

Instituto de Investigaciones Gino Germani

VII Jornadas de Jóvenes Investigadores

6, 7 y 8 de noviembre de 2013

Mariela Singer

UBA – CONICET- IIGG

marielasing@hotmail.com

Eje: Políticas del cuerpo

“El cuerpo en el Contact Improvisation: subjetividad y potencialidades políticas en una forma de danza”

Introducción

Este trabajo presenta una reflexión sobre el modo en que en una práctica de danza, el Contact Improvisation (CI), se manifiesta una concepción de cuerpo heterogénea a la dominante en la sociedad contemporánea. A la vez, teniendo en cuenta dimensiones concernientes a la subjetividad, propone pensar las potencialidades que en relación al cuerpo (y al sujeto) subyacen a esta práctica.

El CI es una corriente de danza que irrumpe a comienzos de los años `70 en Estados Unidos, en un contexto general de movilización en el que la crítica estética y política dio forma a nuevas manifestaciones culturales. En ese marco y con el proyecto de “devolver la danza a la praxis vital”, un grupo de coreógrafo/as y bailarine/as se concentró en explorar maneras de aumentar la informalidad y la horizontalidad en la producción dancística. Esa búsqueda cristalizó en el surgimiento de una danza de improvisación colectiva que franquea la división entre artistas y espectadores; que involucra una concepción no dualista del sujeto y ofrece un terreno de exploración para pensar el cuerpo y la percepción; cuestiones que son abordadas como algunos de los ejes problemáticos en el presente escrito.

El trabajo comienza exponiendo una serie de lineamientos vinculados a la concepción del cuerpo en la sociedad moderna. Luego se realiza una presentación del CI y de su propuesta inicial, para a partir de ambos anclajes pensar el modo en que la propuesta de esta danza presenta componentes disruptivos respecto de la concepción de cuerpo contemporánea. Finalmente, se introducen planteamientos de la perspectiva fenomenológica merleau-pontyana, en aras de “volver comunicable” la práctica contactera. Ese intento, lejos de

pretender asimilar “comunicación” a transparencia, asume la necesaria creación que supone la trasposición de un orden de sentido -“corporal”- a otro -lingüístico-, y se guía más bien por la expectativa de disponer de un lenguaje “otro” al instituido en nuestros intercambios ordinarios, capaz de desplegar una concepción heterogénea a los esquemas de pensamiento dominantes que se expresan tanto en la cotidianidad del lenguaje como en la cotidianidad del cuerpo. Es decir que se propone la conceptualización propia de la fenomenología como un “lente” –entre otros posibles- que permita tomar distancia de los esquemas de la cotidianidad lingüística y corporal, tan solidarios entre sí en términos del modo de pensar que conllevan, y tan contrapuestos al sistema de pensamiento que –sostenemos- tiene implicada la práctica del Contact Improvisación.

El cuerpo moderno

“Descartes, hombre del cogito y no del cogitare o del cogitamus, hombre del 'En cuanto a mí, yo...'"

D. Le Breton

David Le Breton abreva los rudimentos principales que atraviesan la concepción hegemónica del cuerpo en la sociedad occidental actual. Nuestra concepción contemporánea, que el autor denomina *cuerpo alter ego*, hereda, actualiza y profundiza la correspondiente al *cuerpo moderno* (Le Breton, 1995; 2002), esto es, una concepción individualista, dualista y mecanicista en la que el cuerpo es concebido como estructura diferenciada del sujeto bajo el modelo de la posesión, a la vez que como factor de individuación y como objeto de saber.

Esa representación del cuerpo encuentra sus orígenes en las transformaciones socio-históricas, políticas y culturales acontecidas a partir del Renacimiento. El ascenso del individualismo, de desarrollo incipiente y a la vez progresivo en ese período en el terreno de la subjetividad y las prácticas sociales; configura el trasfondo que da marco al surgimiento de nuevos discursos e imaginarios en torno al cuerpo.¹

La empresa anatomista que comienza a desplegarse ya en el siglo XV, y que encuentra mayor desarrollo durante el siglo XVI bajo la paradigmática figura de Vesalio, constituye el primer

¹ Si bien, como señala Le Breton, habría que diferenciar aquí el modo en que las transformaciones repercutieron en distintos territorios y clases sociales –afectando, en general, primero a las capas altas de la sociedad y encontrando resistencia en las culturas populares- no supone un aporte específico a nuestro objetivo precisar esas diferencias.

impulso a la institución del cuerpo como objeto de conocimiento con realidad autónoma, e inaugura una distinción entre el cuerpo y la persona. Este dualismo halla su consagración en la filosofía racionalista y mecanicista del siglo XVII, cuya “Weltanschauung” se manifiesta en el discurso cartesiano y su metáfora del cuerpo-máquina, que separa el alma del cuerpo y reduce este último a una “extensión”, a materia extensa para cuya exploración se adopta el modelo del cadáver.

