

Brozas, M.P. y García, T. (2014). Los comienzos de la danza contact improvisation en España (1980-1990) / Contact improvisation in Spain: the beginning (1980-1990). Revista Internacional de Medicina y Ciencias de la Actividad Física y el Deporte vol. 14 (53) pp. 169-181. [Http://cdeporte.rediris.es/revista/revista53/artcomienzos433.htm](http://cdeporte.rediris.es/revista/revista53/artcomienzos433.htm)

ORIGINAL

LOS COMIENZOS DE LA DANZA CONTACT IMPROVISATION EN ESPAÑA (1980-1990)

CONTACT IMPROVISATION IN SPAIN: THE BEGINNING (1980-1990)

Brozas, M.P. y García, T. ¹

¹ Profesoras, Universidad de León, España, mpbrop@unileon.es y tgars@unileon.es

Código UNESCO / UNESCO Code: 5506.99 Historia de la danza / History of Dance

Clasificación Consejo de Europa / European Council Classification: 17 Otras (Expresión corporal) / Others (Body Expression)

Recibido 29 de septiembre de 2011 **Received** September 29, 2011

Aceptado 21 de octubre de 2012 **Accepted** October 21, 2012

RESUMEN

El Contact Improvisation es una danza posmoderna de origen estadounidense (1972) con una evolución lenta y desconocida en España. El objetivo de este trabajo es esclarecer dónde, cuándo y cómo se inicia en el contexto español. En el método de investigación se combinan la interpretación de fuentes escritas, principalmente de la revista *Contact Quarterly*, y el uso de correspondencia y entrevistas con los protagonistas del proceso analizado. Bañolas, Barcelona y Mallorca fueron los focos pioneros en los años ochenta. Se delimitó un núcleo geográfico donde surgieron simultáneamente iniciativas independientes pero de gran repercusión, reforzadas en su mayoría por la creación de espacios de danza contemporánea. Determinantes en el desarrollo fueron, asimismo, las conexiones entre estos espacios y otros externos.

PALABRAS CLAVE: contact improvisation, danza, España, historia

ABSTRACT

Contact Improvisation is a postmodern dance with origins in the United States (1972) that has evolved slowly and relatively anonymously in Spain. The

objective of this work is to reveal how, where and when Contact Improvisation began in Spanish context. The research method combines interpretation of written sources, mainly from the journal *Contact Quarterly*, as well as correspondence and interviews with the figures involved in the processes analysed. Bañolas, Barcelona and Mallorca were pioneering centres during the 1980s. These cities encompassed a geographic nucleus where the simultaneous arrival of independent initiatives of great importance supported by the creation of contemporary dance studios can be seen. In addition, migrating processes between these spaces and externals were decisive in Contact's development.

KEY WORDS: contact improvisation, dance, Spain, history

1. INTRODUCCIÓN

Entre las formas de danza contemporánea, destaca el *Contact Improvisation* (CI) por el carácter abierto y multidisciplinar tanto de su praxis como de su desarrollo teórico. En esta técnica corporal y artística convergen aproximaciones pedagógicas en torno a la conciencia corporal, la interacción física y acrobática y la improvisación motriz como campos para cuestionar los presupuestos socioeducativos y estéticos del cuerpo que baila. Su definición se debate entre las aplicaciones directas a la composición coreográfica y los usos socioeducativos hacia los que se ha inclinado su devenir histórico.

Entre los escasos estudios que han abordado el CI desde un punto de vista histórico señalamos la tesis de Novack (1990), pues plantea un análisis antropológico sobre la cultura americana en la que surge esta forma de danza. Novack aborda la complejidad del concepto de CI y profundiza en su evolución inicial. Otras reflexiones históricas se pueden encontrar en la revista *Contact Quarterly*, documento fundamental para el seguimiento del CI desde sus orígenes. En ella destacamos los artículos de las propias editoras, Nelson y Stark Smith (1997) y la publicación de la conferencia sobre la historia del CI que tuvo lugar en el Festival de CI de Freiburg en agosto del 2005 (Stark Smith, 2006). Se trata en este caso de perspectivas testimoniales que subrayan el valor de la subjetividad histórica.

