


Movimiento y experiencias en interacción en un caso de danza improvisada

Barrios, María Virginia; Hüg, Mercedes X.; Bermejo, Fernando; Cano Brusa, Marcia

 **María Virginia Barrios**

Centro de Investigación y Transferencia en Acústica (CINTRA) - CONICET-UTN | Facultad de Psicología - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

 **Mercedes X. Hüg**

Centro de Investigación y Transferencia en Acústica (CINTRA) - CONICET-UTN | Facultad de Psicología - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

 **Fernando Bermejo**

Centro de Investigación y Transferencia en Acústica (CINTRA) - CONICET-UTN | Facultad de Psicología - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

 **Marcia Cano Brusa**

Centro de Investigación y Transferencia en Acústica (CINTRA) - CONICET-UTN | Facultad de Psicología - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Epistemus

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

ISSN-e: 1853-0494

Periodicidad: Semestral

vol. 11, núm. 2, 2023

coordinacion@revistas.unlp.edu.ar

Recepción: 21 Octubre 2023

Aprobación: 25 Noviembre 2023

URL: <http://portal.amelica.org/amelijournal/727/7274640006/>

DOI: <https://doi.org/10.24215/18530494e058>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: El arte de la danza es objeto de estudio de distintas disciplinas que se interesan en desentramar los elementos que se ponen en juego al bailar conjuntamente. Las prácticas de improvisación colectiva son escenarios privilegiados para el estudio de componentes básicos de la interacción social porque son actividades que se desarrollan en un marco temporal-espacial restringido, dependen fuertemente de acoplamientos sensoriomotores, y también dan lugar a la innovación. Entre los diversos estilos de danza, el contact improvisation (CI) aparece como ejemplo paradigmático de cómo la creación de sentido compartido entre bailarinas les permite realizar secuencias de movimientos a partir del contacto corporal. Diversas investigaciones estudiaron la improvisación conjunta en danzas, sin embargo, hasta donde se conoce no existen estudios sobre coordinación interpersonal en CI que integren simultáneamente registros desde una perspectiva de tercera persona y sobre la experiencia de las mismas bailarinas desde una perspectiva de primera persona. Este trabajo buscó analizar un evento de CI integrando tanto registros de la experiencia personal, como de la dinámica de comportamiento. El análisis cualitativo de ambos registros reveló la emergencia de categorías diacrónicas y sincrónicas que permitieron profundizar la interpretación de lo que sucedió tanto a nivel biomecánico como fenomenológico. Los resultados obtenidos permiten postular que el rol de la sinergia interactiva de los movimientos constituiría una dimensión de suma relevancia en situaciones de CI.

Palabras clave: Contact Improvisation - experiencia personal - interacción social - movimiento - improvisación conjunta.

Abstract: The art of dance is the object of study of different disciplines that are interested in unravelling the elements that come into play when dancing together. Collective improvisation practices are privileged scenarios for the study of basic components of social interaction because they are activities that take place in a restricted temporal-spatial framework, rely heavily on sensorimotor couplings, and also give rise to innovation. Among the various dance styles, contact improvisation (CI) appears as a paradigmatic example of how the creation of shared meaning among dancers allows them to perform sequences of movements based on body contact. Several researches have studied joint improvisation in dance, however, to our knowledge there are no studies on interpersonal coordination in CI that simultaneously integrate registers from a third-person perspective and the experience of the dancers themselves from a first-

person perspective. This paper sought to analyse an CI event by integrating both records of personal experience and behavioural dynamics. The qualitative analysis of both records revealed the emergence of diachronic and synchronic categories that allowed us to deepen the interpretation of what happened at both the biomechanical and phenomenological levels. The results obtained allow us to postulate that the role of the interactive synergy of movements would constitute a dimension of utmost relevance in CI situations.

Keywords: Contact Improvisation - personal experience - social interaction - movement - joint improvisation.

Introducción

El arte de la danza es objeto de estudio de distintas disciplinas que se interesan en desentramar la diversidad de elementos que se ponen en juego al bailar conjuntamente. La cualidad dinámica de los movimientos (Torrens et al, 2011), el despliegue temporal de la actividad (Van Alphen, 2014), la intercorporalidad (Flakne, 2019) son algunos de los aspectos que han sido resaltados en investigaciones abocadas al estudio de la danza.

Las danzas improvisadas, particularmente, conllevan una apertura y características que difieren de las danzas coreográficas. Al bailar de manera improvisada, las posibilidades para que las bailarinas desplieguen sus movimientos se amplían y se redefinen en la propia actividad, teniendo en cuenta las sensaciones de interactuar con su pareja, la puesta en escena, los espectadores y/o la diversidad de condiciones en que toma lugar el baile. La improvisación es un proceso innovador que lleva a las bailarinas, más allá de los patrones de movimiento y formas de comportamiento habituales, hacia un mundo de posibilidades donde nuevas maneras de moverse pueden ser descubiertas y experimentadas (Clark-Replay, 1999; Carter, 2000). Las prácticas de improvisación colectiva se presentan como escenarios privilegiados para el estudio de la interacción ya que son actividades que se desarrollan en un marco temporo-espacial restringido, tienen su base en acoplamientos sensoriomotores, y a pesar de estar regidos por reglas más o menos flexibles particulares a cada tipo de danza, dejan espacio para la innovación y la creatividad. Así, la posibilidad de improvisar movimientos emerge de la propia actividad de bailar en conjunto.

Entre los diversos estilos y tipos de danza, el contact improvisation (CI) aparece como un candidato estratégico para estudiar el desarrollo de interacciones sociales no mediadas por el lenguaje. La propuesta del CI se fundamenta en el movimiento improvisado en el que intervienen dos cuerpos en contacto (Sidall, 1997). Es una modalidad de danza surgida en Estados Unidos en 1972 a partir del proceso de creación de una performance denominada “Magnesium” dirigida por Steve Paxton. Según su creador es una investigación espontánea y mutua de la energía e inercia creada cuando dos personas se entrelazan activamente bailando libremente, guiadas por sus sensaciones (Paxton, 1997). De esta forma, el CI se centra en la comunicación entre bailarines que están en contacto y se mueven poniendo en juego aspectos físicos del movimiento como la gravedad, el impulso y la inercia. En la práctica se incluyen

roladas, caídas, estar arriba y abajo, seguir zonas de contacto, recibir y dar el peso a la compañera. A diferencia de otras danzas, como la clásica, se ha señalado que el CI es un ejemplo paradigmático de cómo la creación de sentido compartido entre las bailarinas les permite realizar secuencias de movimientos que se afectan mutuamente a partir del contacto corporal (Merritt, 2015).

