

## LA SILLA DE RUEDAS EN CONTACT IMPROVISATION. ENCUENTROS CON LA COMPAÑÍA DE DANZA ANQA

A CADEIRA DE RODAS NA CONTACT IMPROVISATION.  
ENCONTROS COM A COMPANHIA DE DANÇA ANQA 

THE WHEELCHAIR IN CONTACT IMPROVISATION. ENCOUNTERS  
WITH THE DANCE COMPANY ANQA 

 <https://doi.org/10.22456/1982-8918.147622>

 **Maria Paz Brozas Polo\*** <mpbrop@unileon.es>

\* Universidad de León. León, España.

**Resumen:** El *Contact Improvisation* (CI) es una forma coreográfica surgida en USA en los setenta en un contexto de colaboración artística interdisciplinar y de reivindicación de derechos sociales, entre ellos, los de colectivos de personas con discapacidad. El cuerpo sensible se instaura en CI como paradigma no solo de una pedagogía de los sentidos, sino como una pedagogía accesible y como una fenomenología *queer*, basadas en la diversidad y en la reciprocidad. En este marco, destaco las dinámicas observadas en estancias anuales con la compañía de danza ANQA desde 2014 y en las entrevistas realizadas a la coreógrafa Isabelle Brunaud y a la bailarina Marie Laure Kaminski. La silla de ruedas constituye en la evolución de ANQA y del CI un objeto que expone la complejidad y las dificultades de las relaciones en contextos artísticos y cotidianos y, al mismo tiempo, simboliza las posibilidades inimaginables de los encuentros en los procesos creativos.

**Palabras clave:** Discapacidad. Danza. Cuerpos. Objetos.

Recibido en: 22 may. 2025  
Aprobado em: 15 sept. 2025  
Publicado en: 18 dic. 2025



Este es un artículo  
publicado bajo la licencia  
Creative Commons  
Atribución 4.0 Internacional  
(CC BY 4.0).

## 1 INTRODUCCIÓN. EL CUERPO SENSIBLE EN LA DANZA POSMODERNA

La danza contemporánea constituye un microespacio donde se cuestionan las representaciones hegemónicas del cuerpo y el papel que la sociedad asigna a la diferencia (Brozas-Polo; Vicente-Pedraz, 2017). A lo largo del siglo XX se puede observar la aparición de distintos paradigmas en la danza escénica occidental: del cuerpo ideal -recto, hábil o gracioso- propio de la danza clásica al cuerpo expresivo de la danza moderna y al cuerpo sensible de la danza posmoderna; este último es el que impregna particularmente al Contact Improvisation (CI) (Brozas, 2017) una técnica que amplía la esfera perceptiva de la danza (Suquet, 2006, p. 386). En la danza posmoderna se cuestionan los modos tanto de percepción como de transmisión del movimiento, mientras se explora el lugar de los sentidos en los procesos de creación coreográfica. Pero el cuerpo sensible, que aspira a la disolución del ego en el paisaje tanto físico como social, se constituye, como referente no solo de una pedagogía de los sentidos -con especial atención al tacto y a la propiocepción-, sino también de una pedagogía ecosomática, basada en la reciprocidad y en la diversidad (Clavel; Ginot, 2015; Nordmann, 2018).

La revolución del tejido inter-artístico que se produjo en Estados Unidos y en Europa en los años setenta impactó en la concepción de la danza. Asimismo, junto a movimientos artísticos como el minimalismo, el arte conceptual o la danza posmoderna -configurada en asociación con la música y las artes visuales- se produjeron cuestionamientos en torno al control institucional de los cuerpos que sirvieron también para reivindicar los derechos de las personas con discapacidad (Benjamin, 2002).

A mediados del siglo XX el coreógrafo Merce Cunningham, en estrecha colaboración con el músico John Cage, se atrevió a situar el azar en el centro del proceso coreográfico y, además, a eliminar las jerarquías espaciales y personales en la escena planteando el fin de la preponderancia entre bailarines (Reynolds; McCormick, 2003). Otra de sus aportaciones, que maduraría en la siguiente generación de coreógrafos, fue la apertura del espectro técnico de la danza a cualquier movimiento posible al introducir el movimiento cotidiano en la composición.

A partir de un material postural y motor básico, Steve Paxton, que había sido bailarín con Cunningham, propuso en su coreografía *Satisfying Lover* (1967) las acciones de caminar, pararse, sentarse o levantarse realizadas tanto por bailarines profesionales como por aficionados. Pero fue sobre todo de forma grupal, con otras artistas -como Trisha Brown, Yvonne Rayner, Deborah Hay, etc.- en la Judson Church Theater (1962-1964) y la Grand Union (1970-1976) donde Steve Paxton desarrolló su investigación coreográfica sobre el colectivo y la improvisación (Bannes, 2002; Dilley, 2015; Kotz, 2017).

En los años ochenta se produjo cierta apertura a los cuerpos con discapacidad y, en algunos contextos pioneros, la inclusión se llega a convertir en una tendencia coreográfica políticamente correcta (Albright, 1997, p. 68). Estos procesos implicarían la revisión de los planteamientos pedagógicos asociados a los procesos creativos. La profundización en los métodos de improvisación contribuirá, en este sentido, a consolidar una formulación democrática de la danza al modificar las relaciones entre

coreógrafos y bailarines expandiendo la responsabilidad de la creación al colectivo (Foster, 2001). Y, efectivamente, la improvisación llega a considerarse el método preferido por las pedagogías accesibles (Guigou, 2010; Canalias, 2013).

La presencia de la silla de ruedas entre los cuerpos constituirá un paso más en el proceso de ruptura con los cánones coreográficos y escenográficos (Brozas, 2013).