En español, la primera publicación que hallamos sobre CI fue la traducción de un artículo de la revista francesa EPS del mismo año (Sionnet y Thirion, 1987a; Sionnet y Thirion 1987b). En él se propone el término “danse de contact” que se tradujo al español como “danza de contacto”. Esta acepción, que se sigue utilizando en las dos lenguas, no la consideramos adecuada por incompleta, al no hacer referencia a la improvisación. Otra aportación importante para los estudios de CI fue la edición especial de la revista belga *Nouvelles de danse* realizada por Kuypers (1999), a partir de la cual Brozas (2000) planteó una primera aproximación al concepto de CI. Asimismo, como publicación histórica en español, señalamos la de Rizzo (1998), sobre el CI en

Argentina. Actualmente son varias las autoras que estudian CI en España pero hasta ahora han predominado enfoques pedagógicos más que históricos como, por ejemplo, los de Torrents y Castañer (2008) y los de Zurdo (2008).

En nuestra investigación, tratamos de analizar el proceso de desarrollo de esta técnica en la perspectiva de la danza contemporánea. Nos preguntamos en este estudio cómo, cuándo y en qué circunstancias se inicia el CI en España; estos interrogantes, se articulan en el terreno movedizo y múltiple de una investigación donde confluyen elementos de orden ontológico, como la propia definición de CI; elementos de tipo geográfico, como las delimitaciones y relaciones entre distintas localidades y regiones de España, y entre éstas y otras externas o más lejanas y, finalmente, elementos sociohistóricos como la actividad de los agentes implicados, ya se consideren individualmente como bailarines/as, profesores/as, coreógrafos/as y gestores/as o como colectivos o entidades (instituciones, escuelas, asociaciones y espacios de danza).

2. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

2.1. MÉTODO

En este trabajo se combinan la interpretación de fuentes escritas y la comunicación directa con los implicados e implicadas en el objeto de estudio. Entre los documentos utilizados como fuente, destacamos la sección informativa (*Newsletters*) de la revista *Contact Quarterly*, revisada en el Centro de Documentación del CND (*Centre National de la Danse*) de Pantin (Francia) en julio de 2010. Esta sección permite analizar la evolución de la participación del contexto español gracias a las pequeñas crónicas escritas por agentes cuya actividad se desarrolla en España y también por agentes externos, afincados en otros países. En estos textos se notifican cursos, talleres, encuentros, clases y otros eventos de CI. Asimismo, se registran los nombres de abonados y distribuidores de la revista y su lugar de origen, con un correo electrónico o dirección para contactar. De este modo, además de la información directa registrada en la revista se facilita el contacto con los protagonistas implicados.

Por su parte, la comunicación a través de correo electrónico ha constituido un recurso fundamental tanto por la información y los contenidos incluidos en los mensajes como por servir de medio para un primer contacto o como estrategia de coordinación previa a la realización de entrevistas telefónicas o presenciales.

Se realizaron, entre los años 2009 y 2011, un conjunto de entrevistas personales de tipo no estructurado según la caracterización de Ruiz Olabuénaga (2007, 170). A este respecto, la flexibilidad de la estructura se manifiesta en la evolución de la misma a lo largo del periodo de investigación y en la medida en que se adaptan las preguntas previstas a cada entrevistado o entrevistada, en función de las características individuales y de los datos que

se van incorporando; además, la entrevistadora se permite la formulación de nuevas preguntas o la modificación de las preguntas previstas en el transcurso de la propia entrevista. De forma paralela a las entrevistas se han ido elaborando archivos biográficos con datos procedentes de publicaciones diversas: *blogs/webs* personales o de los espacios de creación y formación, revistas específicas, libros editados o publicados por los entrevistados y tarjetas promocionales de los cursos impartidos.

En una primera fase, entre 2009 y 2010, a través de las entrevistas orales o escritas, gracias a los correos electrónicos y a las conversaciones en el seno de eventos de CI como talleres, festivales o encuentros y sesiones de improvisación (denominadas comúnmente “jams”, término procedente de las “jams sessions” de jazz), se recogía información importante sobre la existencia de actores o actrices nuevos que incorporar a la red de participación en este proceso.

En una segunda fase de tejido de la red, desde finales del 2010, no se añaden apenas datos sobre nuevos o nuevas protagonistas pero sí información importante sobre los movimientos, acciones y pensamientos de los ya conocidos, así como de las conexiones entre unos y otros.

2.2. CONTEXTO GEOGRÁFICO E HISTÓRICO

La danza moderna surge a principios de siglo XX, como reacción y alternativa escénica a la danza clásica, y se desarrolla a partir de iniciativas que se manifiestan tanto en Europa como en América a lo largo de toda la centuria (Michel y Ginot, 1998), aunque con desigual ritmo de expansión según contextos y países. En España, la actividad relacionada con la danza moderna a principios y mediados de siglo XX fue bastante marginal y apenas ha sido estudiada (Olabarría, 2010). Sus comienzos se suelen situar a principios de los años setenta, cuando se fundaron varias escuelas y grupos en diversos puntos del país: en Madrid, el estudio de Carmen Senra, en Barcelona, el grupo de formación y creación de Anna Maleras y de San Sebastián la compañía “Anexa” dirigida por José y Conxa Lainez (Martínez y Menéndez, 1999; Calvo y León, 2011, p.28).