A la luz de estas observaciones diversas investigaciones estudiaron la improvisación conjunta en danzas, por un lado, desde perspectivas de tercera persona, que en general aportan a la descripción y análisis de las secuencias de movimientos; y, por otro, desde un abordaje de primera persona aportando al conocimiento de la experiencia personal al improvisar conjunto.

Kimmel y su equipo tienen una extensa experiencia en el estudio de la coordinación no verbal entre personas (Kimmel y Preuschl, 2016; Kimmel et al., 2018; Kimmel, 2019; Kimmel e Irran, 2022). En una investigación sobre la coordinación colaborativa implicada en el Tango Argentino, Kimmel y Preuschl (2016), realizaron entrevistas a seis parejas de bailarines y analizaron las dinámicas de sus movimientos durante el baile. Se consideraron las micro-coordinaciones durante pasos y giros, los meso-patronos comprendidos en las figuras creadas y los macro-patronos generales mantenidos durante la improvisación. También se obtuvieron datos sobre la experiencia subjetiva a maestros de tango mediante entrevistas. Con todo ello, identificaron algunos indicadores kinestésicos para evaluar la coordinación individual e interpersonal, como el grado de acoplamiento, los movimientos relativos al inicio de la acción, su duración y los roles asumidos, entre otros. Los resultados evidenciaron que las medidas kinestésicas ayudaron a revelar la estructura causal de la interacción corporal.

Torrens Martín et al. (2011, 2013, 2015) desarrollaron una serie de estudios para caracterizar procesos creativos durante sesiones de CI. En uno de ellos (Torrens Martín, et al, 2013) realizan un estudio observacional sobre una pareja de bailarines. Para ello confeccionaron un instrumento de observación con categorías que identifican diferentes acciones motrices (en su mayoría) individuales y colectivas que aparecen en la danza. Luego aplicaron herramientas de análisis dinámico para mostrar que ciertas configuraciones de movimientos tendían a repetirse, mientras que otras se daban con una muy baja probabilidad.

Recientemente (Kimmel, 2021) estudió la sinergia generada por bailarines de CI. El término sinergia hace referencia a cómo los elementos de un sistema son coordinados y mutuamente ajustados para lograr cierto comportamiento colectivo, es decir, como una unidad única y coherente (Kelso, 1994). Llevado a la interacción social, la sinergia refiere a cómo dos o más agentes se organizan temporalmente para una tarea conjunta, en el caso de la danza, la manera en que bailarines se pueden coordinar “como si fueran uno solo”. La sinergia interpersonal es justamente la propiedad colectiva de una organización de individuos específica en torno a una tarea en la que los grados de libertad de acción de cada uno están acoplados, permitiéndoles co-regularse el uno al otro (Riley et al., 2011). En el estudio, Kimmel (2021) se propuso hacer un inventario sistemático de los componentes de estas sinergias, describir los patrones de intercambio y reconstruir cómo pueden surgir espontáneamente funcionalidades conjuntas como las elevaciones acrobáticas de las bailarinas. A través de un enfoque micro-fenomenológico, buscó acceder a significados subjetivos que se

ajusten a la posibilidad de realizar un modelado biomecánico de la dinámica de baile de dos personas. Para ello, 3 entrevistadoras se reunieron con dos bailarinas de CI y les pidieron que improvisaran mientras eran filmadas. Posteriormente seleccionaron 2 eventos breves, de entre 3 y 12 segundos, para realizar una reconstrucción detallada de estos fenómenos. A través de varias instancias de entrevistas se fue aumentando progresivamente el nivel de descripción de los eventos seleccionados. Partiendo de la caracterización de micro acciones individuales llegaron a la identificación de causalidades recíprocas entre las acciones de las bailarinas. Así, se llegaron a definir varios términos que ayudan a caracterizar a las sinergias interpersonales. Por ejemplo, la fuerza sinérgica puede entenderse como el nivel de codependencia entre bailarines según su grado de libertad autónoma; a mayor fuerza, mayor es la dependencia mutua. La complejidad de la sinergia se corresponde a la cantidad de componentes que las bailarinas aportan; mientras más componentes haya, mayor será el nivel de coordinación. La participación en la sinergia permite caracterizar quien inicia los movimientos, cuánto compromiso corporal tiene cada uno, cuánta ayuda y atención prestan al otro, etc.

Por su parte, Deans y Pini (2022) llevaron a cabo un estudio desde una metodología etnográfica con el objetivo de indagar sobre la experiencia de moverse juntos en contacto y explorar la naturaleza del desarrollo de habilidades en CI. Convocaron bailarinas expertas y principiantes a partir de talleres en los que participó una de las autoras del trabajo como bailarina. Los datos se obtuvieron mediante observación participante y entrevistas individuales. Los relatos personales de las bailarinas pusieron de relieve varios aspectos relacionados a la experiencia de moverse juntas en CI. Por un lado, la importancia de desarrollar una conciencia kinestésica mediante una atención especial a la relación entre gravedad, peso e impulso que le permita a la bailarina centrarse simultáneamente en su propia experiencia corporal y en la capacidad de respuesta al otro. Las autoras citan a Behnke (2003) para reafirmar que el cuerpo en el CI es tanto un cuerpo interkinestésico como un cuerpo individual. Por otro lado, mediante las descripciones de las bailarinas, las autoras mencionan que para lograr una experticia en CI es necesario desarrollar la capacidad de habitar la incertidumbre del desequilibrio, sin buscar un sentido rígido de control. Esta capacidad permite la posibilidad de descubrir lo que surge en este momento entre estas bailarinas y da lugar a la co-creación de un impulso emergente. En este sentido, la posibilidad de habitar la incertidumbre permite que posibilidades perceptivas aparezcan en la intersección de dos cuerpos bailando en el acto de redefinir colaborativamente su relación con la gravedad. Concluyen su estudio enriqueciendo el concepto de oscilaciones de sentido de agencia de Ravn y Høffding (2022). Para Deans y Pini, el desarrollo de una experticia en CI requiere de una flexibilidad en la capacidad de adoptar y renunciar a la agencia de forma oscilatoria, que puede darse en varios niveles de conciencia (ej. pre-reflexiva, reflexiva), o en tipos de procesos (ej. procesos motores, procesos conceptuales de orden superior) y entre niveles y procesos de concordancia y discordancia.

Hasta donde tenemos conocimiento, no existen estudios sobre coordinación interpersonal en CI que integren simultáneamente registros sobre aspectos de la secuencia de movimientos desde una perspectiva de tercera persona y sobre la experiencia de las mismas bailarinas desde una perspectiva de primera persona.