Mi primera experiencia coreográfica con personas usuarias de silla de ruedas fue como estudiante en prácticas de Educación Física en la Asociación de Parálisis Cerebral (ASPACE) de León en los noventa, pero no bailé CI con una improvisadora con paraplejia hasta 2009 en el *ContactFestival* de Friburgo y, desde 2014, colaboro regularmente con Isabelle Brunaud y su compañía de danza ANQA, ubicada en París, donde participan personas con y sin discapacidad en procesos de aprendizaje y creación basados en los fundamentos del CI, junto a otras prácticas somáticas (Brunaud; Lamoine, 2014).

En este artículo reviso la definición de *Contact Improvisation* desde la perspectiva de la fenomenología *queer* de Sara Ahmed como un marco teórico para las prácticas de la diversidad y de aproximación a la silla de ruedas como objeto comunicativo y coreográfico en CI. A partir de mi observación participante en la compañía ANQA en la última década me apoyo, asimismo, en las entrevistas realizadas en 2024 a su directora Isabell Brunaud –11 y 18 de julio vía online– y a la bailarina Marie Laure Kaminski –el 20 de septiembre en su domicilio parisino– donde conversamos sobre el lugar y la evolución de la silla de ruedas en sus experiencias. Me propongo así ahondar en la reflexión sobre la participación de este objeto en las dinámicas colectivas del CI de los últimos años con una mirada situada en el colectivo ANQA.

## 2 LA SILLA DE RUEDAS: OBJETO DE COMUNICACIÓN INTERCORPORAL

La silla de ruedas es una órtesis, un objeto dinámico creado para facilitar el desplazamiento a personas con dificultad o con imposibilidad para caminar de forma temporal o permanente; pero puede comprenderse también como un objeto artístico y como un medio de comunicación y apoyo entre varios cuerpos.

Bardet (2024, p. 97) se refiere en este sentido al andador como una prótesis lúdica y perceptiva con presencia, susceptible de ser compartida. Por su parte Young (2023, p. 148) discute o problematiza el modo en el que artistas sin discapacidad se apropian de los *movimientos diferenciales* o de los objetos de la discapacidad.

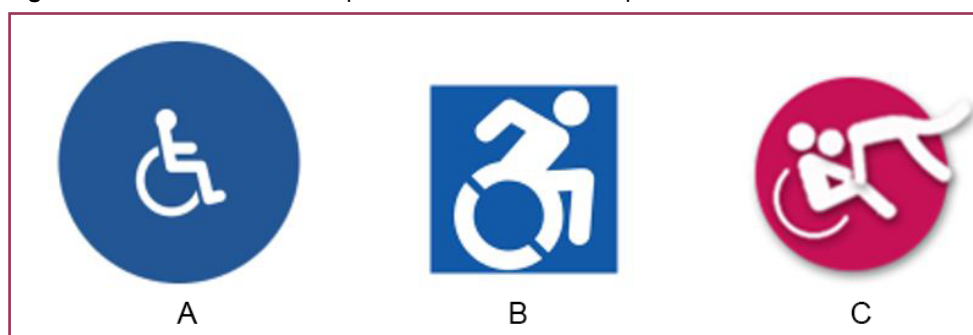
En mi caso, me fijé en la sillas de ruedas al toparme con ellas repetidas veces. Llevaba desde 1997 encontrándomelas en el almacén de la facultad de CCAFD donde trabajo, apiladas sobre las ruedas alemanas, y cada vez que quería utilizar ese aparato, tenía que retirar las sillas de ruedas una a una, así pude familiarizarme con la forma y el peso de cada una de ellas.

Elijo la silla de ruedas para reflexionar sobre las interacciones entre cuerpos y objetos, pero sobre todo para reflexionar sobre la interacción entre los cuerpos. La silla de ruedas no es un objeto tan familiar como la mesa –objeto elegido por Ahmed (2019) para su estudio sobre las relaciones entre cuerpos y objetos–; la silla de ruedas no está en todas las casas, aunque en calles y espacios públicos se vaya

haciendo más visible. Esta silla hace referencia a la fragilidad de nuestros cuerpos y a nuestra necesidad de asistencia pero también a su potencia de movimiento y posibilidades de independencia de quien la usa. Es un objeto creado para recibir, sostener y mover un cuerpo; a menudo tiene manillas o asas que un segundo cuerpo sujeta, pero también tiene la posibilidad de ser manipulado directamente desde las ruedas o la manivela por quien se sienta en ella (Brozas-Polo, 2024).

El símbolo internacional de la accesibilidad creado en los años sesenta es una imagen esquemática y estática con un cuerpo sentado en la silla (Figura 1-A)<sup>1</sup>. En 2010 se creó una imagen más dinámica en la que el cuerpo se percibe como autoimpulsándose y el debate entre estos dos símbolos aún está vigente (Figura 1-B)<sup>2</sup>. Curiosamente el icono de la compañía de danza ANQA es una imagen con una silla de ruedas donde no hay un solo cuerpo sino dos cuerpos en contacto bailando con Ella (Figura 1-C)<sup>3</sup>.

**Figura 1** - Iconos sobre la discapacidad e icono de la compañía ANQA<sup>4</sup> -cortesía de ANQA-.



Fuente: Notas 1, 2, 3

La silla de ruedas nos permite observar en la cotidianeidad la co-percepción de las relaciones entre cuerpos y objetos. Además, en este tipo de silla podemos experimentar cómo dos cuerpos coinciden y se mueven al mismo tiempo en proximidad; muy parecido a lo que sucede en *Contact Improvisation*. Sin embargo, no caminan uno al lado del otro. Más bien, se desplazan uno delante del otro, pero no se sabe quién sigue a quién. Puede ser que sea el cuerpo que va delante el que guíe y decida la trayectoria y la velocidad, mientras el cuerpo dispuesto atrás se limita a acompañar o empujar. Pero también es posible que sea el de atrás el que decida la trayectoria y el cuerpo de delante simplemente se deje llevar o sea llevado. A veces estas relaciones de poder, de dominación o sumisión, son evidentes, pero otras pueden ser más sutiles, como cuando la silla de ruedas se convierte en un objeto que media la danza improvisación de manera que altera los recorridos o los modos habituales. El trabajo con objetos es para Isabelle Brunaud una de las extensiones de la práctica del CI, una extensión que consiste en el juego de tocar los objetos o ser tocados por ellos: en este juego está también la exploración de los desplazamientos de los pesos y de la vertical gravitatoria. ¿Quién gravita en torno a quién?