La apertura a nuevas formas de expresión artística que supuso el cambio de régimen político a finales de los setenta, se puede considerar como un elemento favorable para el arraigo de dichas iniciativas, así como para la introducción de otras nuevas. Es el caso de las propuestas de danza posmoderna entre las que se situaba el CI, que surgió en Nueva York en 1972 y se difundió internacionalmente gracias a la creación en 1975 de la revista *Contact Quarterly* y a los talleres y presentaciones realizados en algunos lugares de Europa (Nelson y Stark Smith, 1997). A España el CI llegó efectivamente a principios de los años ochenta, pero se encontró con un contexto sociocultural y estético aún poco propicio en el que las técnicas posmodernas se solapan a las modernas aún no suficientemente asimiladas.

A este respecto, Sánchez (2005) señala los años ochenta como el momento del nacimiento de la danza contemporánea en España, un momento donde se manifiesta la necesidad de recorrer en poco tiempo un proceso de décadas en otras culturas. Así, en los años ochenta y noventa se produce en el contexto español la evolución que en otros contextos como el norteamericano o el europeo –Alemania, Francia, Reino Unido- se produjo a lo largo de casi un siglo: la danza posmoderna surge en los 60 en Norteamérica (Banes, 2002) cuando en España apenas se ha manifestado el desarrollo de la danza moderna ni de influencia americana ni expresionista alemana, por citar las dos corrientes más influyentes en el resto de Europa (Martínez y Menéndez, 1999; Brozas, 2001; Giménez, 2001; Calvo y León, 2011).

En concordancia, encontramos un referente similar en la historia de la danza en los países del Este europeo, tal como la analiza Vujanovic (2010, p.135) para quien “la danza contemporánea apareció en las sociedades del Este, como era de esperar, en paralelo a su transición hacia la democracia y el capitalismo durante las décadas de 1990 y 2000”. Para Vujanovic el “despertar tardío” conlleva por mucho tiempo un “ir siempre tarde” respecto de otros contextos geográficos occidentales.

Según nuestros datos, se puede cifrar en casi treinta años la existencia del CI en España, desde principios de los ochenta hasta hoy. Estructuramos su desarrollo en dos grandes etapas: el siglo XX y el siglo XXI, con dos periodos cada una. En la primera etapa, en el periodo que abarca este estudio, las acciones se reducen al núcleo catalán y balear con algún contacto aislado y sin apenas repercusión en otras regiones, y en el segundo periodo, comienza lentamente a crecer cierta actividad de CI en otros núcleos geográficos como Madrid, País Vasco y Andalucía (Granada). En la segunda etapa, a partir del 2000, es cuando se produce una expansión descentralizada en regiones como Castilla y León, Extremadura, Murcia, Comunidad Valenciana o La Rioja, coincidiendo también con la llegada de bailarines, bailarinas, profesores y profesoras procedentes de Brasil y Argentina. Finalmente, en el año 2010 se produce el primer *Encuentro de Maestros y Organizadores de Contact Improvisation en España* (EMOCIE), y en el 2011 el primer encuentro europeo (*European Contact Teachers Exchange Conference -ECITE-*) organizado por primera vez en contexto español (Ibiza): ambos eventos constituyen un hito para otro nuevo periodo, tal como se muestra en la Figura 1.

<p>Siglo XX</p> <p>1980-1990 Bañolas, Barcelona y Mallorca.</p> <p>1990-2000 Cataluña, Madrid, País Vasco y Andalucía.</p> <p>Siglo XXI</p> <p>2000-2010 Práctica descentralizada y conexión con nuevos países.</p> <p>2010/2011...EMOCIE/ECITE Comunicación y coordinación interna y externa.</p>

Figura 1. Etapas y núcleos de desarrollo del Contact Improvisation en España.

2.3. CONTACT IMPROVISATION Y ESPACIOS DE DANZA

Los procesos migratorios son los que permiten en gran medida los intercambios y el crecimiento del conocimiento gracias a la posibilidad de compartir experiencias diversas. Es posible establecer los nombres y apellidos de los protagonistas y las protagonistas del desarrollo del CI en el contexto de estudio; pero no se trata tanto de acciones individuales, aunque fueran inicialmente independientes, pues ciertamente se conjugan entre sí creando un conjunto de acciones y situaciones de resultado colectivo.