Los procesos recién referidos contribuyen y a su vez resultan fortalecidos por la progresiva constitución de un saber médico, así como por el avance de la racionalización del mundo bajo el proyecto de dominio de la naturaleza. Como sostiene Patricia Digilio, la representación de antaño del cuerpo, del ser humano y de la naturaleza habrán de *desaparecer*, mientras la nueva concepción del mundo y del sujeto se expresa cada vez con mayor insistencia. En este sentido, sostiene Digilio, resultan gráficos por ejemplo los grabados de Jean de Calcar, donde “están los desollados de Vesalio; imágenes de cuerpos desgarrados, abiertos, expuestos ilustrando las páginas de *Humanis corporis fabrica* anunciando lo que acontece: la transformación en la manera de pensar el cuerpo, la pérdida de su dimensión axiológica, la diferenciación entre individuo y comunidad, y la distinción entre la persona y el cuerpo” (Digilio, 2007: 21).

Los fenómenos recién expuestos conforman algunos de los jalones clave que permiten dar cuenta de la profunda mutación antropológica, epistemológica y axiológica que implicó la “invención” del *cuerpo moderno* -siguiendo la terminología de Le Breton- en la sociedad occidental. Otra invención significativa a este respecto fue la concerniente a la del sujeto como “yo”, a la configuración de la subjetividad a partir del “individuo”.

Las rupturas que llevan al “yo”: el triple dualismo con el mundo-lo/as otro/as-sí mismo. El sujeto moderno como individuo y “su” cuerpo

La noción de sujeto asimilada al “yo”, al individuo, es relativamente reciente en la historia del mundo occidental. En las sociedades tradicionales primaba una visión holística y comunitaria del mundo, en la que el sujeto no era concebido en su singularidad indivisa sino en continuidad con lo/as otro/as y con la naturaleza.

En contraposición a esa visión, el pasaje a la Modernidad revela una triple ruptura respecto de las sociedades de antaño: la *del sujeto con el cosmos*, según la cual, la trama común que asimilaba su materialidad a la “del mundo” se presenta ahora escindida en una relación de

discontinuidad, en la que el cuerpo es intervenido al igual que la naturaleza; la *del sujeto con los otros*, cristalizando el tipo de lazo característico de una sociedad individualista;² y la *del sujeto consigo mismo*, a partir de lo cual el cuerpo no se corresponde con el orden del ser sino que conforma un atributo, un “poseer”.

En relación con lo anterior, Le Breton subraya que las concepciones del cuerpo son tributarias de las concepciones de sujeto, y que el dualismo moderno que trata al cuerpo como una extensión o *un resto* de la persona (Le Bretón, 1995) necesitó de la configuración del sujeto en base al “yo”: fue la irrupción del individuo lo que posibilitó el enunciado –dualista– “mi cuerpo”. A la vez, esta concepción dualista que separa al sujeto del mundo, estableciendo una exterioridad con lo/as otro/as y una escisión al interior de sí mismo, resultó fortalecida en los siglos subsiguientes con el desarrollo y la expansión de la subjetividad moderna occidental.

Esa misma concepción es la que pervive en nuestro mundo contemporáneo. El dualismo actual, subraya Le Breton, si ya no opone el alma al cuerpo, continúa dissociando entre éste y la persona y concibiendo al cuerpo como una posesión. Más aún, con la exacerbación del individualismo y la progresiva atomización de las relaciones sociales contemporáneas, el cuerpo se adopta cada vez más como confinación demarcatoria y como soporte o rasgo de “individuación”.³

Ahora bien, si el cuerpo adquiere mayor presencia en tanto signo distintivo, esto se produce no obstante a costa de su ausencia en la sociabilidad cotidiana, en la que se instala y fortalece un proceso de borramiento ritualizado del cuerpo, un distanciamiento del propio cuerpo y del de lo/as otro/as que evidencia un “prejuicio ante el contacto físico” y una desconsideración de la intercorporalidad como estructura de la sociabilidad (Le Breton, 1995: 9).

El CI. Breve presentación

² Nos dice Le Breton en torno a lo que venimos exponiendo que la imposición de la *Weltanschauung* occidental hace que el sujeto “se libere del tejido del sentido tradicional que integra su presencia en el mundo como un *continuum* y se convierta en germen, *indivisum in se*” (1995: 18).

³ Le Breton plantea que se produce una suerte de apología del cuerpo –que irrumpe en la década del sesenta con la aparente “liberación del cuerpo”–, no obstante profundamente dualista y, en rigor, denigratoria del cuerpo (Le Breton, 1995; 2002).

El Contact Improvisation (CI) es una corriente de danza que irrumpió a comienzos de la década del '70 en Estados Unidos, en el marco de un contexto sociopolítico movilizado que habilitó experimentaciones artísticas y nuevos fenómenos culturales (Novack, 1990).

En ese contexto y con el proyecto de “devolver la danza a la praxis vital”, un grupo de coreógrafo/as y bailarine/as se concentró en explorar maneras de aumentar la informalidad y la horizontalidad en la producción dancística. Esa búsqueda cristalizó en el surgimiento de una danza de improvisación colectiva, que a la vez franquea la división entre artistas y espectadore/as.