<sup>1</sup> REHABILITATION International. Symbol of Access. Disponible en: <https://www.riglobal.org/about/intl-symbol-of-access/>. Consultado en: 17 fev. 2025.

<sup>2</sup> THE ACCESSIBLE Icon Project. Disponible en: <https://accessibleicon.org/>. Consultado en: 17 fev. 2025.

<sup>3</sup> ANQA. Disponible en: <https://www.anqa-danseaveclesroues.fr/>. Consultado en: 17 fev. 2025.

<sup>4</sup> En el primero de los iconos el cuerpo sentado está ligeramente recostado con brazos horizontales; en el segundo está inclinado hacia adelante y los brazos flexionados detrás y, en el tercero, que es rosa, en vez de azul, incluye a dos cuerpos, uno sentado en la silla algo inclinado hacia atrás y otro con las manos apoyadas sobre las rodillas del primero y piernas en el aire, las manos ambos cuerpos coinciden.

Se trata de apropiarse físicamente, de corporeizar la silla, de jugar en contacto con su materia, textura y forma. Y para la persona que está dentro se trata de desarrollar la conciencia de su centro de gravedad y esto dependerá del peso de la silla, del propio peso y de su movilidad. Su centro de gravedad puede que no esté situado debajo del ombligo como para la mayoría de los bípedos sino a la altura del esternón (Brunaud, 2024)<sup>5</sup>

En *Contact Improvisation*, los papeles de líder y seguidor se disuelven en una trayectoria común. Se produce una comunicación entre las conciencias y los reflejos de quienes se mueven en contacto físico (Paxton, 1993). Al bailar con y en torno a la silla se manifiestan las políticas de las relaciones espaciales, ponderales y dinámicas:

Si te sitúas en la perspectiva del público, la silla de ruedas adquiere otra significación ponderal porque aunque hay un parámetro espacial también hay una cuestión de relación de ejes. A menudo vemos que el punto fijo es la silla de ruedas, y la eléctrica más todavía, al ser más pesada y con un aspecto de escasa movilidad. En este caso [refiriéndose a un dúo coreografiado en su pieza Takamashi], la persona que está de pie muestra más fragilidad y puede implicar a la otra que es la que la va a mover. Y esto crea otra distribución; es un juego que permite relativizar también la presencia de la silla y crea mayor dinamismo. Además está la distancia. A menudo vemos que las personas que están en la silla de ruedas generan cierta inercia y suelen ser las otras las que se desplazan hacia ellas. Esta tendencia en la relación no me gusta y se pueden crear otras formas de relación, sin tener que mantener el contacto continuamente, pero proponiendo otras formas de intercambio [...] de modo que quien está en situación de vulnerabilidad puede ser la persona bípeda y no quien está en la silla (Brunaud, 2024)<sup>6</sup>

**Figura 2** - Marie Laure Kaminski con Barbara Mangano y Sirajini Theiventhiran<sup>7</sup>.



Fuente: ANQA

<sup>5</sup> BRUNAUD, Isabelle. **Comunicación personal**. 11 de Julio de 2024 - traducción propia).

<sup>6</sup> BRUNAUD, Isabelle. **Comunicación personal**. 18 de Julio de 2024 - traducción propia-.

<sup>7</sup> Marie Laure baila sentada en silla eléctrica con los brazos extendidos, la mano izquierda en contacto con la frente de Bárbara y su mirada sobre ella. Bárbara al lado de pie, con ojos cerrados y cabeza ligeramente extendida e inclinada, está descalza y su pie derecho, sin apoyarse en el suelo, toca suavemente la rueda trasera de la silla. Sirajini, sentada en el escenario en primer plano, las mira.



### 3 DESORIENTACIÓN Y ORIENTACIÓN BAILANDO CONTACT IMPROVISATION

Según Ahmed (2019, p. 232) la desorientación implicaría tanto la aparición o el uso de diferentes trayectorias como cambios en la superficie de apoyo. Cuando perdemos nuestra verticalidad o perdemos el suelo que nos daba soporte necesitamos otras superficies de apoyo y encontrar un nuevo suelo nos va a permitir andar por caminos diferentes. Al bailar CI adoptamos constantemente caminos desconocidos y cambiamos continuamente de superficie de apoyo, siendo el peso y el desplazamiento del punto de contacto entre los cuerpos los que dan la dirección al movimiento. El CI puede considerarse, en este sentido, una práctica de desorientación. La desorientación implica la aparición de diferentes caminos y suelos movedizos y también la pérdida del eje vertical. Y efectivamente, bailar Contact Improvisation –es decir, desplazar o explorar el peso compartido en contacto– sólo es posible cayendo (hacia el otro), perdiendo el contacto con el suelo y experimentando desorientación, lo que nos abre la posibilidad de adoptar trayectorias y patrones de movimiento en perpetuo cambio. En esta improvisación de contacto, el otro también es un suelo, pero un suelo inestable, un suelo que se mueve y siente y que podría entenderse como una superficie *queer* en la que encontrarse o descubrirse, con la que fundirse o cruzarse.