La introducción del CI se produce tanto por emigración como por inmigración: gracias a los bailarines y bailarinas que emigraron, en periodos de mayor o menor duración con el fin de formarse, y gracias a los profesores/as, bailarines/as y coreógrafos/as que vinieron invitados por gestores concretos, amparados en ocasiones por un espacio de danza. De este modo, el espacio cobra protagonismo en la medida en que consigue albergar de forma más o menos regular o continuada los procesos de formación y experimentación específicos de la danza objeto de estudio. La forma en la que se gestiona la danza en general, y el CI en particular en el marco flexible de estos espacios, también es determinante del proceso evolutivo, es decir, de las direcciones, aplicaciones, grado de expansión y visibilidad de la técnica en cuestión.

De los espacios registrados por la actividad específica de CI entre 1980 y 1990, sintetizados en la Figura 2, se observa en primer lugar la pervivencia de algunos de ellos hasta nuestros días, frente a la desaparición más temprana de otros; en ninguno de estos últimos la actividad de CI fue especialmente significativa sino por su carácter pionero. En cuanto a la definición de los espacios y la caracterización de la danza, se trata en su mayoría de centros específicos de danza contemporánea, excepto El Timbal, donde la danza no ocupa un lugar central. En todos se plantean diversas formas de apertura o relación de la danza con otras artes, así como con determinadas corrientes o técnicas corporales afines a la danza; en este sentido, destaca Arlequi por su énfasis en el trabajo corporal posmoderno y por su carácter rural, estacional e internacional. Por su parte, Vendrell (2008, p.231) cita al *Mercat de les Flors*

por su actividad a partir de 1985 en relación a las innovaciones de la danza posmoderna, donde incluye el CI, pero no hemos hallado datos para poder considerarlo un espacio con actividades específicas en esta década.

La Fábrica *Espai de dansa*: taller intensivo en 1981.

(81-90)

Arlequi *Danza, teatro y artes corporales*: intensivos desde 1984 ininterrumpidamente.

(81...)

Àrea *Dansa y creació*: clases, intensivos y *jams* desde el inicio en periodos alternos.

(86...)

Bugé *Centre d'activitats de dansa*: clases y cursos intensivos en 1986 y en 1987.

(84...)

El Timbal *Formación y creación escénica*: clases regulares en 1988 y en 1989.

(69...)

Figura 2. Espacios y actividades de Contact Improvisation entre 1980 y 1990

La Fábrica se concibió como un espacio de docencia y también como plataforma de representación para la danza contemporánea, siendo pionero en su formato en Barcelona y en todo el contexto catalán. Abierto por Norma Axenfeld y Toni Gelabert funcionó abarcando la década de los ochenta, desde el curso 1980/81 hasta 1990. En una entrevista telefónica con Toni Gelabert (26 de octubre de 2010) nos confirmó la realización de un taller de CI en el año 1981, impartido por un profesor americano que había conocido en su estancia en New York en 1979, fecha y lugar donde ella tuvo ocasión de ver bailar a Steve Paxton y otros “excelentes bailarines” de CI que, como él, habían sido formados previamente en otras técnicas como la técnica Cunningham en las que, según Gelabert, se encontraba la base y la calidad de su movimiento. Para ella el CI no tuvo un interés especial, fue un taller intensivo ocasional, pero sin embargo sí permitió el contacto con la danza a un sector masculino, quizás atraído por la apertura y la fisicalidad acrobática, que, a través del CI pudo pasar después a otros aprendizajes de danza. Por otro lado, las directoras no fueron receptivas a otras propuestas de CI como la de María Muñoz de llevar a los profesores Julyen Hamilton y Kistrie Simpson (M. Muñoz, comunicación personal, 21 de octubre de 2011). Así, La Fábrica no se puede considerar como un enclave fundamental en el desarrollo del CI, pero sí hay que reconocer su aportación en el ámbito de la danza contemporánea y hay que valorar su contribución consecuente, más o menos fortuita, a la introducción del CI en España, como una forma más entre la diversidad de aproximaciones de movimiento que constituyen la danza.

Por su parte, Bugé surgió como cooperativa de bailarines en 1984 por iniciativa de Àngels Margarit y Elisa Huertas entre otros; allí fue posible que María Antonia Oliver y María Muñoz organizaran ya en 1986 algún curso de CI (Gray, 1986, p.54). En el otoño de 1987 se sucedieron en Bugé clases y cursos de forma continuada, impartidos en primer lugar por los profesores afincados en Mallorca Julien Meunier y Susan Gray, pero también por profesores invitados como Susanne Cotto, de *l'Atelier* de París (Gray y Meunier, 1987).

