiento características de las sociedades contemporáneas. Este potencial crítico puede detectarse mediante la



reconsideración de varios de sus aspectos característicos ya mencionados. Veamos.

La pretensión de constituirse como una práctica democrática e igualitaria se expresa en la elaboración del CI como una forma de danza entendida como “diálogo ponderal”, según las palabras de Suquet (2006: 395). En efecto, las técnicas de movimiento desarrolladas por el CI prevén en el intercambio de peso entre bailarines la alternancia de principios activos y pasivos de demanda y respuesta, tendientes al equilibrio igualitario de las interacciones (Paxton, 1975). A su vez, los ejercicios previstos para el desarrollo de la escucha táctil de los ‘sí’ y ‘no’ provenientes del cuerpo del compañero redundan en la conformación de un modo de interacción no manipulatorio del otro. Así pues, ante la aparición de formas de control y manipulación del movimiento propio o ajeno la danza comienza a ser percibida como frustrante tanto por los que bailan y por los que ven.

Pero la DC no se limitó a desarrollar un número de principios técnicos, también incluyó, desde sus orígenes, cantidad de premisas que llegaron a constituir el *ethos* de la práctica. La importancia dada a las interacciones no jerárquicas e igualitarias se materializó en el cuestionamiento de la distinción entre bailarines profesionales y amateurs. A diferencia de otras formas de danza desarrolladas con anterioridad, la DC fue propuesta como una actividad abierta a todo tipo de participantes, sin distinción de edad, género, peso o grado de desarrollo de habilidades y destrezas físicas. En la medida que la propuesta de la DC mantiene estas premisas de apertura no sólo se distancia de la tradición anterior en el campo de la danza sino que pone en entredicho los criterios imperantes en las sociedades occidentales acerca de qué constituye un ‘cuerpo apto’ para desempeñar una actividad física artística a ser presentada ante

espectadores <sup>[5]</sup>. Y las razones esgrimidas a favor del carácter inclusivo de la DC eran tanto éticas, en la medida en que creían que podían modelar ciertos aspectos morales y sociales de sus vidas mediante esta forma de danza no competitiva y cooperativa, como estéticas, en la medida en que pensaban que lo que se ganaba era algo excitante y fascinante de ver y de experimentar (Novack, 1990: 191). Asimismo, la presentación al público bajo la forma de “jams” intentaba responder a aquellas premisas: se trataba de sesiones abiertas de CI sin un tiempo límite de duración fijado previamente, en la que la distribución de los espectadores de un modo circular tendía a la descentralización de la mirada respecto de algún punto de vista presuntamente privilegiado. La ruptura con otras formas de danza respecto del uso del espacio y del requerimiento de ‘cuerpos aptos’ era acompañada con una negativa en cuanto al uso de un vestuario

especialmente diseñado para el espectáculo <sup>[6]</sup>. Así pues, el *ethos* característico de la DC planteaba una continuidad más extrema entre danza y vida cotidiana de la que fuera planteada por los desarrollos de vanguardia en la danza moderna de mediados del siglo XX.

El desplazamiento perceptual operado por el CI en torno a la articulación del movimiento en base a parámetros táctiles y, en general, la construcción de una forma de danza basada en el contacto físico entre bailarines de diferente género, edad, y destreza física significó un cuestionamiento y ampliación de los parámetros proxémicos aceptados en la sociedad norteamericana de los '70 y en general, en las sociedades occidentales contemporáneas. Los comentarios de Novack (1990: 172) respecto de la devolución recibida de parte de sus amistades ante su incipiente práctica del CI resultan ilustrativos: “cuando comencé a practicar CI, varios amigos bailarines que nunca lo habían practicado bromeaban acerca de mi “rolar con todos esos extraños sin lavarse”. Tal vez sus bromas estaban conectadas con estereotipos de los '60 (hippies sucios); tal vez eran simples reacciones frente a la ruptura del tabú respecto de la intimidad física casual, algo que ocurre en un grado mayor en el CI que en otros tipos de danza.” En efecto, a diferencia de otras formas de danza, el CI propone un modo de interacción entre los individuos que ingresa en una de las zonas tabú de la interacción social. Según las pautas proxémicas que rigen nuestras sociedades y que determinan la distancia socialmente aceptada entre los cuerpos y su contacto, el acceso al espacio personal o íntimo se halla reservado al encuentro sexual o a las

manifestaciones de ira (Le Breton: 1990, Hall: 1966). Sin embargo, la DC propone un modo de interacción íntimo y sensitivo entre individuos de igual o diferente género, edad, etc. sin que dicha experiencia de contacto físico obtenga un valor sexual o confrontativo. Novack reproduce el relato de las experiencias de algunos estudiantes de CI en la que éstos señalan el carácter inusual y enriquecedor de las interacciones en el curso de la danza, debido al hecho de que varios de ellos se hallaban por primera vez, a excepción de sus años de infancia, en contacto físico con alguien del mismo sexo o del sexo opuesto sin que esto implicara alguna forma de agresión, competencia o expectativa sexual. En este sentido, gran parte de la reflexión elaborada por Steve Paxton y otros bailarines y teóricos de la DC se orientó a formular una distinción clara entre el contacto sensitivo experimentado en el CI y el contacto físico con valor sexual. La