En CI experimentamos desorientación porque improvisamos y porque, además, nos movemos en un espacio esférico tridimensional. Al utilizar todos los ejes de rotación, no tenemos una referencia visual horizontal estable. En su defecto, nos apoyamos en otros cuerpos en movimiento. Lo que quiero subrayar es que no es un solo cuerpo el que cae o pierde su eje vertical y su horizonte, sino más bien dos (o más) cuerpos, orientados uno hacia otro; estos cuerpos se convierten ocasionalmente en el suelo sobre el que nos movemos y se moldean entre sí: tanto los cuerpos como los objetos se configuran al orientarse los unos hacia los otros (Ahmed, 2019, p. 82).

En CI, por tanto, no hay una desorientación absoluta, sino una orientación relativa hacia otro cuerpo o varios cuerpos y la gravedad. Es esta atención a otro cuerpo y a su peso lo que me permite desorientarme con respecto a mi propia trayectoria y a mi propio eje vertical.

Desde un punto de vista general, la orientación de un cuerpo se construye en relación a la colocación de la cara o la parte frontal de nuestro cuerpo, que apunta hacia algo o alguien, hacia dónde o hacia quién nos dirigimos. Algo destacable de la práctica de CI es que todas las combinaciones de orientación son posibles ya que orientarse hacia otro cuerpo implica un desplazamiento del propio peso hacia él, más que un ofrecimiento de nuestra parte frontal. Se puede desplazar el peso hacia delante, lateralmente o por detrás; es decir, si te inclinas hacia el otro, en cierta medida te estás orientando. Bailando CI, aprendemos a utilizar toda la circunferencia de nuestro cuerpo, sensibilizando las superficies de nuestra espalda y nuestros costados. Aprendemos a atenuar esta jerarquía de lo visual que nos impone nuestro rostro desarrollando estrategias perceptivas con todo nuestro cuerpo y comunicándonos a través del contacto y del peso. Es acercándonos e inclinando nuestro peso hacia el otro cuerpo como bailamos en CI. Inclinar hacia el otro implica una transferencia

de peso, una distribución de las propias fuerzas y un reconocimiento del otro. ¿Podría esta distribución de fuerzas tener también un significado social? Inclinar-se significa tambalearse, perder el eje, caer, salir del equilibrio. Inclinar-se hacia el otro, algo que hacemos necesariamente al bailar Contact Improvisación, puede adquirir otros sentidos, como saludar al otro, reconocer su diferencia, acercarse, entrar en contacto, utilizar su masa y su fuerza (Brozas-Polo, 2024). Pero también puede ser una forma de apoyar al otro o recibir su peso, compartiendo la propia masa y fuerza. La orientación espacial significa para Ahmed (2019, p. 40) relaciones de proximidad y distancia que están conformadas por otras orientaciones sociales como el género, la raza o la clase, y también podríamos añadir la capacidad y la discapacidad.

Ahmed (2019, p. 163) señala el encuentro con la otredad como una forma de extensión del propio cuerpo. Este acercamiento es lo que permite nuevas percepciones -co-percepciones- y nuevos alcances. Lo que es distinto a mí es precisamente lo que me permite ampliar el alcance de mi cuerpo. La alteridad no es una simple forma de negación, sino una forma de extensión. El cuerpo amplía su alcance tomando lo que «no» es él, donde el «no» implica la adquisición de nuevas capacidades y direcciones. En esta idea de apertura y ampliación de registros ahonda la perspectiva de Isabelle Brunaud en torno a la discapacidad:

Lo que me interesa en el caso de las personas con discapacidad es que están en otras configuraciones y tienen otras habilidades [...] ¿Cómo me afecta la relación con una persona muy pesada o con tonicidad baja? ¿Cómo voy a responder? Esta relación me va a aportar un cambio. Y a la inversa, como una persona con hipertonía, como las personas que tienen movimientos espásticos, me dan una fuerza en la que me puedo apoyar, están muy en la estructura y es una cualidad que puedo tomar como bailarina. Me interesan esas diferentes tonicidades más que la forma que ello produce. (Brunaud, 2024)<sup>8</sup>

La escucha, inherente a esta técnica de seguir que es el CI, también es crucial (Chung 2006; Hassmann, 2017). Ahmed (2019, p. 231) describe dos cuerpos colocados uno al lado del otro, y se refiere explícitamente al acto de caminar “al unísono” o “brazo con brazo”; este acto requiere, según ella, un cierto esfuerzo de permanencia. Para caminar así hay que recurrir al gesto de seguirse, una forma de seguir en la que nadie se queda atrás: ¡un lema importante en la práctica de la *Contact Improvisation*!

El simple gesto de mantener los cuerpos uno al lado del otro implica una radicalización del costado, esa parte del cuerpo tan importante durante la danza, la que nos permite percibir o imaginar el cuerpo como un cilindro que disuelve la jerarquía del delante/detrás –cuando el lado opuesto se convierte en el lado de al lado–; cuando un lado no está contra el otro lado.

El Contact Improvisación podría entenderse también como una práctica de migración en la que tienes que dejar tu casa o lugar habitual de danza, es decir tus propios patrones de movimiento, tu propio espacio, tu base de sustentación y moverte con cierto grado de incertidumbre. Marie Laure Kaminski describe el proceso de interacción entre personas con y sin discapacidad como un proceso de aprendizaje

<sup>8</sup> BRUNAUD, Isabelle. **Comunicación personal**. 11 de Julio de 2024 - traducción propia).

que requiere paciencia y valor. El primer obstáculo es el miedo y “poco a poco” se avanza en el mutuo conocimiento: “poco a poco se aprenden a utilizar los recursos, está la mirada y la comprensión” (Kaminski, 2024)<sup>9</sup>.