Julien Meunier y Susan Gray habían empezado en la isla las actividades de formación y experimentación de CI en 1985 (Gray, 1986), tras varios años de experiencia en *L'Atelier de Contact*, un foco activo en París desde 1980 liderado por Susanne Cotto, Marc Tompkins y Didier Silhou (Gray y Meunier 1986a; Gray y Meunier 1986b). Desde Mallorca, conscientes de su aislamiento geográfico, trataron de proyectar la actividad no solo a Cataluña sino también a otras regiones de España como Galicia, donde impartieron intensivos en Santiago de Compostela, Vigo y La Coruña en 1988 (Gray y Meunier 1988, p.53). Susan Gray se encargó de difundir y registrar los eventos a través de *Contact Quarterly* confirmando así la dimensión internacional de su labor: participaron en el primer *European Contact Teachers Exchange Conference* (ECITE), que tuvo lugar en Amsterdam en 1985, y organizaron, además de cursos intensivos como el de *Contact y Grafismo (veranos 86 y 87)*, sesiones de improvisación (jams) y encuentros internacionales durante 1987. En 1990 aparece en *Contact Quarterly* el último texto de Susan Gray donde manifiesta su interés por conseguir un espacio propio para facilitar la organización de cursos (Gray y Meunier, 1990, p.50).

En paralelo, las acciones de Sonia Klamburg, así como su contacto con la danza americana posmoderna de Nueva York desde 1981, y su interés por llevar a Barcelona una forma de trabajo corporal totalmente desconocida en aquel momento, no se visibilizaron hasta que consiguió la apertura del espacio de danza y creación denominado Área, un espacio inaugurado en 1986 que aún sigue activo y constituye otro de los lugares emblemáticos para el desarrollo de la danza contemporánea en general y del CI en particular. Con idea de ofrecer una formación profesional en danza contemporánea, Área se caracterizó desde el principio por su apertura a otras técnicas y formas de arte afines como el circo. En ciertos periodos se organizaron clases regulares y también sesiones de improvisación, quizás las primeras de Barcelona durante 1987, a las que acudían bailarines y acróbatas. Tras periodos de pausa, éstas se retomaron con el impulso de nuevos profesores y profesoras. El primer curso intensivo fue el que impartió Danny Trenner en 1986 y, aunque sin total regularidad, se han continuado organizando talleres de CI alternando con otras técnicas de danza posmoderna, siempre con profesores y profesoras muy cualificados que atrajeron en los primeros años alumnos y alumnas extranjeros y luego, cada vez más, de otras regiones de España (Trenner 1987). “La mayoría de la gente que empezó a tomar los cursos y practicar el Contact en Área era gente que venía de Francia, Holanda, Alemania...Cuando fueron marchando, me quedé sola...Pero la vida se recorre en grandes espirales...y después de muchos años el Contact volvió a florecer. En Área hemos vuelto a tener jams de forma regular durante varios periodos. Este mismo año hemos tenido varios encuentros, pero de forma más puntual” (S. Klamburg, comunicación personal, 21 de junio de 2010).

Asimismo, Arlequi, concebido como espacio de danza, teatro y artes corporales, ha jugado un rol fundamental en la presencia del CI en España: inició su funcionamiento en 1981 gestionado por Anna Borredà desde Alemania

y en octubre de 2010 albergó el primer Encuentro de Maestros y Organizadores de Contact Improvisation en España. Este espacio rural se ha basado principalmente en cursos intensivos, sobre todo estivales, con la sede principal en una casa-masía de Bañolas pero con otras actividades en Gottingen y Berlín, lo que le otorga un marcado carácter internacional. El enfoque de las actividades propuestas se articula de forma destacada en torno a la improvisación, por lo que entre las formas de danza, el CI tiene un peso específico con gran continuidad desde sus inicios. En los ochenta, nuestro periodo de estudio, suceden los cursos de Bob Rease ininterrumpidamente desde 1984 a 1991 (A. Borreda, comunicación personal, 8 de febrero de 2010; Rease, 1986; Rease, 1988). Destaca, además, la presencia repetida de Nancy Stark Smith a partir de 1987 (N. Stark Smith, comunicación personal, 5 de febrero de 2010; A. Borreda, comunicación personal, 8 de febrero de 2010), siendo una de las principales impulsoras y pedagogas de esta técnica (Stark Smith 1987, p.58; Koteen y Stark Smith 2008, p.68). En general, de modo aún más acentuado que en Área, se trata de docentes de reconocimiento internacional que atraían en los primeros años a muchos alumnos y alumnas alemanes y de otros países de Europa, pero la participación de bailarines y bailarinas catalanes y de otras regiones españolas fue aumentando también progresivamente.