A la luz de los antecedentes, el objetivo de este trabajo es analizar un evento de CI integrando tanto registros de la experiencia personal como de la dinámica de comportamiento de dos bailarinas. En especial, el interés está centrado en indagar características de la generación y desarrollo de los contactos; cómo se complejizan, simplifican, cambian y desaparecen.

Métodos

Participantes. Participaron del estudio 2 bailarinas mujeres jóvenes con experiencia en danza y particularmente en contact improvisation. No se conocían ni habían bailado juntas previamente. Una de ellas es autora de este trabajo.

Aparatos. Para realizar el registro en video de la improvisación se utilizaron 2 cámaras que fueron colocadas en los extremos contiguos del espacio habilitado para bailar, que fue aproximadamente de 20 m². Para grabar la entrevista se utilizó un grabador de voz digital.

Procedimiento. Se implementó un estudio de caso con metodología cualitativa (León y Montero, 2015). En primer lugar, se mostró a las participantes el espacio delimitado para bailar y luego se las invitó a moverse por el mismo de manera individual, hasta que consideraran oportuno comenzar a bailar juntas siguiendo los lineamientos del CI. Se indicó que improvisaran durante al menos 5 minutos.

Una vez finalizado el baile, se procedió a realizar una entrevista en profundidad a la bailarina que no participó en la escritura del presente artículo. Las preguntas se centraron en aspectos corporales, emocionales e interactivos de la experiencia vivida durante la danza. También se indagó sobre la posible vivencia de etapas o fases en el baile. Se siguieron las recomendaciones para la realización de entrevistas microfenomenológicas de Ollagnier-Beldame y Coupé (2019), que señalan la importancia de centrar las preguntas en torno a descripciones detalladas de la experiencia, evitando explicaciones.

Ambas participantes firmaron un consentimiento informado previo a su inclusión en el estudio, que cuenta con la aprobación del CIEIS Hospital Nacional de Clínicas, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Análisis observacional de la improvisación. El registro videofilmado de la sesión de improvisación fue analizado mediante un sistema de codificación elaborado mediante el método comparativo constante. El procedimiento seguido para la elaboración de categorías implicó la visualización del registro de manera iterativa y la realización de una descripción detallada de la secuencia de baile. Se tuvieron en cuenta también categorías propuestas en estudios previos sobre CI (Kimmel, 2021; Torrens et al. 2011) y sobre análisis observacional de la dinámica de interacciones sociales (Aguilera et al., 2019). Luego, para aplicar el sistema de codificación, se seleccionó un fragmento de 15 segundos en el que la pareja generaba una figura. A continuación, se presenta el sistema elaborado.

- A) *Categorías diacrónicas:* refieren a las características de los movimientos según distintas fases o etapas temporales de la danza. No implica que se sucedan en este orden ni que necesariamente estén todas presentes

1. *Entrar en contacto*: momentos en los que, luego de una pérdida de contacto, las bailarinas comienzan a acercarse y a realizar contactos.
 2. *Movimiento conjunto*: las bailarinas comienzan a evidenciar, mediante el movimiento, un entendimiento mutuo sobre cómo moverse juntas. Los movimientos conjuntos son fluidos y se repiten con algunas variaciones
 3. *Figura*: momentos en donde se realizan ciclos o configuraciones de movimientos que involucran a las dos bailarinas, en las cuales es posible distinguir un inicio y un final (ej. elevaciones del cuerpo de una sobre la otra, roladitas sobre el cuerpo de la otra bailarina, suspensiones en el aire una sobre la otra, entre otras).
 4. *Acomodación*: momentos en los que las bailarinas se acomodan para lograr una figura o que suceden cuando la figura se desarma. Los movimientos que se observan son pequeños, centrados en el encuentro de algún apoyo particular o, en el caso del desarme de la figura, son movimientos que les permiten recuperar el eje a cada una para continuar.
 5. *Separación*: momentos en los cuales las bailarinas dejan de interactuar mediante el contacto físico, hay una pérdida del contacto.
- B) *Categorías sincrónicas*: refieren a las características de los movimientos según distintas cualidades que asume la danza en las distintas fases mencionadas anteriormente.
- *Modos de interacción*: refiere al modo en el que interactúan los cuerpos teniendo en cuenta las siguientes subcategorías:
 - Sin contacto físico*: si el acoplamiento se da por modalidades sensoriales diferentes al tacto que dan información sobre las acciones del otro (por ejemplo, bailan mirándose mutuamente sin tocarse).
 - Contacto físico*: si la interacción entre las bailarinas está mediada por un contacto físico entre los cuerpos.
 - *Características del movimiento*: involucra las dimensiones morfológicas y temporales de los movimientos de ambas bailarinas:
 - Sincrónico simétrico*: realizan los mismos movimientos al mismo tiempo.
 - Sincrónico asimétrico*: los movimientos son diferentes, pero se realizan al mismo tiempo.
 - Asincrónico simétrico*: mismos movimientos, pero en momentos distintos.
 - Asincrónico asimétrico*: movimientos diferentes en momentos distintos.
 - *Participación de la sinergia*: se entiende por sinergia al flujo de movimiento de la pareja. Esta categoría da cuenta de

cuán involucradas están las bailarinas en la configuración de movimiento que está siendo analizada:

Ambas bailarinas: se observa una participación conjunta en donde ambas bailarinas están involucradas en la generación de movimientos

Bailarina 1 o 2: se distingue la iniciativa de movimiento de alguna de las bailarinas en particular, es decir una propone y la otra la sigue en esa propuesta.

- Fuerza de la sinergia: indica cuán relacionados entre sí son los movimientos de las bailarinas. Se distinguen 3 niveles:

Alta: las acciones de las bailarinas son altamente co-dependientes y las posibilidades de acciones individuales que no alteren el flujo de movimiento creado son bajas.

Media: en donde si bien hay acoplamiento físico co-dependientes entre las bailarinas hay mayor posibilidad para acciones individuales que no alteren el flujo de movimiento creado.

Baja: en donde los grados de libertad individual de las bailarinas son altos, las acciones son más independientes y los acoplamientos generalmente son mediante otra modalidad sensitiva que no es el contacto físico.

- Magnitud del cuerpo en contacto: permite distinguir qué proporción de los cuerpos de las bailarinas están en contacto:

Nula: no se observa contacto físico entre las bailarinas.

Focal: se distinguen pequeñas zonas específicas de contacto.

Extendida: hay un mayor involucramiento de grandes áreas de los cuerpos.