Lo/as primero/as "contacters", en su mayoría provenientes del campo de la danza contemporánea, tomaron de ella lo que hasta entonces era considerado como un instrumento técnico de ensayo, la improvisación, para desarrollarlo y radicalizarlo hasta convertirlo en una (anti)estructura base fundamental. El CI se basa en la improvisación colectiva a partir del contacto intercorporal. A diferencia de otras danzas, la improvisación no es considerada aquí como un medio para facilitar y lograr una forma coreográfica específica, sino como un movimiento que en sí mismo encuentra fundamento -y consumación- y donde cada momento forma parte de la performance misma.

En el CI, es el propio movimiento el que opera a la vez como guía, como material de trabajo y como resultado artístico. Las secuencias a que va dando forma su progresión se conciben únicas e irrepetibles, y se privilegia la experiencia del proceso frente a cualquier resultado aislable. La forma emerge y deviene continuamente del movimiento, sin elaboración conceptual previa y sin resultar objeto de fijación posterior, es decir que se abandona toda funcionalidad “coreográfica” en tanto búsqueda de formas estabilizadas. El énfasis está puesto en la experiencia del movimiento por encima del intento de cualquier “aparición externa” o forma específica resultantes.

Por otro lado, al no guiarse por una coreografía específica, se desdibuja la diferenciación tradicional entre "bailarine/as" y "coreógrafo/as", los roles desaparecen como funciones aislables eliminando la posibilidad de una intervención exterior al propio proceso: en el CI la forma no deviene sino de quien participa y pone el cuerpo a la danza. De modo que la composición es de carácter colectivo y los movimientos de lo/as otro/as constituyen el sostén fundamental para el propio movimiento, su fuente inspiradora y enriquecedora.

Si bien el CI toma la técnica de improvisación y profundiza su uso hasta erigirlo en un componente constitutivo de su práctica, la valorización de la improvisación se hacía presente ya en otras prácticas de la década del '60, como el teatro y la danza. En uno como en otra, el énfasis en la improvisación se asentaba en un cuestionamiento a la vez estético y político que

se traducía en una búsqueda de nuevas técnicas artísticas y en una crítica a los roles y jerarquías sociales, tanto al exterior como al interior del campo artístico. Dentro de este último, la improvisación se concebía como un intento de disminución del rol del/a coreógrafo/a y de su control sobre los cuerpos en el proceso de composición.

El surgimiento del contact se inscribe a la vez en un contexto más general de investigaciones experimentales en danza y de formación de organizaciones sociales, propio de las décadas del '60 y principios del '70. Las iniciativas de movimientos feministas a favor de la liberación del cuerpo y la eliminación de jerarquías sexuales, el movimiento hippie, los cambios políticos y culturales del teatro y las experiencias de "danza social" del período, así como el auge del rock & roll,⁴ redundaron en la resignificación de técnicas de danza existentes, en la proliferación de búsquedas de técnicas nuevas y en la investigación de posibilidades inéditas de diferentes calidades de movimiento.

Ese contexto de movilización generalizado fue el que dio marco a la exploración de grupos de coreógrafo/as y bailarine/as que comenzaron a ensayar maneras de aumentar la informalidad, la espontaneidad y la acción colectiva en la producción dancística. En relación con esto, el ámbito de circulación puede considerarse un rasgo significativo del tipo de posicionamientos que sustentaban estas experiencias: corrimiento de los lugares tradicionales de exhibición y búsqueda de espacios más informales y económicamente accesibles, como iglesias o gimnasios.

En 1972, el bailarín y docente Steve Paxton, junto a estudiantes que concurrían a su seminario, realizó en el salón de un gimnasio y frente a una audiencia de unas decenas de personas la muestra "Magnesium". En aquella oportunidad, un grupo de once bailarines -entre ellos el propio Paxton- concretó, en una performance de improvisación, un esquema de movimiento y de relación artístico-interpersonal difícil de encuadrar en las propuestas por las corrientes de danza al momento. Esta muestra es considerada el hito fundacional del CI. En ella confluyen investigaciones experimentales sobre movimiento iniciadas ya en la década del '50, desarrolladas luego con fuerza a lo largo de la década del '60, y que a partir de Magnesium abrevan en una serie de elementos específicos que diferencian y confieren autonomía -con denominación propia- a este tipo de danza.

⁴ Vario/as bailarine/as contemporáneo/as definían al rock & roll como "un puente" entre la vida cotidiana y el salón de clases, en tanto el rock permitía una gama mucho más amplia que este último en lo que hacía a posibilidades de movimiento.

En la muestra, los bailarines –estudiantes varones del Oberlin College,⁵ algunos con el pelo largo y suelto, otros de calzoncillos largos y todos con remeras holgadas- no se encuentran posicionados de frente a la audiencia en ningún momento, e inician la danza tambaleándose entre sí y contra el piso; caen, rolan y vuelven a levantarse para tambalearse otra vez, investigando también posibilidades de agarre, toque y colisión en el movimiento de contacto. Luego de un activo dinamismo, hacia el final el movimiento se modera progresiva pero rápidamente hasta que la audiencia ve a los bailarines de pie, solos, separados y – aparentemente- quietos por cinco minutos.⁶

Esta muestra hace visible varios de los valores proclamados por lo/as primero/as contactero/as. En primer lugar, la oposición a la división del trabajo en danza y las jerarquías implicadas en esas distribuciones. En el CI, como señaláramos, cada bailarín/a es su propio/a coreógrafo/a, no hay una diferenciación de roles al interior de la producción dancística. Al no dirigirse ni guiarse por una coreografía específica, los roles se desdibujan y se excluye toda intervención "coreográfica" exterior, sólo quien pone el cuerpo a la danza puede decidir sobre el movimiento.