En el mejor de los casos, te mueves gracias a la escucha y al apoyo de otro cuerpo, lo que implica no sólo co-percepción sino también co-migración. No caminas en soledad. Otros cuerpos, y también otros objetos, podrían estar caminando contigo.

#### 4 LA SILLA DE RUEDAS EN LA EVOLUCIÓN DEL CONTACT IMPROVISATION

La silla de ruedas camina y baila, su huella son dos líneas continuas y paralelas. Es un objeto que minimiza el esfuerzo de la marcha y permite cierta velocidad y un desplazamiento suave. La silla de ruedas sabe rodar. Rodar es una técnica de contacto –junto a otras como empujar, deslizar, etc. – que permite seguir un trayecto en contacto cambiante con un cuerpo o con una superficie; es una acción relevante en CI y es el modo propio de desplazamiento de la silla de ruedas ¿Podemos aprender a rodar con ella?

Quando utilizamos las sillas de ruedas quienes no las necesitamos porque podemos caminar, experimentamos otra relación con el tiempo. Te das cuenta de que hace falta tiempo para desplazarte con la silla de ruedas: independientemente de la velocidad que pueda alcanzar, hay que manejarla y domarla. Surge esa relación temporal diferente también al situarnos en la continuidad del movimiento de las ruedas, incorporándolo. También cambia la relación espacial con el otro, al estar el cuerpo rodeado de metal. (Brunaud, 2024)<sup>10</sup>

La aparición y presencia de la silla de ruedas en la historia del CI son importantes, han contribuido a hacer la danza más accesible a cuerpos diversos. Se introdujo a finales de los años 80 gracias a la iniciativa de bailarines con diversas discapacidades (Bruce Curtis, Emery Blackwell, Patty Overland, Charlene Curtiss etc.) y a su encuentro con improvisadores pioneros como Alan Ptashek, Alito Alessi, Karen Nelson y otras, como ha quedado archivado en *Contact Quarterly*<sup>11</sup>.

Bruce Curtis es uno de los primeros bailarines con paraplejía que se ha dedicado a enseñar y bailar en su silla de ruedas. En «Exposed to Gravity», proyecto pionero de investigación educativa entre bailarines con y sin discapacidad física, Curtis y Ptashek (1988/1997) revelaron sus miedos, dificultades, descubrimientos y la diferente percepción y relación que cada uno establece con la silla de ruedas durante el aprendizaje y la improvisación. Bruce Curtis indica como la silla de ruedas no sólo amplía la gama de movimientos de su danza y de su vida cotidiana, sino que amplía las posibilidades perceptivas –también afectadas por su lesión medular–: «Tiene movimientos, sonidos y ritmos que describen la textura del suelo por el que me muevo, definiendo el espacio que atravieso» (Curtis; Ptashek 1988/1997, p.157 [traducción propia]). Ptashek subraya la extrema sensibilidad de la silla a los sutiles cambios de

<sup>9</sup> KAMINSKI, Marie Laure. **Comunicación personal**, 20 de septiembre de 2024.

<sup>10</sup> BRUNAUD, Isabelle. **Comunicación personal**. 11 de Julio de 2024 - traducción propia-.

<sup>11</sup> Otras experiencias referentes son las de *Danza sin Límites* en Buenos Aires desde 1997 (<https://danzasinlimites.org/>) o el trabajo desarrollado en *Gravity* –entre California y Berlin– por Jess Curtis hasta 2024 (<https://www.jesscurtisgravity.org/>); también la experiencia de Carolina Becker con Paquita Ferragut en *Danza sin fin* en Mallorca (<http://vimeo.com/44572972>) entre 2011 y 2012.



peso y explica cómo esta precisión y dinamismo del objeto, junto con la receptividad y las respuestas de la condición de Curtis, conforman la organización de su propio cuerpo con respecto a la silla: «La silla de ruedas de Bruce es sorprendentemente ligera y sensible a sutiles grados de peso e impulso, aunque es la receptividad de Bruce a esas sutilezas lo que determina cómo mi cuerpo y mi movimiento pueden con-formarse con su silla» (Curtis; Ptashek 1988/1997, p. 161[traducción propia]). ¿Son un dúo, un trío o un todo?

En el caso de dos bailarines en silla de ruedas, el panorama es otro; los objetos, las sillas, cobran aún más protagonismo. Curtis detalla las exploraciones y aprendizajes de sus primeros dúos con Patty Overland, cada uno en su silla de ruedas: hace referencia a la dureza metálica e inflexible de la silla y a la necesidad de una mayor inclinación entre los cuerpos para llegar al contacto. A este respecto, Isabelle Brunaud insiste en la necesidad de adaptación de los cuerpos con o sin discapacidad a la silla de ruedas para poder bailar con ella:

En general, hacerse a la silla en la danza implica una intención imaginaria hacia la sensación: en otras palabras, se puede trabajar físicamente ese contacto duro imaginándolo maleable a través de la sensación y así sintonizar con él... A la inversa, se pueden encontrar correspondencias de eje con el sistema óseo, por ejemplo." [...] "Cuando digo que la persona que usa la silla ha de hacer cuerpo con ella, eso significa que la silla se convierte en su suelo y que se va a poder apoyar en el interior cambiando sus apoyos; modulando sus contactos sobre los diferentes soportes ofrecidos y sus variados materiales: reposabrazos, respaldos, reposapiés, etc. Apoyos para jugar rítmicamente, para recibir peso o también para poder bajar, pudiendo apoyarse en alguien más e incluso para levantarse, para ir sobre sus pies o utilizar otros apoyos. (Brunaud, 2024)<sup>12</sup>

Una de las acciones más ilusionantes que se experimentan en CI, donde rodar sobre el cuerpo del otro y rodar por el suelo son habilidades habituales, es precisamente el descenso y ascenso desde la silla de ruedas al suelo o a otro cuerpo. Este hecho permite descubrir otras posibilidades de movimiento fuera de la silla: "Usamos pufs y grandes cojines y me hubiera gustado trabajar con diseñadores para explorar esos ascensos y descensos, para ver qué podemos instalar para necesitar menos ayudas posibles en ese recorrido vertical" (Brunaud, 2024)<sup>7</sup>. Uno de los aspectos destacables en la compañía ANQA es la dedicación a la exploración de los accesos a la silla y desde la silla como una tarea común del colectivo, un ejemplo visible de estas dinámicas es la serie de dúos y tríos al aire libre llamada SQUARE<sup>13</sup>.