importancia del contexto público en el que se desarrolla la DC resulta, en este sentido, enfatizado <sup>[7]</sup>. Más allá de los logros conseguidos en aquellos esfuerzos teóricos orientados a la distinción entre contacto sensual y sexual, el valor que esta nueva forma de danza adquiere en la conformación de la subjetividad resulta innegable en la medida que, tanto para los que participan activamente de ella como para los que observan, se propone el ingreso a una experiencia que cuestiona los modos habituales en que se establece el acceso perceptual al mundo como los modos de interacción con el otro. Incluso si, tal como ha sugerido Novack, existe una cierta ambigüedad sexual inherente a la estructura del CI (a raíz de su carácter eminentemente sensitivo) capaz de afectar tanto a los participantes como a los espectadores, creemos que la introducción de éstos en una experiencia ambigua, impacta en la construcción de la subjetividad por cuanto ésta queda abierta a un horizonte de indeterminación en relación significado y valor a atribuirse a la interacción.

Finalmente, resta apreciar el potencial político de oposición de la propuesta de la DC en torno al uso de la desorientación y suspensión del control y dirección del movimiento por parte de los bailarines. Tal como señala Novack (1990:151) “la desorientación en el comportamiento social en América (y en el resto de las sociedades occidentales contemporáneas) es interpretado usualmente como un signo de inestabilidad mental y la falta de control físico es entendido generalmente como un signo de daño, enfermedad o

intoxicación” <sup>[8]</sup>. Sin embargo, tal concepción en torno a la desorientación y ausencia de control por parte del individuo es cuestionada por la propuesta del CI. Según ésta, en el trabajo sobre una forma de movimiento que pone al cuerpo del bailarín fuera de eje y sujeto a la acción de fuerzas físicas, el individuo en su totalidad es enfrentado a una experiencia de desorientación, riesgo e incertidumbre que, lejos de constituir la pérdida o alienación del individuo, le brinda la posibilidad de desarrollar nuevas habilidades adaptativas (Suquet:2006). Así pues, la práctica del CI alienta a los individuos participantes a explorar, en las distintas sesiones de danza, en aquellas zonas límite en las que sus movimientos escaparon a la predeterminación de sus intenciones concientes, bajo el supuesto de que si el individuo lograra permanecer en un estado de conciencia despierta y clama ante el surgimiento de lo desconocido, su propio comportamiento y la percepción del espacio y el tiempo se verían modificados y enriquecidos (Paxton:1975).

El rechazo a la toma de dominio y control manipulatorio sobre el devenir de la experiencia propia, la naturaleza y los otros (asumidos explícitamente como búsquedas por parte de los creadores y continuadores del CI) constituye, según entendemos, una muestra del potencial político y filosófico de oposición presente a la DC frente al modo en que se estructura la experiencia de sí mismo, la relación con la naturaleza y con los otros en las sociedades desarrolladas contemporáneas.

## **Conclusión**

En el curso del presente trabajo hemos intentado mostrar el potencial crítico de la *Danza Contacto* o *Contact Improvisación* respecto del modo en que se construye la subjetividad en las sociedades

occidentales contemporáneas. Atendiendo a su surgimiento en el marco de los movimientos contraculturales desarrollados en EEUU hacia fines de los '60 y principios de los '70, hemos examinado los aportes y rasgos que caracterizan esta forma de danza en base a tres niveles analíticos: perceptual, filosófico y político. En el marco de estas dimensiones de análisis hemos intentado mostrar, en un nivel particular, los desplazamientos operados por la *Danza Contacto* respecto de la tradición anterior en danza clásica y moderna; en un nivel general, hemos intentado mostrar los vínculos y compromisos trabados por aquellas tradiciones anteriores y los supuestos bajo los cuales constituye la subjetividad en las sociedades occidentales modernas. La finalidad principal de este análisis ha sido mostrar que los desplazamientos de orden perceptual, filosófico y político operados por la *Danza Contacto* representan no sólo un alejamiento crítico respecto de la tradición artística anterior, sino también una crítica al modo en que se ha pensado y se constituye la subjetividad en nuestras sociedades.

Los aportes ofrecidos por el CI en tanto vehículo de una experiencia potencialmente capaz de redefinir la subjetividad han sido presentados. En qué medida la experiencia propuesta por la DC continúa siendo una experiencia estética, en qué medida no efectúa una reducción de la dimensión estética a una experiencia "terapéutica" centrada en los individuos participantes y sólo en segunda instancia alcanzable por el espectador, aparecen como aspectos problemáticos pendientes en este análisis. Dado los límites que hemos establecido para el presente estudio, esperamos encarar este problema en un próximo trabajo.