La oposición a ciertas jerarquías sociales se manifiesta también en la no diferenciación entre el rol del docente y el de los estudiantes. El interés explícito de Paxton de realizar las experimentaciones con sus estudiantes, de considerarlos potenciales "inventores" de posibilidades inéditas -y no meros receptores de posibilidades ya realizadas-, así como el mezclarse con ellos en el baile, se orientan en esta dirección.⁷

Otro elemento en estrecha relación con los planteos políticos del período reside en la naturaleza del proceso de composición, en el carácter colectivo de su producción. Cada bailarín/a realiza sus movimientos en base a lo que el devenir colectivo progresivamente da forma, y mantiene una dependencia casi absoluta de los movimientos de lo/as otro/as como fuentes inspiradoras y enriquecedoras del propio movimiento.

⁵ Si bien por cuestiones de la coyuntura institucional de ese momento Paxton realizó las experimentaciones específicas que dieron origen a *Magnesium* con un grupo de hombres, en lo inmediato se incorporaron a la práctica del CI mujeres que tuvieron un rol tan significativo como el de los hombres. Subrayamos que esta danza tuvo implicado desde sus inicios el cuestionamiento a la división de roles y tareas o asignación de movimientos específicos según el género.

⁶ Esto es lo que en el CI se conoce como "pequeña danza", un ejercicio de exploración perceptiva que consiste en concentrarse en sentir el peso del propio cuerpo y los movimientos que se producen en esa postura, prácticamente imperceptibles para el observador pero conmocionantes para quien logra introducirse en profundidad en la experiencia.

⁷ Y también en este sentido es que actualmente, una de las cuestiones que suelen subrayarse al comparar el *contact* con diversas corrientes de danza contemporánea (Graham, por ejemplo), es el hecho de que el CI no lleva el nombre de quien suele señalarse como su creador (Paxton).

A la vez, la espontaneidad y la valorización de lo imprevisto como posibilidad de creación se desarrollan en contraposición a un sistema considerado como estructurado en base a juicios opresivos y apremiantes, a una subjetividad imperante acostumbrada a “juzgar” según parámetros de trascendencia. En contraposición, en el CI no hay posibilidad de "error" en relación a una idea rectora del Bien o forma “correcta” a la que habría que adecuar el movimiento. Lejos de criterios externos, cada movimiento, en su inmanencia al proceso, opera como suelo, recurso y fuente de inspiración del movimiento subsiguiente.

Por otro lado, en cuanto a los inicios, resulta interesante la insistencia de Paxton respecto de que las muestras no debían subordinarse ni orientarse al entretenimiento de lo/as espectadore/as. Cada performance en público debía constituir un momento más del proceso de exploración, al que se añadía la oportunidad de “mostrar” a otro/as ese proceso, de dar cuenta de la posibilidad de creación de nuevas calidades de movimiento. Esta oposición a la *espectacularización* de la práctica exploratoria se hizo notar, especialmente, en la incorporación en las muestras de la "pequeña danza", incorporación que en principio dejó de lado toda consideración sobre el eventual tedio que podría provocar en el público observar sujetos parados quietos por varios minutos en el piso de un gimnasio.⁸

Lo/as bailarine/as cuestionaban asimismo la especialización. Si bien lo/as iniciadores del CI disponían de un gran entrenamiento corporal, el contact se plantea ya desde sus inicios como posibilidad de eliminar la concepción tradicional de "danza" en tanto disciplina circunscripta a especialistas. En este sentido, la aportación mutua en el baile se realiza en base a la aceptación o comprensión físico-material del propio cuerpo y del cuerpo de lo/as otro/as, y a diferencia de otros tipos de danza, lo/as participantes del CI no responden necesariamente a un modelo de “excelencia” o virtuosismo corporal. Así es que en los encuentros de improvisación se fueron mezclando progresivamente mujeres y hombres, jóvenes, adulto/as, niño/as e incluso personas de edad avanzada (por lo que en consideración a este punto, podríamos decir que el CI pareciera ofrecerse como la danza de "cualquiera").

La influencia de los cuestionamientos realizados por movimientos feministas, referidos al modo en que las jerarquías sexuales se incorporaban también en la danza, se manifiestan en el CI a partir de la indiferenciación de "funciones" establecidas para lo/as participantes masculinos y femeninos. El CI implica un aprendizaje en la percepción y el manejo del peso que tiende a igualar las posibilidades de disponer del propio cuerpo y el ajeno incluso en las

⁸ Por la referencia a la “pequeña danza”, cfr. nota al pie N° 5.

elevaciones, además de que las parejas, tríos, o grupos emergentes en el baile se conforman alternativamente con personas de diferentes géneros.