Finalmente, actuando como puente interespacios, Yolanda Alonso (Alonso; Hoel y Llinares, 1988) destaca un tiempo de intensa actividad durante 1987 cuando, junto a Esmeralda Llinares y Marta Hoel, empieza a practicar CI gracias a los profesores Danny Trenner (en *Área*), Julien Meunier y Susan Gray (en *Bugé*), y Nancy Stark Smith (en *Arlequí*). Más tarde, durante los años 1988 y 1989 Yolanda Alonso impartió clases de CI en El Timbal, que quedó “como una isla en un momento de descenso de actividad en los otros espacios” (Y. Alonso, comunicación personal, 1 de septiembre de 2011); señala, de este modo, un momento de vacío al final de la primera etapa en nuestro estudio, que atribuye a la creación de compañías de danza a finales de los ochenta, y que coincide también con un nuevo impulso emigratorio de algunos de los protagonistas (Brozas, García y López 2011, p.18).

2. 4. TRANSITOS Y REFERENTES EXTERNOS

En el proceso de alimentación de los espacios señalados es preciso destacar también los principales núcleos externos de relación que intervienen en esta década. La práctica y la denominación del CI surgen en 1972 en el *Oberlin College* y en la *Weber Gallery* de Nueva York, a partir de las colaboraciones de Steve Paxton con otros bailarines y coreógrafos también interesados en explorar los efectos y posibilidades de los juegos e intercambios con el peso corporal; desde Nueva York se extiende rápidamente a otros lugares de Estados Unidos y enseguida a Europa. Así, por primera vez, llevó Steve Paxton una performance de CI en 1973 a *l'Attico Gallery* de Roma (Nelson y Stark Smith 1997, p.2). Según la sección informativa de la revista *Contact Quarterly*, los primeros enclaves de desarrollo europeo fueron el

Dartington College en Reino Unido, París con *L'Atelier*, varios focos italianos, y desde 1980 también Londres, Ámsterdam y Berlín.

Nueva York fue, además, un lugar de reclamo temprano para las primeras generaciones de bailarines y bailarinas españoles exiliados. En 1979 en Nueva York se encuentra casualmente Toni Gelabert con la danza de Steve Paxton, y en el *Performance Space 122* de Nueva York, por ejemplo, estudió Sonia Klamburg con Robin Feld, Andrew Harwood y Daniel Trenner, entre otros profesores de CI. Otros lugares de Estados Unidos como Los Ángeles, con el Departamento de Danza de la *UCLA* o *STEPS* de Pineapple, también fueron referentes iniciales (S. Klamburg, comunicación personal, 31 de agosto de 2011).

En Europa, junto al *Dartington College* de Reino Unido y *L'Atelier* de París, pronto destacará la ciudad de Ámsterdam y, en particular, el espacio *Melkweg* y la *School for New Dance Development* (SNDO) de la Universidad de Artes de Ámsterdam donde se formaron no pocos españoles, aunque en mayor cuantía a partir de los noventa. Así, María Muñoz entre 1982 y 1983 formó parte de la compañía holandesa *Shusaku y Dormu Dance Theater* y de la actividad pedagógica de Julyen Hamilton en Ámsterdam trajo, entre otras herramientas artísticas, el CI para su compañía *La Dux*, creada en Barcelona junto a María Antonia Oliver en 1985 (Sánchez, 2006, p.263). Ambas impartieron un curso de CI en la Sala Olimpia de Madrid organizado por el Centro Dramático Nacional en 1988, transmitiendo el interés por el CI, entre otros, a Agustín Bellusci, Antonio del Olmo y Ana Buitrago, esta última se licenció en la SNDO en 1992 (A. Bellusci, comunicación personal, 14 de abril de 2011; A. Buitrago, comunicación personal, 3 de mayo de 2011; M.A. Oliver, comunicación personal, 4 de febrero de 2011): ellos propiciarán en la década de los 90 el desarrollo del CI en Madrid, sobre todo a través de las clases y cursos en Estudio3, escuela de artes escénicas.

En la década de los ochenta la SNDO fue tanto una escuela como un centro de actuaciones. (...) *The Goldberg Variations* de Steve Paxton, por ejemplo, se representó y grabó en 1986 en la escuela de la calle *Da Costakade* mucho antes de que fuera promocionada por productores europeos. (...) La escuela en *Da Costakade* fue el centro que introdujo en Holanda y en la comunidad de danza europea en la década de los 80 la improvisación en danza, la improvisación de contacto y las técnicas de alineación y release, a través de cursos de verano, performances, conferencias, lunch performances y jams (Fabius 2010, p.192).