Pero, además, cuando se produce el descenso de la silla, en ocasiones, el objeto queda a disposición también para quienes que no suelen utilizarlo en la vida cotidiana. Por un lado, se produce para la persona usuaria que baila la separación de ese objeto de apoyo, de esa extensión del propio cuerpo que se cambia por el contacto y la extensión del propio cuerpo con otro cuerpo al que se sigue, sobre el que se apoya y al mismo tiempo sirve de apoyo, hacia el que es necesario orientarse y con el que es posible desorientarse (Brozas-Polo, 2024). Por otra parte, desde otro punto de vista, se produce la orientación de los cuerpos «que caminan con pies» hacia tal objeto, un objeto en cierta medida misterioso, a veces desconocido para ellos.

<sup>12</sup> BRUNAUD, Isabelle. **Comunicación personal**. 11 de Julio de 2024 - traducción propia).

<sup>13</sup> Véase al respecto <https://www.anqa-danseaveclesroues.fr/evenements/square>. Consultado en: 24 fev. 2025.

Puedo compartir la silla depende con quien. [...] Depende porque hay gente que no conoce la discapacidad y se piensan que la silla es un juguete y es muy cara [...] a veces falta respeto y la cogen sin permiso (Kaminski, 2024)<sup>14</sup>.

Pude presenciar en la compañía ANQA cómo se rompía una silla de ruedas al ser utilizada por una bailarina que no era su dueña. Afortunadamente, estaba asegurada, y el percance se solucionó rápidamente —la compañía tiene ya una experiencia de décadas bailando con sillas—, pero la dueña de la silla se asustó inicialmente, y fue un momento emotivo y de expectación para todo el grupo. Quien entra en el espacio de la danza con su silla, un objeto que puede ser casi tanpreciado como el propio cuerpo al convivir con él y en él, suele desarrollar esa doble generosidad, la de la entrega del objeto junto con la entrega del cuerpo en la danza. Pero cuidado, en ninguno de los dos casos hay entregas ilimitadas e incondicionales; siempre hay que definir y negociar hasta qué punto, en qué momentos y de qué manera se comparten. Esta es una responsabilidad no sólo de cada bailarín, sino también de la comunidad organizadora que apoya la actividad y de todo el grupo participante. Entraríamos aquí en el terreno de las intersecciones de género, habilidad y clase social, así como en la cuestión del consentimiento. No es raro que una persona en silla de ruedas en la calle se sienta atropellada, o invadida, por un contacto externo que afecta tanto a su silla como a su cuerpo, y que a menudo responde a una ignorancia bienintencionada en los escasos encuentros cotidianos entre cuerpos con y sin silla: «Mi vida está llena de gente que quiere ayudarme agarrando mi cuerpo o mi silla y arrastrándome a algún sitio de forma insegura» (Curtis; Ptashek 1988/1997, p. 158 [traducción propia]).

Precisamente, uno de los miedos de Marie Laure Kaminski (2024) es que alguien controle su silla sin conocerla bien y provoque un accidente. Cuando no tiene confianza prefiere que se le acerquen por los lados o frontalmente, no soporta que alguien llegue por detrás y mueva la silla. A este respecto, Isabelle Brunaud (2024), explica la regla básica de no manipular directamente la silla —sus asas, manivelas, etc.— sin pedir permiso: el contacto ha de ser preferiblemente visible y directo. No obstante, aclara que en el seno de la compañía ANQA, entre el grupo más experimentado, los contactos con la silla son múltiples y aceptados pero se trata de “un juego avanzado”. En este mismo sentido, Kaminski (2024) confirma que se trata de confianza; si hay confianza la silla de ruedas se puede compartir, como ocurre con el propio cuerpo. Ella observa, además, que se trata de un aprendizaje, el del mutuo conocimiento, que es lento. Puntualiza que el miedo que va asociado al desconocimiento e insiste en que muy poco a poco se pueden ir cambiando los prejuicios y creando un espacio común de confianza.

¿Qué se espera que haga un bailarín o bailarina con discapacidad o sin ella con una silla de ruedas? Además de un uso funcional, ¿quizás también tenga un uso exploratorio, el que le daríamos a cualquier otro objeto que apareciera en el espacio de la danza o formara parte de este espacio? Podemos preguntarnos si en estas acciones coreográficas no corremos el riesgo de banalizar el objeto desviándonos del necesario uso para el que fue concebido. Entiendo más bien que el uso —sui generis

<sup>14</sup> KAMINSKI, Marie Laure. **Comunicación personal**, 20 de septiembre de 2024.

y lúdico— de la silla de ruedas no deja de ser otra forma de reconocerla: afrontarla, inclinarse hacia ella y hacerla visible puede ser una invitación a tenerla en cuenta, a aprender a usarla y a aprender con ella. Uno de los aprendizajes en torno a la silla es el cuidado del objeto, de los otros objetos, de los otros cuerpos (Brozas-Polo, 2024).