Algunas observaciones

La forma de concebir el cuerpo en esta danza parece contraponerse en varios aspectos a la representación moderna. En primer lugar, la práctica del CI reclama un cuerpo en *continuidad* con lo/as otro/as. En este sentido, podríamos atribuirle algunos rasgos que –a través de Bajtín- Le Breton rescata del carnaval medieval y renacentista, donde “los cuerpos se entremezclan sin distinciones” en “una fiesta típicamente comunitaria” (Le Breton, 1995: 30). Si bien a diferencia del cuerpo carnavalesco el del CI no se caracteriza por componentes grotescos, al igual que en aquella fiesta hay una oposición al principio de individuación: lejos de conformar un factor de distinción del yo, el cuerpo en el CI exige una apertura a lo/as otro/as y constituye el sustento de la interrelación. Por otro lado, puede plantearse que comparte con el carnaval un cuerpo que “se excede a sí mismo y atraviesa sus propios límites” (Le Breton, 1995: 31), pues el contact implica una ruptura con el disciplinamiento del cuerpo, con la regulación normativa de su comportamiento habitual que resulta a la vez solidaria a su “borramiento” en el intercambio social (Le Breton, 1995).

En segundo lugar, la lógica dualista cartesiana resulta negada en esta práctica, que implica la *totalidad* de un cuerpo en movimiento y un obrar no supeditado a decisiones racionales ni formas prefiguradas. El cuerpo no reviste un atributo a manipular sino que se muestra como sujeto activo de creación en lo imprevisto de su hacer.

Asimismo, puede sostenerse que en esta práctica se desvanece la demarcación anatómica propia de la concepción mecanicista, al involucrar un tipo de entrelazamiento en que el sujeto es concebido como un cuerpo para el que todas *-ninguna de-* sus "partes" ofrecen terreno para la danza en la relación con lo/as otro/as.

La concepción de cuerpo (de sujeto) en Merleau-Ponty

La representación moderna, aun cuando hegemónica, no ha significado la inexistencia de otras concepciones sobre el sujeto y el cuerpo (Le Breton, 1995 y 2002 y Citro, 2009).

En el terreno teórico-conceptual, uno de los anclajes que permiten tomar distancia de la representación moderna y abordar elementos en relación al cuerpo y al sujeto en el CI está dado, sostenemos, por la fenomenología de Merleau-Ponty (1984, entre otros). Esto por varias razones: por el privilegio conferido en su marco a la “corporalidad”, o más bien, por su concepción del sujeto como cuerpo; la recuperación del cuerpo en su dimensión activa; la restitución de la continuidad cuerpo-mundo; la crítica al cuerpo “partes extra partes” propia del mecanicismo; el cuestionamiento a la noción de cuerpo como resto o posesión; y la negación del cuerpo como factor de individuación o relación de exterioridad respecto de lo/as otro/as; todos lineamientos que permiten ubicar su postura en las antípodas de la concepción hegemónica y que expresan una arremetida contra las premisas básicas del cuerpo moderno: las del dualismo, el racionalismo y el mecanicismo.

En la mirada fenomenológica, en primer lugar, el cuerpo se vincula al *ser* y no a un “poseer”. En esta perspectiva, el cuerpo no es concebido como una extensión, no se reduce a una de las dos dimensiones del sujeto, no conforma mera materia extensa ni consiste en “lo otro de una mente”. Éstas más bien constituyen premisas típicamente dualistas que reducen el cuerpo a una consistencia física u orgánica, pasiva, objeto de una mente y mero receptor de sentidos externos, convirtiéndolo así en receptáculo que simplemente “padece” el mundo con que se enfrenta y las órdenes de una conciencia racional que lo guía. Estas premisas resultan rebatidas en la concepción del cuerpo merleau-pontyana que propone pensarlo como *sujeto* de la acción.

En el marco de la fenomenología, el sujeto de la experiencia es el *cuerpo propio*, que no alude al “propio cuerpo” ni a configuración extensiva particular alguna sino al cuerpo en tanto vivido, al cuerpo como presencia singular en la experiencia total y subjetiva. El cuerpo no es una entidad universal ni objetiva –cosificación según la cual es abordado por la ciencia por ejemplo-, así como no resulta reducido a una de dos dimensiones del sujeto. Por el contrario, el *cuerpo* en esta conceptualización constituye un modo de designar al sujeto en su totalidad, justamente, de subrayar la totalidad que el sujeto conforma.

A su vez, el sujeto, el cuerpo, es considerado en su “pertenencia ontológica al mundo”, por eso el ser en la fenomenología merleau-pontyana constituye un *ser-en-el-mundo* (1984). Desde esta mirada, la escisión cartesiana entre el alma y el cuerpo –o, en la recuperación de la psicología clásica cuestionada por el autor, entre lo psíquico y lo físico- se disipa en la totalidad del sujeto por el mismo movimiento que lo integra al mundo: la experiencia. En la fenomenología merleau-pontyana es la experiencia, y no un *cogito*, la que en su encuentro con el mundo produce sentido. Si en Descartes “el hombre se identifica con el pensamiento,

mientras que su cuerpo es mera extensión” (Citro, 2009: 45), si se supedita e intenta controlarse racionalmente el cuerpo; en Merleau-Ponty, en cambio, en clara confrontación con el cartesianismo, el cuerpo es totalidad instituyente en su propio movimiento. Y este movimiento supone la inescindibilidad con el mundo: no hay sujeto sin la *experiencia* del mundo, pues es el diálogo con el mundo, la experiencia en el mundo, la que hace al sujeto.