Aún actualmente se sigue considerando la SNDO como el principal centro que practica y mantiene la improvisación y el CI en el mundo de la danza holandesa (Fabius 2010, p.199).

3. CONCLUSIONES

Siguiendo cronológicamente la década de estudio, nos parece significativo en el comienzo del CI en España el fortuito taller inaugural en 1981 en *La Fábrica*; pero como núcleo fundamental del desarrollo, hay que considerar las iniciativas individuales de Ana Borredà en *Arlequi* (Bañolas) y Sonia Klamburg en *Área* (Barcelona) así como el esfuerzo colectivo de María Muñoz y María Antonia Oliver desde *Bugé* (Barcelona), en coordinación con Julien Meunier y Susan Gray (Mallorca), quienes realizan los primeros pasos tanto de expansión nacional como de comunicación internacional a través de la revista *Contact Quarterly*. Por su parte, Yolanda Alonso, ya al final de la década, realizó una importante labor de conexión con todos los centros activos en Barcelona en el 87, ciudad y año de especial confluencia de eventos de CI dentro del contexto de análisis.

El estudio evidencia que el origen del CI en España no tiene una sola raíz, ni un único tronco de desarrollo, sino varias semillas que se producen simultáneamente en un contexto geográfico muy próximo, delimitado por Bañolas, Barcelona y Mallorca. A pesar de poder definirse como un sector espacial privilegiado por su actividad artística y su apertura, creemos que pesan sobre él las condiciones sociopolíticas que afectan a España en su conjunto en los años ochenta y que generan resistencias estéticas que dificultan la evolución de las técnicas y usos de la danza moderna y posmoderna, implantadas con muy pocos años de diferencia.

En este periodo, las bailarinas y bailarines implicados en la transmisión de la técnica CI se caracterizan por un alto grado de compromiso con la danza que confirman con sus trayectorias artísticas y gestoras, y forman parte de una élite de vanguardia que vive la urgencia de la comunicación con los acontecimientos posmodernos que suceden más allá de las fronteras. Desde este prisma, el CI se entiende como una herramienta privilegiada en la formación y creación de la danza contemporánea del momento, una herramienta que se expande gracias a los intercambios de formación con focos activos de CI de Nueva York, Gran Bretaña, Francia, Holanda y Alemania. Por su parte, la creación y la gestión de espacios específicos de danza en el momento también facilitan el desarrollo de actividades como cursos, clases regulares y sesiones de improvisación. También son receptivos de esta técnica espacios de formación en artes escénicas y, en todos los casos, se potencia el encuentro de la danza con otras artes. Así, un conjunto de espacios de danza urbanos y rurales, con concepciones de formación regular o irregular, anual o estival, y casi siempre privados, constituyen la red que da soporte a la expansión.

En conjunto, la primera comunidad de CI en España se puede entender como un pequeño núcleo geográfico catalán-balear donde surgieron simultáneamente iniciativas independientes y casi desconocidas entre sí, pero que conformaron un potente impulso para el desarrollo ulterior también en el resto de las regiones.