Son varias las dificultades de aprendizaje en la danza con la silla de rueda tanto por parte de la usuaria como de quien camina y trata de acercarse e improvisar con otros cuerpos que se desplazan en silla. En términos de equilibrio y apoyo, Isabelle Brunaud insiste en la necesidad de una adaptación: la silla desliza cuando no está frenada lo que crea mucha inestabilidad: cuando bailas de pie y te apoyas no encuentras inmediatamente los puntos de apoyo, o la fluidez en el movimiento ni la reciprocidad en el intercambio con quien baila conduciendo la silla (Fertier *et al.*, 2015, p. 67).

En cuanto al uso de los apoyos físicos necesarios para la danza Isabelle Brunaud explica como para algunas personas es en posición sentada con los isquiones u otra parte de la pelvis como se construye un vínculo con el suelo a través de la estructura y las ruedas de la silla, mediante la sensación de rodar. Se podría considerar, en este sentido, la cadera como una base que estabiliza el cuerpo. Caminando las piernas alcanzan la cadera en desplazamiento y se realinean con los isquiones; como la silla, las piernas hacen de correas de transmisión entre el suelo y la cadera (Fertier *et al.*, 2015, p. 67).

## 5 LA SILLA EN ANQA: OBJETO CUERPO DE UN COLECTIVO EN CONTACTO

ANQA es el nombre de un ave mitológica de tradiciones orientales, un pájaro que se cura a sí mismo, con capacidad para renacer como el ave fénix. Esta compañía tuvo también, durante un tiempo el sobrenombre de “Danse avec les roues” –Danza con ruedas— que fue la denominación del primer taller y de la asociación creada para su funcionamiento como colectivo. Otras compañías de danza inclusiva de diferentes contextos han acuñado denominaciones parecidas, que aluden a las sillas de rueda, como es el caso *Rueda Pies* en España (Brugarolas, 2018) o *Roda Viva Company Dance* en Brasil (Teixeira, 2024). Isabelle Brunaud (2007) comenzó como pedagoga de danza con personas con discapacidad mental y más tarde con personas con discapacidad motora y/o sensorial. Con el tiempo, la silla de ruedas se ha convertido en un objeto presente, casi constituyente de su práctica de improvisación grupal. El trayecto ha sido enorme, una dedicación continua en talleres, jams y composiciones coreográficas<sup>15</sup>. En mis primeros encuentros con ANQA me llamaron la atención no solo los procesos pedagógicos y creativos, sino también los complejos dispositivos personales, materiales, espaciales, de transporte, etc. que se activan: el despliegue de espacios parisinos comprometidos en el proyecto (Micadanse, Le Centquatre, Le Carré du Temple, el CND de Pantin, el MJC – Théâtre des trois Vallées de Palaiseau, etc.) y, sobre todo, el equipo interdisciplinar profesional y amateur que acompaña y sostiene las iniciativas de Isabelle Brunaud, buena parte del cual ha permanecido a lo largo de los años, asimismo el propio grupo de bailarines sin/con multidiscapacidad. Las atenciones y acciones necesarias son variadas, algunas muy

<sup>15</sup> Algunas de cuyas huellas se pueden ver en su web <https://www.anqa-danseaveclesroues.fr/>.

básicas, como el vestir/se y desvestir/se, ir al baño, llegar a la hora o volver a casa, ¿forman parte del repertorio coreográfico? En mi visita anual me encuentro siempre con nuevas incorporaciones y algunas ausencias, pero son muchas las personas que reencuentro, que continúan bailando en el marco creado por la compañía; destaco entre ellas a la bailarina Marie Laure Kaminski por su dilatado recorrido y pasión por la danza. Ella usaba una silla con pedales en su juventud y tuvo que pasar a la silla eléctrica ya hace unos años; confiesa que se resistió a este cambio pero que la aceptación y adaptación a esta silla le ha merecido la pena (Kaminski, 2024). He sido testigo con ella de diferentes talleres y jams de CI y de largos procesos creativos, como *UMA NIMA* o *Takamashi*; en estos ella y su silla de ruedas eléctrica han sido centros imantados de la acción coreográfica colectiva.

La presencia de una o varias sillas en el espacio de danza nos altera, nos cuestiona y nos invita a otro uso del espacio. Siguiendo el discurso de Ahmed (2019) señalo la silla de ruedas como un extraño dispositivo de apoyo en la práctica de CI en tanto técnica de inclinación entre los cuerpos. La silla es un objeto que puede desorientarnos, que aún es utópica en danza, pero su presencia, y la comunicación que genera, pervive en colectivos como ANQA.

## REFERENCIAS

AHMED, Sara. **Fenomenología queer**: orientaciones, objetos, otros. Madrid: Ediciones Bellaterra, 2019.

ALBRIGHT, Ann Cooper. **Choreographing difference**: the body and identity in contemporary dance. Hanover: Wesleyan University Press, 1997.

BANNES, Sally. **Terpsichore en baskets**: post-moderne dance. París: Chiron, 2002.

BARDET, Marie. Una línea temblorosa. In: VALENTINI, Verónica (ed.). **Bailando la diversidad**: gestos y afectos para el encuentro entre cuerpos diversos. Lugo: Bartlebooth; Madrid: Concomitantes, 2024. p. 93-99.

BENJAMIN, Adam. **Making an entrance**: theory and practice for disabled and non-disabled dancers. Nueva York: Roudledge, 2002.

BROZAS POLO, María Paz. La accesibilidad en la danza contact improvisation. **Arte y Movimiento** n. 8, p. 33-44, 2013. Disponible en: <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/919>. Acceso en: 19 sept. 2025.

BROZAS POLO, María Paz. Pedagogía del cuerpo sensible. Tacto y visión en la danza Contact Improvisation. **Movimento**, v. 23, n. 3, p. 10039-1052, jul/sept. 2017. DOI: <https://doi.org/10.22456/1982-8918.70974>

BROZAS-POLO, Maria Paz. Queering Contact improvisation with Sara Ahmed (and the Wheelchair). In: ALBRIGHT, Ann Cooper. **Resistance and Support. Contact Improvisation @50**. London: Oxford University Press, 2024. p. 311-327.