Análisis de la entrevista. La entrevista fue analizada mediante un sistema de codificación que también fue elaborado aplicando el método comparativo constante. El procedimiento seguido para la elaboración de categorías implicó la transcripción del archivo de audio de la entrevista. En primer lugar, se elaboraron códigos que lograran condensar el sentido de cada frase y conservar las palabras de la participante. Luego se identificaron categorías de mayor nivel de abstracción y se seleccionaron las que aparecieron con mayor frecuencia. Siguiendo un procedimiento similar al realizado con el video, se agruparon como categorías diacrónicas aquellas que dan cuenta de la evolución temporal de la secuencia de baile. Y se llamaron categorías sincrónicas a las que describen cualidades emergentes de la experiencia de interacción durante el baile.

A) *Categorías diacrónicas:*

1. *Tanteo/exploración:* Se trata de una fase en donde aparecen los primeros contactos exploratorios entre las bailarinas en intentos para encontrar una forma de moverse juntas

2. *Animal, de contrafuerzas*: Este momento es la evolución de esos primeros contactos exploratorios a usos de la fuerza y los empujes de formas más direccionadas.
3. *Calma*: Se trata de un momento donde los movimientos disminuyen, los contactos son sutiles hasta que van desapareciendo

B) *Categorías sincrónicas*:

- *Sentirse con el cuerpo*: todas aquellas expresiones en relación a tener registro de su propio cuerpo o del cuerpo de su compañera de baile.
- *Quien dirige o propone*: menciones sobre situaciones en donde era posible distinguir una iniciativa de parte de alguna de las bailarinas o situaciones en las que esa distinción se volvió difusa.
- *Historia de la interacción*: comentarios acerca de lo que fue sucediendo a lo largo de la danza en relación a un orden temporal.
- *Percepción de cambio*: aquellos momentos en donde es posible distinguir un cambio en la dinámica de los movimientos y/ o en las formas de contacto o en las transiciones del cuerpo para que suceda ese cambio. Mientras que la categoría quien dirige o propone hace referencia a la autoría (si fue una u otra bailarina o el movimiento fue emergente), la categoría percepción de cambio refiere a los momentos de cambio de dinámica, cuando los movimientos se vienen dando de una forma y algo diferente sucede.
- *Sensaciones de encuentro*: aquellas frases relacionadas a momentos de encuentro altamente coordinados con su compañera.

Resultados

Análisis observacional. Para el análisis se seleccionó una secuencia de movimientos en donde aparece una figura de elevación con giro. Se identificaron las categorías diacrónicas y su orden de aparición en la secuencia seleccionada, para luego identificar las categorías sincrónicas que aparecían en cada caso. Dado que la pareja ya estaba en contacto durante el fragmento seleccionado, la categoría diacrónica entrar en contacto no fue identificada (Ver figura 1 (inicio) y figura 1 (continuación)).

Movimiento conjunto. Los movimientos que se observan permiten identificar una primera fase de exploración conjunta, donde ambas participantes encontraron una forma de moverse juntas. La secuencia comienza con una caminata en la que una de las bailarinas estaba apoyada en su compañera, moviéndose ambas de igual forma y al mismo tiempo independientemente de la dirección, dando cuenta de *movimientos simétricos y sincrónicos*; el apoyo mediante el *contacto físico* está generado por un brazo sobre parte del hombro y la espalda de la compañera por lo que la *magnitud de cuerpo en contacto era focal*. Ambas bailarinas se siguen mutuamente y no se distinguen iniciativas de alguna de ellas en particular por lo que la *participación de la sinergia era mutua*. La

fuerza de la sinergia es media ya que el contacto entre las bailarinas aún permite posibilidades de acciones individuales sin interrumpir el curso del movimiento.

Acomodación. Luego, se observa un momento de cambio en los movimientos que se vienen desarrollando, la caminata se detiene y se dan acomodaciones sutiles del cuerpo, acercamientos, que van a permitir que la figura suceda. Los *cuerpos siguen en contacto*, pero esta vez la espalda de la bailarina que antes sostenía el brazo entra en contacto con el torso de la otra intentando elevarla, *extendiendo la magnitud del cuerpo en contacto*. Los *movimientos son simétricos y sincrónicos*, las dos bailarinas se inclinan hacia adelante al mismo tiempo, mientras que el traspaso de pesos de una bailarina hacia la otra comienza a limitar las posibilidades de acciones individuales dando lugar a acciones co-dependientes y a una *fuerza de la sinergia alta*.

Figura. La figura, una elevación con giros, aparece segundos después de estas acomodaciones. Los *movimientos son simétricos y sincrónicos* observando la misma postura en los cuerpos de ambas bailarinas donde mientras una gira sobre su eje, la otra es movida por su compañera al estar elevada sobre ella. El *contacto físico* continúa, pero la *magnitud del cuerpo en contacto se extiende más*, involucrando superficies como toda la espalda de una, torso de la otra y los brazos de ambas. La elevación se establece como una configuración compleja que involucra a las bailarinas en acciones altamente co-dependientes con pocas posibilidades de acción individual sin afectar la dinámica del movimiento por completo, dando cuenta de la continuidad en la *fuerza de la sinergia alta*.

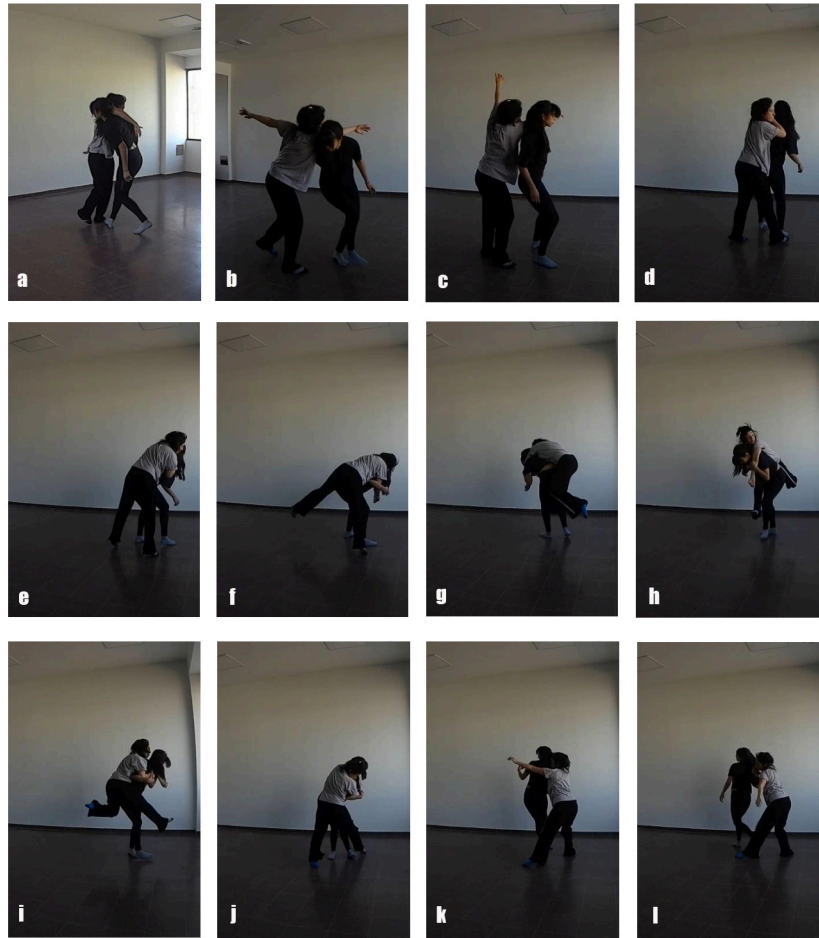


Figura 1. (inicio)