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, Y., Hoel, M. y Llinares, E. (1988). News from Barcelona. *Contact Quarterly*, 13 (2), 48.
- Banes, S. (2002) *Terpsícore en baskets. Post-modern dance*. Paris: Chiron.
- Brozas, M. P. (2000). Contact improvisation: danza, acrobacia y pedagogía corporal. En Facultad de Ciencias del Deporte. *I Congreso de la Asociación Española de Ciencias del Deporte: Libro de Actas, volumen 1* (pp. 309-316). Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Brozas, M. P. (2001). Tendencias expresivas de la danza europea de principios del siglo XX. En García, S. (Ed.) *VIII Simposium Historia de la Educación Física* (pp. 97-114). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Brozas, M. P., García, T. y López, S. (2011). La danza contemporánea en España (1989-2009): aproximación a la creación coreográfica a través de la revista "Por la danza". *RETOS. Nuevas tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación*, 20, 16-20.
- Calvo, A. y León, J. A. (2011). Historia de la danza contemporánea en España. *Arte y Movimiento*, 4, 17-30.
- Fabius, J. (2010). Esa desconocida, la danza por hacer. Ideas más destacadas en 30 años de educación de danza en la School for New Dance. *Cairon, Revista de Estudios de Danza* 13, 189-202.
- Giménez, C. (2001). *La danza contemporánea en la comunidad valenciana: los primeros pasos*. Valencia: Centro Coreográfico.
- Gray, S. (1986). Notices. Events on the island of Mallorca, Spain. *Contact Quarterly*, 11 (3), 50.
- Gray, S. y Meunier, J. (1986a). Report on Graphism & Dance from Mallorca, Spain. *Contact Quarterly*, 11 (1), 54.
- Gray, S. y Meunier, J. (1986b). Excerpts from the March 1986 issue of The 1 European Contact Newsletter. *Contact Quarterly*, 11 (3), 49.
- Gray, S. y Meunier, J. (1987). Workshop Graphism&Dance CI, Binifaldo, Mallorca, Spain. *Contact Quarterly*, 12 (3), 54.
- Gray, S. y Meunier, J. (1988). Excerpts from the July 1987 issue of The European Contact Newsletter. *Contact Quarterly*, 13 (4), 53.
- Gray, S. y Meunier, J. (1990). News. *Contact Quarterly*, 15 (2), 50.
- Koteen, D. y Stark Smith, N. (2008). *Caught falling. The confluence of Contact Improvisation, Nancy Stark Smith, and other moving ideas*. Northampton: Contact Editions.
- Michel, M. y Ginot, I. (1998). *La Danse au XX siècle*. Paris: Larousse/Bordas.
- Martínez, B. y Menéndez, N. (1999). De 1975 a la actualidad. Últimas tendencias de la danza en España. En Amorós, A. y Díez, J.M. (Eds.). *Historia de los espectáculos en España* (pp. 360-372). Madrid: Castalia.
- Nelson, L. y Stark Smith, N. (1997). A Short History. En Nelson, L. y Stark Smith, N. (Eds.) *Contact Quarterly's Contact Improvisation Source Book: collected writings and graphics from Contact Quarterly dance journal 1975-1992* (p. 2). Northampton: Contact Editions.
- Novack, C. J. (1990). *Sharing the Dance, contact improvisation and American culture*. Madison: University of Wisconsin Press.

- Olabbarría, B. (2010). Danza moderna temprana en España: más allá de Tórtola Valencia, Áurea de Sarrá y Josefina Cirera. En *La investigación en danza en España 2010* (pp.33-39). Valencia: Mahali.
- Rease, B. (1986). Bob Rease Teaches. *Contact Quarterly*, 11 (3), 50.
- Rease, B. (1988). Photo taken during a contact workshop led by Bob Rease in Banyoles (Spain) in 1984. *Contact Quarterly*, 13 (3), 45.
- Rizzo, F. (1998). Con el sudor de tu frente. *Tiempo de danza* 16, 35-40.
- Ruiz Olabuénaga, J. I. (2007). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Sánchez, J. A. (2005). La nueva danza en España. *Archivo Virtual de Artes Escénicas*. Recuperado de <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=22>
- Sánchez, J. A. (2006). Trayectorias. En Sánchez, J. A. (Ed.) *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002* (pp. 239-268). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- Sionnet, C. y Thirion, J. F. (1987a) Jeux de corps: corps accord...La danse Contact Improvisation. *EPS* 205, 63-65.
- Sionnet, C. y Thirion, J. F. (1987b). Juegos corporales: La danza de contacto. *Revista de Educación Física* 17, 18-21.
- Stark Smith, N. (1987). News: Workshop "Contact: Deepening the Form" in Banyoles, Spain. *Contact Quarterly*, 12 (3), 58.
- Stark Smith, N. (2008). Harvest: One History of Contact Improvisation. En Stark Smith, N. (Eds.) *Contact Quarterly's Contact Improvisation Source Book II: collected writings and graphics from Contact Quarterly dance journal 1993-2007* (pp. 318-326). Northampton: Contact Editions.
- Torrents, C. y Castañer, M. (2008). Educación integral mediante el Contact Improvisation. En *Tándem* 26, 91-100.
- Trenner, D. (1987). News: Danny Trenner in Barcelona from September to November. *Contact Quarterly*, 12 (1), 53.
- Vendrell, E. (2008). La contemporaneidad coreográfica en Catalunya: una expresión de la etapa democrática de fin de siglo. *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* 68-69, 232. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/182686/235353>.
- Vujanovic, A. (2010). El "salto del tigre": un método para reexplicar la historia de las escenas locales. En De Naverán, I. (Ed.) *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza* (pp. 135-145). Editan Centro Coreográfico Galego/Institut del Teatre/Mercat de les Flors.
- Zurdo, R. (2008). Danzando con-tacto. En Sánchez, G., Coterón, J., Gil, J. y Sánchez, A. (Eds.). *El movimiento expresivo. II Congreso Internacional de Expresión Corporal y Educación* (pp. 205-2010). Salamanca: Amarú.

Número de citas totales/Total references: 35 (100%)

Número de citas propias de la revista/Journal's own references: 0 (0%)