## Bibliografía

- Le Breton, David (1999): *Las pasiones ordinarias*, Nueva Visión, Buenos Aires.
  - Marcuse, Herbert, (1968), *El hombre unidimensional*, Seix Barral, Barcelona.
  - Novack, Cynthia J., (1990): *Sharing the Dance, Contact Improvisation and American Culture*. University of Wisconsin Press, Wisconsin.
  - Parviainen, Jaana, (2002), "Bodily Knowledge: Epistemological Reflexions on Dance", *Dance Reserch Journal*, Vol. 34, N° 1, Summer, 2002, pp.11-26.
  - Paxton, Steve, (1975): "Contact Improvisation". *The Drama Review: TDR*, vol. 19, nº 1, Mar., 1975, pp. 40 - 42.
  - Paxton, [Steve](#); Kilcoyne, Anne and [Kate Mount](#), (1993) "On the Braille in the Body: An Account of the Touchdown Dance Integrated Workshops with the Visually Impaired and the Sighted". *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 11, nº 1, Spring, 1993, pp. 3-51.
  - Paxton, Steve, (1994), "Contact improvisación: la forma", entrevista realizada por Nancy S. Smith en la primavera de 1994 en el Jam y conferencia realizados en los manantiales de aguas termales en Breitenbush, Oregon, USA. Fuente: Contact Quarterly.
  - Reed, Susan, (1998): "The Politics and Poetics of Dance". *Annual Review of Anthropology*, Vol. 27, 1998, Annual Review, pp.503-532.
  - Suquet, Annie, (2006): "Escenas, El cuerpo danzante: un laboratorio de la percepción". En Courtine, Jean-Jacques (comp.): *Historia del Cuerpo III: Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*. Taurus, Madrid.
-



[1] El carácter reversible del tacto ha sido objeto de estudio y ha recibido distintas interpretaciones por parte de las perspectivas fenomenológicas de Husserl, Stein y Merleau-Ponty. Véase Parviainen, J., (2002).

[2] Para un acercamiento en detalle del trabajo realizado desde el CI con bailarines total o parcialmente no-videntes véase: Paxton, [Steve](#); [Kilcoyne](#), Anne and [Kate Mount](#), (1993).

[3] “Este sistema está basado en los sentidos del tacto y del equilibrio. Los partners que integran el dúo se tocan uno al otro (...) y es a través de este contacto que la información acerca del movimiento del otro es transmitida. Ellos entran en contacto con el suelo, y hay un énfasis en la constante conciencia de la gravedad. Se tocan a sí mismos, internamente, y la concentración se mantiene en torno a la totalidad del cuerpo.” Paxton, S., (1975), pag. 40. Las traducciones de los libros y artículos citados en este trabajo son mías.

[4] El giro que realiza Marcuse para caracterizar el modo en que se presenta la alienación en las sociedades contemporáneas desarrolladas es semejante al que realizara D. Hume en el siglo XVIII para caracterizar el modo en que actúa (y no se presenta a la conciencia) el Hábito o Costumbre en la dirección de la conducta humana: “Tal es la influencia de la costumbre que, donde más fuerte es, no sólo encubre nuestra natural ignorancia sino que incluso se oculta a sí misma y parece no intervenir, justamente porque se encuentra presente en el más alto grado”. Hume, D., *Investigación sobre el entendimiento humano*, Istmo, Madrid, 2004, p. 93. Cabe advertir el límite de esta semejanza: el Hábito, que conduce a la adscripción de relaciones causales entre objetos, es invisible a la conciencia por el hecho de que constituye un principio psicológico (natural) de la subjetividad humana; en Marcuse, es la subjetividad humana la que es tomada, invadida y forjada por las necesidades del aparato tecnológico totalitario de las sociedades industriales contemporáneas. En la medida en que se trata de una labor constitutiva de la subjetividad por parte del aparato, el carácter heterónomo de las necesidades y aspiraciones asumidas por los individuos resulta invisible para ellos.

[5] Al respecto cabe destacar que los bailarines de CI incluyeron en su práctica a individuos con discapacidades motrices y visuales. Ver nota 2.

[6] Dicha negativa, sumada a otras ya mencionadas, contribuyó a que el CI fuera catalogado bajo el nombre de “arte-deportivo”. Ver Novack, C., (1990).

[7] Para un estudio más detallado de la discusión en torno a la distinción entre contacto sensitivo y contacto sexual en el marco de la DC véase el Apartado 4 de Paxton, [Steve](#); [Kilcoyne](#), Anne and [Kate Mount](#), (1993) y Novack, C. (1990), Cap. 6.

[8] Una apreciación similar encontramos en Marcuse (1968): “La negativa intelectual o emocional [de los individuos] a “seguir la corriente” aparece como un signo de neurosis e impotencia”, p.40.