El sujeto de la experiencia es el *cuerpo propio*, que no consiste, como decíamos, en un componente orgánico, sino en una totalidad perceptiva, activa e instituyente, cuyo mundo se encuentra siempre “ya ahí” antes de cualquier elaboración conceptual.⁹ La corporalidad es, de esta manera, el sujeto de una comprensión preobjetiva o prerreflexiva, que aprehende el mundo y se constituye en cuerpo en la experiencia vivida y actual de la percepción. Así es que el *cuerpo propio*, más que remitir a un factor de individuación, alude a un cuerpo –a un sujeto- que es potencia en acto en su relación práctica con el mundo; el cuerpo supone un “puedo” en vez de una extensión mecánica u orgánica manipulable por la razón o por un “yo pienso”.

Por otro lado, si el cuerpo no reenvía a un factor de individuación es porque desde esta concepción el mundo es siempre un mundo-con lo/as otro/as. En Merleau-Ponty, el sentido no es individual sino intersubjetivo, la *intencionalidad* hacia el mundo (1984) supone ineludiblemente una apertura a lo/as otro/as. El cuerpo implica siempre un cuerpo actuante, que no se supedita al control de una conciencia o al repertorio de un saber teórico ya adquirido e instrumentalizador de su acción; el sentido es co-instituido y se actualiza en el acto presente que conforma la relación con lo/as otro/as, el habitar el mundo.

Cuerpo, intencionalidad y disponibilidad en el CI

“Esto ya lo toqué mañana, Miles, esto ya lo toqué mañana”

Johnny en *El perseguidor* de Cortázar

⁹ Que se encuentra siempre “ya ahí” significa que hay producción de sentido antes de la objetivación o control racional. Y también “ya ahí” en contraposición a cualquier solipsismo que asumiera el mundo como mera creación de una conciencia tética. Pero que el mundo está “ya ahí”, en ningún caso refiere a un mundo dado –presunción que Merleau-Ponty también cuestiona y denomina “prejuicio del mundo”, en referencia a concepciones objetivistas que asumen un sentido externo que el sujeto simplemente “padece”. La materialidad-subjetiva del mundo no es creación del sujeto, pero tampoco es un mundo “dado” –de sentidos externos- con lo que se encuentra. Hay institución del sentido en un marco de un mundo humano que preexiste al sujeto y del que la subjetividad se apropia, justamente, en el mismo acto de envestirlo.

El tipo de sujeto implicado en la improvisación se contrapone a la concepción cartesiana. El CI reclama, en su práctica, la totalidad de un cuerpo en continuidad con lo/as otro/as. El contact puede concebirse como un "estado del cuerpo" -del sujeto- que desajusta el estado corporal, el ser-sujeto cotidiano. Como afirmábamos, la improvisación supone la disposición a lo imprevisto, su valorización como emergente, como problema que ofrece una oportunidad de creación; cada y cualquier movimiento conforma un problema-posibilidad imprescindible para habilitar, en su resolución, el momento subsiguiente.

Sin embargo, el modo de resolver propio del cuerpo o del "estado contactero" sólo puede concretarse si se abandona toda intención de controlar el movimiento, de adaptar el cuerpo a una decisión consciente (que elimina su devenir propio, en tanto totalidad, y lo limita a lo racionalizable, lo ata a una trascendencia que clausura su escucha inmanente). Puesto que ello implicaría subsumirlo al repertorio limitado de posibilidades registradas, desatendería la creación que reclama su presente y conduciría a la *repetición* de un movimiento, a una restricción o detención de su propio proceso.

En ese sentido, una de las recomendaciones con frecuencia realizadas por lo/as contactero/as para adentrarse en el estado corporal que requiere esta danza, propone "el abandono de toda *intención*". Ahora bien, desde la fenomenología podría problematizarse –si no el objeto- el modo de enunciar esta sugerencia, permitiendo a la vez una –otra- formulación con una potencia interesante, creemos, para conferir a la danza un lenguaje que enriquezca la práctica, que le confiera otras posibilidades de referencia heterogéneas a las del lenguaje cotidiano (más vinculado a la concepción dominante de sujeto respecto de la que el CI se presenta disruptiva).

En Merleau-Ponty, el ser-en-el-mundo implica un ser ex-tático, que no puede *ser* sin orientarse al mundo, sin inscribirse en el mundo de la comunicación, la intersubjetividad y el sentido; éste siempre co-instituido en la relación con lo/as otro/as. Ese tender al mundo, ese expresarse en él, reviste siempre un carácter *intencional*. Esta intencionalidad, sin embargo, no implica necesariamente una voluntad consciente; refiere más bien a ese ir-hacia el mundo y lo/as otro/as que constituye al ser, que habilita su ex-istencia.