Secuencia de fotogramas correspondientes al fragmento seleccionado para el análisis observacional en orden alfabético. El fotograma a corresponde a la etapa de movimiento conjunto; los fotogramas b, c, d, e a la etapa de acomodación; los fotogramas f, g, h, i a la etapa de figura; los fotogramas j, k, l corresponden a otra etapa de acomodación; Imagen original de las autoras

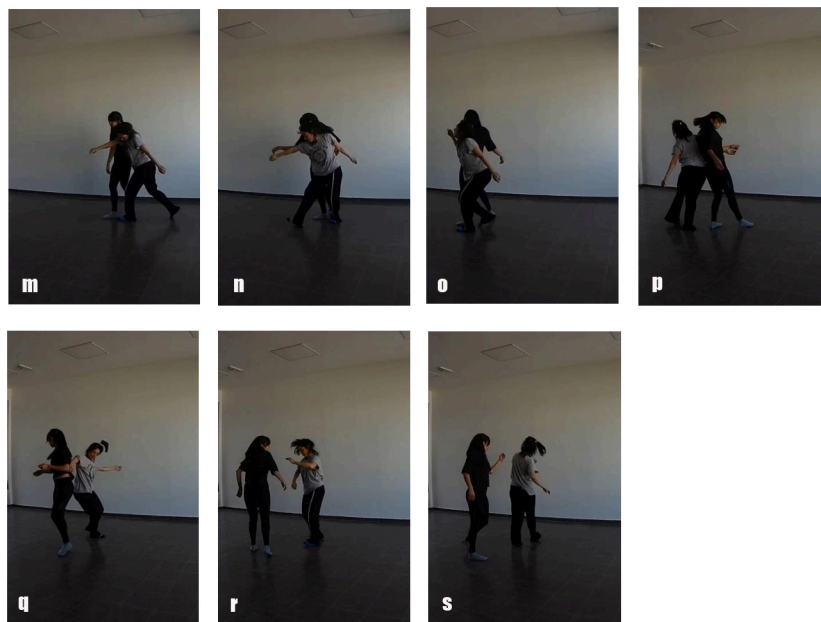


Figura 1 (Continuación)

Secuencia de fotogramas correspondientes al fragmento seleccionado para el análisis observacional en orden alfabético. Los fotogramas *m, n, o, p, q* muestran otra etapa de movimiento conjunto hasta llegar a los fotogramas *r* y *s* de la etapa de separación.

Imagen original de las autoras

Acomodación. La figura se desarma al descender la bailarina que era sostenida por su compañera, junto con un medio giro hasta que ambas se acomodan tocándose mediante las espaldas. El *contacto físico* se mantiene entre los brazos de las bailarinas extendiéndose sobre una parte de las espaldas por lo que la *magnitud del cuerpo en contacto vuelve a ser focal*. Los *movimientos siguen siendo sincrónicos y simétricos* manteniendo un contacto sutil que les da la posibilidad de realizar movimientos sin interrumpir la coordinación conjunta por lo que la *fuerza de la sinergia pasa a ser media*.

Movimiento conjunto. Se vuelve a observar un encuentro en la forma de moverse juntas ejemplificada por una caminata junto a un giro. Se mantiene el *contacto* establecido sosteniendo la *magnitud del cuerpo en contacto de manera focal*.

Separación. El final de esta secuencia es marcada por una separación entre los cuerpos, una *ausencia de contacto físico*. Las bailarinas se mueven *de forma sincrónica pero asimétrica*. La falta de contacto durante este breve período de tiempo abre las posibilidades de movimiento individual de cada bailarina por lo que la *fuerza de la sinergia es baja*.

Análisis de la entrevista

Fase tanteo. Definida en palabras de la participante como: “la primera parte como la de ir acomodándose, tanteando, empezar como shh, arremolinarse alrededor de, cómo viste cuando el viento empieza a moverse un poquito”. En este sentido la categoría de *sentirse con el cuerpo* resalta sensaciones ligadas a un contacto mecánico, como el tono corporal, las presiones, los empujes sobre otras modalidades sensoriales. Por un lado, los contactos permiten ir probando, acomodarse, “ir encontrando como establecer como los contactos, eh, qué tipo de contacto, qué tipo de presión, y a su vez chequear si estábamos hablando el mismo idioma, eh, si era una velocidad parecida, si era un tono parecido”. En otros

momentos aparece en un registro de las tensiones del propio cuerpo y del cuerpo de su compañera para reconocer si ambas estaban cómodas: “ver si había como comodidad en el cuerpo del otro o había más tensión, en el mío si estaba cómodo o estaba tenso”. Y, por otro lado, se manifiesta en la referencia a los apoyos en distintas partes del cuerpo, las presiones, los primeros empujes y pruebas: “porque ahí es como sentir, como de si es acá, las dos sabemos que es acá y probar un primer empuje, aunque no suceda”. Entre las zonas del cuerpo en contacto se destacan la espalda, los omóplatos y los hombros, refiriendo la participante a que toda la danza se había desarrollado como “un lenguaje de las presiones, más cómo bailar con las espaldas”.

Esta primera parte de ir acomodándose, tanteando, al inicio trae dudas sobre *quien dirige* el movimiento o “como va a ser esto” que se expresa en momentos de espera para ver quién de las dos invita una propuesta: “esos tiempos de espera, que eso es el diálogo como esperar bueno, propongo - propones”. Sin embargo, la participante registra que, superada esta instancia, en los primeros momentos de la improvisación sentía que era ella la que estaba dirigiendo.