Siguiendo a Husserl (2005), Merleau-Ponty reconoce al nivel de la *práctica*, cuyo sujeto es el cuerpo, una *intencionalidad operante* (Merleau-Ponty, 1984). A diferencia del acto volitivo que supondría la *intencionalidad teórica* de una conciencia -o de una conciencia racional atada a una concepción dualista-, la intencionalidad operante implica un cuerpo que *sabe* resolver lo que se presenta, sin subsumirse -o *por* no ajustarse- al cúmulo de posibilidades registradas racionalmente.

De acuerdo a esta terminología, la práctica del contact no estaría requiriendo el abandono de la intención -lo que nos convertiría en objetos, eliminar nuestro ir-hacia el mundo y lo/as otro/as-, sino el reconocimiento en el cuerpo de una intencionalidad propia que le permite crear en base a lo que cada situación le ofrece. Así, la sugerencia de "confiar en el abandono de la intención", como suele proclamarse en los espacios contacteros, podría traducirse en jerga merleau-pontyana como sugerencia de evadir la intencionalidad de un sujeto racional-cartesiano y de dejarse a la intencionalidad operante de un *cuerpo*. Lejos de un obrar mágicamente orgánico, ello implica un sujeto que sabe resolver en su hacer porque está atento a las posibilidades que le brinda el presente; porque lo que elimina no es la intención -su ir hacia el mundo- sino el esfuerzo por ajustarla -ajustarse- a cualquier forma fijada en un pasado o planificada para el futuro.

No obstante, "bailar en presente" no significa entregarse a un presente de hecho, a un presente puro desligado de toda experiencia sedimentada. El sujeto no vive en un presente escindido de su pasado; es experiencia, sedimentada y actual. El pasado también está presente, pero ese pasado no necesariamente es evocado a modo de representación de un recuerdo, sino que está in-corporado en el sujeto y su presencia se vuelve efectiva por el mismo presente que lo *actualiza*, que lo transforma al ponerlo en acto. Si el pasado está en el presente es conformando un campo de posibilidades que, lejos de imponerse a las eventualmente emergentes, constituyen su misma condición de posibilidad. La práctica permanente de contact permite sedimentar una experiencia que progresivamente abre posibilidades a lo emergente, ofreciéndose como suelo para la creación.

En ese sentido, el concepto de *disponibilidad* de Merleau-Ponty (1984) parece prolífico para considerar el modo en que actúa la experiencia, en tanto permite pensar la relación con el pasado sin clausurar en el presente el espacio para la creación. La disponibilidad es, justamente, la experiencia sedimentada, e implica una forma de concebir el pasado como condición -y no como determinación- del presente, que privilegia su capacidad de sustentar nuevas prácticas instituyentes. La *disponibilidad* es la experiencia incorporada que se ofrece como suelo a partir del cual sostener la institución de forma, como abanico de recursos a disposición de un cuerpo que puede acudir a ellos para resolver en su presente según lo que éste mismo le reclama, y según el modo en que su hacer instituyente decida espontáneamente obrar.

Desde los conceptos recién expuestos, podría decirse que el CI consiste en "dejarse" a una intencionalidad operante que transforma, atendiendo progresivamente al presente, la

disponibilidad incorporada; pero además, que el sentido en que realiza esa transformación es potenciando en el cuerpo la capacidad misma de confiarse a aquel tipo de intencionalidad.

Lo que puede el cuerpo

"Creo que, no mediando comprobación experimental, es muy difícil poder convencer a los hombres de que sopesen esta cuestión sin prejuicios; hasta tal punto están persuadidos firmemente de que el cuerpo se mueve o reposa al más mínimo mandato del alma, y de que el cuerpo obra muchas cosas que dependen exclusivamente de la voluntad del alma y su capacidad de pensamiento. Y el hecho es que nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede un cuerpo" (Spinoza, 2005; 113).

El CI consiste, ante todo, en atravesar una experiencia: la de una temporalidad, un cuerpo y una relación con lo/as otro/as diferentes a las del ser-sujeto cotidiano. "Hay una espontaneidad del cuerpo que me enseña lo que yo no podía saber sino por ella", dice Merleau-Ponty (1964). La improvisación parece enseñar continuamente -todo- lo que el cuerpo puede. Pero si habilita esas posibilidades no es por constituir meramente un hacer en el que "todo es válido"; no si ese hacer continúa ligado a una intencionalidad teórica y consciente.

Como remarcábamos, la improvisación consiste en un estado del cuerpo, no es sino esa intencionalidad operante que permite eliminar la decisión racional -restringida a un repertorio conocido y limitado- y atender al presente, implica un cuerpo que *sabe* resolver lo que se presenta sin subsumirse –o *por* no ajustarse- al cúmulo de posibilidades registradas racionalmente.

La conciencia no conoce toda la potencia del cuerpo; en primer lugar, porque no podría registrar aun el sinnúmero de lo realizado; pero principalmente, porque lo realizado no deja de actualizarse. Las posibilidades de la conciencia son limitadas, las del cuerpo, en cambio, infinitas. Pero esto si se comprende la infinitud no como extensión inabarcable o finitud agotable exhaustiva, sino como movimiento presente que no cesa de desplegarse.