Así como se van dando los movimientos y contactos exploratorios, también en esta fase comienzan a aparecer los intentos o las pruebas para lograr hacer una figura, en este caso una elevación. La participante comienza a describir en forma secuencial cómo se llega a esa elevación comenzando a dar cuenta de una *historia de la interacción* que comienza a sedimentarse desde este momento, en sus palabras: “va pasando desde antes, intentos hacia eso, como un momento antes, con esto de levantar los isquiones del otro, puip, casi saltito, y entonces ya es como un abrir el juego a que eso suceda”. En este sentido, la dinámica de los movimientos se modifica y la *percepción de cambio* es registrada por la bailarina como una prueba de la disponibilidad de los cuerpos para las elevaciones: “porque ahí es como sentir, como de si es acá, las dos sabemos que es acá y probar un primer empuje, aunque no suceda”. Las zonas de contacto se extienden a los isquiones como región que posibilita las elevaciones como forma de interacción.

Fase animal, de contrafuerzas. Luego de la fase de tanteo, aparecería lo que la participante nombra como una fase animal o de contrafuerzas, “después la otra parte que yo la disfruto más que es como la parte más animal, que es como más de contrafuerzas”.

El *sentirse con el cuerpo* aparece como una forma de registrar mayor cantidad de información del propio cuerpo y del cuerpo del otro por medio de empujes direccionados y un mayor uso de la fuerza:

“me ayuda a tener como más registro de mi propio cuerpo cuando hay más uso de fuerza, y la contrafuerza, puedes tener como mucha información de tu propio cuerpo y del cuerpo de la otra persona, eh, en altura, en peso, en textura, es como otra forma de tener información y de intercambiar información”.

Asimismo, también aparece en forma de escuchar y entender el cuerpo del otro para no generar quiebres en la forma en la que se venía dando el movimiento, una atención especial para no “hacer trastabillar al otro” y para “intentar saber dónde estaban tus piernas para saber hacia dónde ibas a ir. Cuando podía llegar a aparecer un quiero bajarme”. Las zonas del cuerpo se extienden además de la espalda hacia las manos y el codo.

En relación a *quien proponía* los movimientos, en esta fase la participante distingue momentos claros en donde sentía que podía dirigir: “era como una

comunicación pero sí sentí que por ahí podía proponer o podría estar dirigiendo más asertivamente un movimiento”, momentos en donde se dejaba llevar siguiendo la propuesta de su compañera describiendo: “yo simplemente estaba como dejándome llevar en eso, y es un momento de entrega, sí, porque es como te doy mi peso, voy con vos”, de otros momentos en donde no podía distinguir quién de las dos era la que iniciaba o proponía.

En esta fase son claras las referencias a una *historia de la interacción* que, además de considerar los intentos y pruebas para lograr ciertos movimientos, conlleva un conocimiento ya adquirido del cuerpo y de los movimientos de su compañera, un conocimiento de lo que es posible y una habilitación a lo que puede no suceder: “si ya conozco tu cuerpo, conozco como es, sé que puedo hacerlo, sé que me vas a recibir, o me animo a que eso pase, que quizás nada, me trastabillo o caiga y no pasa nada”

La *percepción de cambio* se asocia a juegos de equilibrios entre la fuerza y la contrafuerza con empujes más direccionados por sobre aquellos movimientos más exploratorios y de espera que aparecían en la fase de tanteo. El tener registro y acomodar los centros de apoyo entre ambas es otra propuesta de esta etapa que habilita otras formas de moverse juntas. Por otro lado, la dinámica de los movimientos se ve afectada por iniciativas relacionadas con el dejarse llevar, que implica una entrega del peso generando presiones y modificando su configuración corporal para que sucedan otras cosas: “es necesaria esa entrega, si yo no suelto mi peso el otro no me va a poder levantar entonces te lo tengo que entregar, lo tengo que soltar”; “hay un contrapeso porque es un cuerpo que eleva como presión o eleva la arquitectura y el otro que suelta el peso”. Las zonas del cuerpo en contacto comienzan a involucrar en esta fase al centro del cuerpo, los flancos.

Estas propuestas y cambios en las formas de movimiento conjunto de las participantes dieron lugar a la emergencia de *sensaciones de encuentro*, particularmente en un momento de la improvisación en donde una de las bailarinas es llevada por otra. Este tipo de encuentro está marcado por sensaciones de suspensión del tiempo, movimiento continuado y de bienestar: “Que podrías estar ahí como, como que el tiempo se suspende, que vos estás como flotando, que sentís como que, que es continuado, que estás bien” “Por un ratito estas junto con el otro, por ese ratito vos estás a salvo por decirlo así”; por el registro de ausencia de tensión en el cuerpo y de ruido mental: “Si, porque no hay tensión en el cuerpo, es una comunicación”, “Incluso hasta podés tener como una imagen mental que no es ruido mental”. así como por una sensación de un dejarse llevar que implica la entrega mencionada anteriormente: “una entrega en el sentido de voy con vos y si nos caemos nos caemos, nada, sabemos caer”. Junto con estos registros, los movimientos conjuntos que sucedieron en ese fragmento dieron lugar a sensaciones de unión con la otra persona que simplemente emergieron sin necesidad de hablar, en palabras de la participante: “cuando cargas a alguien o cuando sos cargado aparece esto como de la cría o de la manada, la no sé qué, como cierto parentesco que te une con el otro que no es hablado, que simplemente sucede y no hay lugar a dudas con respecto a eso porque está sucediendo”.

Fase calma. La última fase descrita por la participante implica un momento de calma, de juego. La *percepción de cambio* acá pasa por una transformación a movimientos disipados y no tan dirigidos como en la fase anterior: “y después está

ese disiparse, porque uno con toda ese como movimiento o energía del cuerpo lo conduce, no lo corta en seco, lo va.no sé, lo va soltando”.

El contacto entre las bailarinas va desapareciendo, dando lugar a movimientos más individuales pero que siguen conservando una conexión entre ambas, como, por ejemplo: “el juego de te copio o hagamos esto, o aumentamos la velocidad o corremos para allá”. La participante describe momentos en esta fase en donde es ella *quien dirige* el movimiento, en particular en una serie de roladas por el suelo.

Por otra parte, la descripción de esta fase por la participante da cuenta de que lo que sucede en este momento también es parte de la *historia de interacción*. En este caso, se evidencia en una especie de resonancia en el cuerpo que aparece como consecuencia de todos los movimientos anteriores:

“es un momento como muy musical ese, a ver, viste cuando te dicen esto que vos tocas una cuerda o la tecla de un piano y queda como la reverberancia de la nota aún cuando ya no esté sonando, esa sensación del sonido que acaba de suceder, bueno es algo parecido, es esa sensación de que acabas de bailar que se concreta o se manifiesta en una temperatura, en la respiración”.

La unión o el encuentro de la fase anterior no desaparece, sino que se transforma dando lugar a una experiencia que se distingue de las experiencias anteriores.

Discusión

En este estudio analizamos la coordinación interpersonal en CI integrando registros sobre aspectos de la dinámica de la danza de una pareja y sobre experiencias asociadas a este evento. Se tomaron y analizaron datos sobre la dinámica del comportamiento de una pareja de bailarinas a través de un análisis observacional y posteriormente se indagó la experiencia personal de una de ellas. El análisis de ambos registros reveló la emergencia de categorías diacrónicas, relativas al devenir de la improvisación conjunta, y categorías sincrónicas, relativas a la forma en la que se desarrollaban esos eventos.

Entre las categorías diacrónicas de la observación y las emergentes de la entrevista es posible destacar ciertas similitudes en la forma en que describen el transcurrir de la improvisación. Si bien en la entrevista las categorías diacrónicas se desprendieron de lo expresado por la bailarina con relación a sus vivencias durante todo el evento de improvisación, se puede identificar la presencia de características propias de cada fase. Por ejemplo, la fase de tanteo caracterizada por la bailarina se asemeja a las etapas de entrar en contacto y movimiento conjunto; la fase de contrafuerzas comparte características con las etapas de acomodación y figura; por último, la fase de calma contiene gran parte de momentos de separación. Este tipo de correspondencias pueden dar cuenta, por una parte, de una adecuada articulación de los registros temporales utilizados, y por otra, de estructuras que se repiten y se observan tanto en un nivel macro, como es toda la sesión de improvisación, como en un nivel micro, siendo la unidad de análisis fragmentos de pocos segundos.

También es posible pensar la relación entre categorías diacrónicas de la observación, como la etapa de acomodación, en complemento con la categoría sincrónica de percepción de cambio de la entrevista. Características de los movimientos que se observan en la etapa de acomodación como cambios en la

magnitud de cuerpo en contacto o fuerza de la sinergia, se pueden relacionar con los relatos de la bailarina acerca de cómo ella va experimentado esos momentos de transición que van a permitir exploraciones de movimiento de mayor complejidad.

Con respecto a las categorías sincrónicas de los dos registros, los modos de interacción que implican la presencia o ausencia del contacto físico y la magnitud de cuerpo en contacto se complementan con lo que la bailarina describe con relación al sentirse con el cuerpo como forma de interactuar con su compañera, de saber dónde está, cómo está posicionado su cuerpo, el registro de las tensiones y fuerzas disponibles para improvisar. Por su parte, una fuerza de la sinergia alta en los movimientos de las bailarinas, registrada en momentos como la figura, a su vez coincide con momentos en los que la bailarina experimentó sensaciones de encuentro con su compañera, mostrando cómo ambos registros se complementan y permitiendo profundizar la interpretación de lo que sucedió tanto a nivel biomecánico como fenomenológico.

Las categorías sincrónicas como diacrónicas que resultaron del análisis de la observación y entrevista abren el camino para posibles diálogos con conceptualizaciones teóricas que resaltan algunos autores que vienen trabajando en estos temas. Por una parte, se podrían establecer relaciones entre la categoría sentirse con el cuerpo de la entrevista con el concepto de conciencia kinestésica que plantean Deans y Pini (2022). Las autoras traen este concepto para dar cuenta de la atención especial a la relación entre gravedad, peso e impulso que le permite a la bailarina centrarse simultáneamente en su propia experiencia corporal y en la capacidad de respuesta al otro. El sentirse con el cuerpo que se extrae de los relatos y que se encuentra presente en gran parte de la experiencia de improvisación, da cuenta de una similitud con este concepto al hacer referencia a una forma de registrar información del propio cuerpo y del cuerpo del otro mediante la fuerza, la contrafuerza y en otros momentos mediante la temperatura de los cuerpos y los contactos más sutiles.

Por otra parte, la percepción de cambio como categoría respecto de aquellos momentos en donde es posible distinguir un cambio en la dinámica de los movimientos y/o en las formas de contacto o en las transiciones del cuerpo ese cambio, también puede vincularse a los desarrollos de Deans y Pini (2022) con relación a la capacidad de habitar la incertidumbre del desequilibrio. Según las autoras, esta capacidad permitiría la posibilidad de descubrir lo que surge en ese momento en tanto posibilidades perceptivas que aparecen en la intersección de los dos cuerpos en el acto de redefinir colaborativamente su relación con la gravedad, dando lugar a la co-creación de un impulso emergente. Estas conceptualizaciones se ejemplifican en los relatos relacionados con la percepción de cambio en donde la bailarina describe los momentos en donde percibe los cambios sutiles de los apoyos, fuerzas que permiten a las bailarinas co-crear conjuntamente en la improvisación.

Finalmente, las sensaciones de encuentro relatadas por la bailarina permiten describir fenomenológicamente cómo se experimentan aquellos momentos de coordinación entre ellas. Los relatos resaltan las sensaciones de unión con su compañera, de estar a salvo, de movimiento continuado y no forzado, de comunicación. En este sentido, se pueden pensar relaciones entre lo que sugiere esta categoría con autores como He y Ravn (2018) que mencionan que las

bailarinas experimentan una reciprocidad basada no sólo en la coordinación de sus movimientos, sino en los sentimientos de conexión y la afectividad corporal que emergen durante la danza; o Kimmel (2021) que por su parte indaga las características de momentos de coordinación en improvisación y llega a conceptualizarlos como momentos de alta sinergia en donde los movimientos de las bailarinas llegan a ser altamente codependientes y que pueden dar lugar a una fenomenología particular de singularidad y límites corporales ampliados, en donde las experiencias de agencialidad pueden descentralizarse como si estuvieran moldeadas por una "tercera mente" (Kimmel et al., 2018, citado en Kimmel, 2021, pp. 116-117).

Por último, el estudio nos permite confirmar el valor del CI como escenario fértil para estudiar la evolución de interacciones sociales no mediadas por el lenguaje. El análisis de esta práctica artística nos permitió la observación de flujos de movimientos conjuntos en donde las bailarinas logran generar sentidos. Un desafío asociado al trabajo fue realizar una primera integración de registros observacionales y de una entrevista que, hasta donde conocemos, no fueron utilizados conjuntamente para estudiar dinámicas del CI anteriormente.