Un cuerpo atento al presente *sabe* inconmensurablemente *más* de lo que la conciencia sabe que él puede. Porque no se restringe a lo posibilitado, y se sorprende, mostrándose-enseñándose a sí mismo, su potencia al realizarla, al volverla efectiva. El cuerpo *sabe* porque es él -y no un sujeto racional- el que puede, y *puede*, si es dejado a su propio obrar. Sólo si atiende al presente puede trascender lo codificado -lo que allí "debería hacerse"-, escuchar y responder efectivamente a lo que la situación reclama, a la posibilidad de creación que ofrece.

Ruptura con el yo y observaciones finales

“Sólo los seres que se ponen a sí mismos en riesgo pueden comunicarse entre sí”

G. Bataille

A partir de lo anterior, es posible afirmar que el contact actualiza la concepción de cuerpo presente en la fenomenología. La amplitud de posibilidades formales que ofrece el CI resulta habilitada por la valorización de lo intercorporal y la comunicación intersubjetiva, sostenes de la producción de la forma en una danza que elimina la coreografía y sólo irrumpe en el devenir. Asimismo, su práctica revela un cuerpo que sabe la continuidad con el mundo y con lo/as otro/as.¹⁰ “La subjetividad es una subjetividad revelada, saber para sí misma y el otro, y en ese sentido, es una intersubjetividad”, señala Merleau-Ponty (1984; 368). La intersubjetividad supone negar la estructuración del sujeto en base al yo cartesiano, implica una interrelación en la que el presente de los cuerpos puede establecerse. En este sentido, el movimiento en el CI se asienta precisamente en una realimentación constante entre los cuerpos que no se produce a modo de conexión de individualidades; la práctica exige más bien una entrega a la continuidad, un posibilitar lo continuo a partir de una ruptura -con el "yo" y con el *yo pienso*.

Consideramos que el sujeto exigido por la práctica de contact se opone a nuestro "ser-sujeto contemporáneo" en varios sentidos. Como vimos: requiere la pérdida del individuo en la interrelación, pues sólo a partir de ella se genera el movimiento; el modo de comunicación no es contractual, únicamente en la intersubjetividad la danza cobra sentido; ofrece la experiencia de un cuerpo en constante movimiento que desborda la exhaustividad consciente; el tipo de contacto corporal requiere una concepción de cuerpo en que se disipan las "partes extra partes" y que es percibido en su totalidad. Por eso sostenemos que esta danza constituye una forma posible y posibilitada de una (inter)subjetividad diferente, con el potencial de transformar -a quien transita práctica, corporalmente, la experiencia- la manera de concebir el cuerpo propio y las relaciones con lo/as otro/as.

¹⁰ Aun en el caso de los solos que se producen ocasionalmente en los encuentros, la práctica requiere un cuerpo “abierto” al mundo: -en términos de Merleau-Ponty (1984)- un cuerpo “*ex-tático*”.

Finalmente: si las representaciones del cuerpo se hallan inevitablemente imbricadas con formaciones subjetivas, modalidades del lazo social y maneras de percibir, creemos que rastrear experiencias concretas y heterogéneas permite visualizar porvenires posibles, y así conceder apertura a caminos disruptivos respecto de la concepción dominante, que moldea los cuerpos y atraviesa las prácticas en diferentes terrenos sociales. Lo que tal vez quedaría por explorar es de qué modo el contact puede trascender la esfera autónoma en que se desarrolla y desajustar el ser-sujeto cotidiano en la propia cotidianeidad.

Bibliografía y fuentes consultadas

- CITRO, S. (2009): *Cuerpos significantes. Travesía de una etnografía dialéctica*, Bs. As., Editorial Biblos.
- DIGILIO, P. (2007): "De la subversión de los cuerpos: génesis y técnica de una nueva biopolítica", en *Revista de Medicina Antropológica*, Buenos Aires, N°2.
- FOUCAULT, M. (2002): *Vigilar y castigar*, Bs. As., Siglo XXI.
- HUSSERL, E. (2005): *Meditaciones cartesianas*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- LE BRETON, D. (1995): *Antropología del cuerpo y la modernidad*, Bs. As., Ediciones Nueva Visión.
- _____ (2002): *La sociología del cuerpo*, Bs. As., Ediciones Nueva Visión.
- MERLEAU-PONTY, M. (1984): *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta Agostini.
- _____ (1964): "Sobre la fenomenología del lenguaje", en *Signos*, Barcelona, Seix-Barral.
- _____ (2008): *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- OLSEN, L. (2005): "Being seen, being moved. Authentic movement and performance (1993)", en *Contact Quarterly*, Northampton, Estados Unidos.
- NOVACK, C. J. (1990): *Sharing the dance, Contact Improvisation and American culture*, Estados Unidos, The University of Wisconsin Press.
- PAXTON, S. (1987): "Improvisación es...", en *Contact Quarterly*, nro. 12, Northampton, Estados Unidos.
- SIDALL, C. (1997): "Information Sheet (1977-8)" en *Contact Improvisation Sourcebook*, Contact Editions, Northampton MA.