A propósito del abordaje observacional, cabe destacar que se presenta una primera versión de un sistema de categorías que puede aplicarse al análisis observacional de prácticas de CI. Este sistema retomó, inicialmente, la propuesta de análisis observacional de CI realizado por Torrents et al. (2013). Luego se consideró un trabajo previo del equipo sobre análisis de dinámicas de interacción social en situaciones de juego entre pares desde un enfoque corporizado de la cognición (Aguilera et al., 2021). Finalmente, se incorporaron aportes del análisis realizado por Kimmel (2021) a dos eventos de CI. Las sucesivas modificaciones obedecieron al interés de las autoras por contar con un instrumento que permita dar cuenta de aspectos vinculados a la sucesión de los movimientos y su transformación en el tiempo, tomando como unidad de análisis el comportamiento conjunto de bailarines. En particular, los resultados obtenidos permiten postular que el rol de la sinergia interactiva de los movimientos constituiría una dimensión de suma relevancia en otras situaciones de CI además de la analizada por Kimmel (2021). En este sentido, se proyecta continuar en su desarrollo y validación en futuros trabajos del equipo.

Finalmente, cabe señalar que, con relación al registro de la experiencia personal de improvisación conjunta, el abordaje y los recursos de las entrevistas micro-fenomenológicas resultaron de gran utilidad para lograr descripciones detalladas de la interacción. Se prevé seguir desarrollando pautas en esta dirección tanto en el momento de la entrevista como en el análisis de los datos.

Agradecimientos

Una versión preliminar de este trabajo se publicó en las Actas del Primer Congreso Iberoamericano de Psicología de la Música y Cognición Musical (2023).

Los autores agradecen especialmente a la bailarina que participó en el presente estudio.

La primera autora realizó este trabajo con el apoyo de una beca interna doctoral del CONICET. Este estudio fue financiado por la Agencia Nacional

de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación, FONCYT, Argentina (PICT 2018- 2260) y el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (PIP 11220210100187).

Referencias

- Aguilera, M., Hüg, M., Carreras, X., López, M. L., Tommasini, F., & Bermejo, F. (2021) Estudio exploratorio sobre dinámica relacional de las interacciones espontáneas entre pares en la infancia, en *XVIII Reunión Nacional y VII Encuentro Internacional de la AACC*, Asociación Argentina de Ciencias del Comportamiento.
- Behnke, E. A. (2003). Contact Improvisation and the lived world. *Studia Phaenomenologica*, 3, 39–61. <https://doi.org/10.7761/SP.3.S1.39>
- Carter, C. L. (2000). Improvisation in dance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58(2), 181-190. <https://doi.org/10.2307/432097>
- Clark-Replay, E. (1999). Dancing bodies: Moving beyond Marxian views of human activity, relations and consciousness. *Journal for the Theory of Social Behavior*, 29, 89–108.
- Deans, C., & Pini, S. (2022). Skilled performance in Contact Improvisation: the importance of interkinaesthetic sense of agency. *Synthese*, 200(2), 139. <https://doi.org/10.1007/s11229-022-03629-7>
- Flakne, A. (2019). Contact Improvisation and Embodied Social Cognition. En Middelgouw, Vida L. (ed.), *The Oxford Handbook of Improvisation in Dance*, Oxford Handbooks (2019; online edn, Oxford Academic) <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199396986.013.20>
- He, J., & Ravn, S. (2018). Sharing the dance—on the reciprocity of movement in the case of elite sports dancers. *Phenomenology and the cognitive sciences*, 17, 99-116. <https://doi.org/10.1007/s11097-016-9496-5>
- Kelso J. A. S. (1994). Elementary coordination dynamics. En S. P. Swinnen; H. Heuer; J. Massion; & P. Casaer (eds). *Interlimb Coordination: Neural, Dynamical, and Cognitive Constraints* (pp. 301–318). Academic Press.
- Kimmel, M. (2019). A cognitive theory of joint improvisation: The case of Tango Argentino. En V. L. Middelgouw (Ed.), *The Oxford Handbook of Improvisation in Dance* (pp. 562–592). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199396986.013.32>
- Kimmel, M. (2021). The micro-genesis of interpersonal synergy. Insights from improvised dance duets. *Ecological Psychology*, 33(2), 106-145. <https://doi.org/10.1080/10407413.2021.1908142>
- Kimmel, M., Hristova, D., & Kussmaul, K. (2018). Sources of embodied creativity: interactivity and ideation in contact improvisation. *Behavioral Sciences*, 8(6), 52. <https://doi.org/10.3390/bs8060052>
- Kimmel, M., & Irran, C. (2022). Decision-making in Shiatsu bodywork: Complementariness of embodied coupling and conceptual inference. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 21(2), 245-275. <https://doi.org/10.1007/s11097-020-09718-7>
- Kimmel, M., & Preuschl, E. (2016). Dynamic coordination patterns in Tango Argentino: A cross-fertilization of subjective explication methods and motion capture. *Dance notations and robot motion*, 209-235. https://doi.org/10.1007/978-3-319-25739-6_10

- León, O. G., & Montero, I. (2015). *Métodos de Investigación en Psicología*. McGraw-Hill.
- Merritt, M. (2015). Thinking-is-moving: dance, agency, and a radically enactive mind. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 14, 95-110. <https://doi.org/10.1007/s11097-013-9314-2>
- Ollagnier-Beldame, M., & Coupé, C. (2019). Meeting You for the First Time: Descriptive Categories of an Intersubjective Experience, *Constructivist Foundations*, 14, 2.
- Ravn, S., & Høffding, S. (2022). Improvisation and thinking in movement: an enactivist analysis of agency in artistic practices. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 21(3), 515-537. <https://doi.org/10.1007/s11097-021-09756-9>
- Riley, M. A., Richardson, M. J., Shockley, K., & Ramenzoni, V. C. (2011). Interpersonal synergies. *Frontiers in psychology*, 2, 38. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2011.00038>
- Sidall, C. (1997). Round up. A definition. Volume 5, 1979-80. *Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook*. Contact Editions
- Paxton, S. (1997). Contact Improvisation views. Round up. *Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook*. Contact Editions
- Torrents Martín, C., Castañer, M., & Anguera, M. T. (2011). Dancing with complexity: Observation of emergent patterns in dance improvisation. *Baltic Journal of Sport and Health Sciences*, 1(80).
- Torrents, C., Hristovski, R., & Serre, N. B. (2013). Creatividad y emergencia espontánea de habilidades de danza. *Retos: nuevas tendencias en educación física, deporte y recreación*, 24, 129-134.
- Torrents Martín, C., Ric Á., & Hristovski, R. (2015). Creativity and emergence of specific dance movements using instructional constraints. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 9(1), 65. <https://doi.org/10.1037/a0038706>
- Van Alphen, F. (2014). Tango and enactivism: first steps in exploring the dynamics and experience of interaction. *Integrative Psychological and Behavioral Science*, 48(3), 322-331. <https://doi.org/10.1007/s12124-014-9267-1>