BROZAS-POLO, María Paz; VICENTE-PEDRAZ, Miguel. La diversidad corporal en la danza contemporánea: una mirada retrospectiva al siglo XX. **Arte, Individuo y Sociedad** v. 29, n. 1, p. 71-87, oct. 2017. DOI: <https://doi.org/10.5209/ARIS.51727>

BRUGAROLAS, María Luisa. Una escena sin estigmas. Procesos creativos inclusivos.

**Fila à:** Revista científica de artes escénicas y visuales, n. 2, p. 11-20, 2018. Disponible en <https://www.esadmurcia.es/wp-content/uploads/2019/06/fila-%C3%A1-n%C2%BA2.-Revista-cient%C3%ADfica-de-artes-esc%C3%A9nicas-y-audiovisuales.pdf>. Acceso en: 22 marzo 2025.

BRUNAUD, Isabelle. Le corps, la danse, le handicap... **Vie social et traitement** n. 96, p.

54-57, 2007/4. Disponible en <https://shs.cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements-2007-4-page-54?lang=fr>. Acceso en: 22 abr. 2025. Disponible en: <https://shs.cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements-2007-4-page-54?lang=fr&tab=sujets-proches>. Consultado en: 17 feb. 2025.

BRUNAUD, Isabelle; LAMOINE, Julie. De l'empêchement comme appui. **Repères. Cahier de danse** n. 33, p. 17-18, 2014/1. Disponible en: <https://shs.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2014-1-page-17?lang=fr&tab=auteurs>. Consultado en: 17 feb. 2025.

CANALIAS, Neus. **Danza inclusiva**. Barcelona: Editorial UDC, 2013.

CHUNG, Ray. Listening. **Contact Quarterly**, v. 31, n. 1, p. 54, 2006.

CLAVEL, Joanne; GINOT, Isabelle. Por uma ecología da somática? **Estudos da Presenca**, v. 5, n. 1, p. 85-100, enero/abr. 2015. Disponible en: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/51796>. Consultado en: 17 feb. 2025.

CURTIS, Bruce; PTASHEK, Alain. Exposed to Gravity. In: SMITH, Nancy Stark; NELSOBN, Lisa. **CQ Contact improvisation sourcebook**: collected writings and graphics from Contact Quarterly Dance journal 1975-1992. Northampton: Contact Editions, 1988/1997. p. 156-161.

DILLEY, Barbara. **This very moment**: teaching, thinking, dancing. Boulder: Naropa University Press, 2015.

FERTIER, André *et al.* **Danse et handicap moteur**: pour une accessibilité des pratiques chorégraphiques. París: Centre Nacional de la Danse & Cemaforre, 2015. v. 2.

FOSTER, Susan Leigh. Improviser l'autre: spontanéité et structure dans la danse experimental contemporaine. **Protée** v. 29, n. 2, p. 25-38, 2001. DOI: <https://doi.org/10.7202/030623ar>

GUIGOU, Muriel. **La danse intégrée**: danser avec un handicap. París: L'Harmattan, 2010.

HASSMANN, Joerg. Leading and following: focusing on the communication in and under the skin. **Contact Quarterly**, v. 42, n. 1, p. 44, 2017.

KOTZ, Liz. Les jeux de règle. In: LISTA, Marcella (ed.) **A diferente way to move**: minimalismes, New York, 1960-1980. Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2017, p. 48-125.

NORDMANN, Boris. Fiction corporelle: devenir animal. In: Bardet, Marie; CLAVEL, Joanne; GINOT, Isabell (ed.). **Écosomatiques**: penser l'écologie depuis le geste. Montpellier: Deuxième Époque, 2018. p. 76-85.

PAXTON, Steve. Drafting interior techniques. **Contact Quarterly**, v. 18, n. 1, p. 64-78, 1993.

REYNOLDS, Nancy; McCORMICK, Malcom. **No fixed points**: dance in the Twentieth Century. New Haven: Yale University Press, 2003.

SUQUET, Annie. Escenas. El cuerpo danzante: un laboratorio de la percepción. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (coord). **Historia del cuerpo en el siglo XX**. Madrid: Taurus, 2006. v. 3, p. 379-400.

TEIXEIRA, Ana Carolina Becerra. Deviant bodies: improvising survival in Brazil. *In*: ALBRIGHT, Ann Cooper (ed.). **Resistance and Support: Contact Improvisation @50**. Nueva York: Oxford University Press, 2024. p. 303-310. DOI: <https://doi.org/10.1093/9780197776308.001.0001>

YOUNG, Hershini Bhana. **Falling, floating, flickering**: disability and differential movement in african diaspoirc performance. Nueva York: New York University Press, 2023.



**Resumo:** *Contact Improvisation* (CI) é uma forma coreográfica que surgiu nos EUA na década de 1970 em um contexto de colaboração artística interdisciplinar e de reivindicação de direitos sociais, incluindo os de grupos de pessoas com deficiência. O corpo sensível é estabelecido na CI como um paradigma não apenas de uma pedagogia dos sentidos, mas também de uma pedagogia acessível e de uma fenomenologia *queer*, baseada na diversidade e na reciprocidade. Dentro dessa estrutura, destaco as dinâmicas observadas em estadias anuais com a companhia de dança ANQA desde 2014 e em entrevistas com Isabelle Brunaud, coreógrafa, e Marie Laure Kaminski, dançarina. A cadeira de rodas constitui, na evolução da ANQA e da CI, um objeto que expõe a complexidade e as dificuldades das relações em contextos artísticos e cotidianos e, ao mesmo tempo, simboliza as possibilidades inimagináveis de encontros em processos criativos.

**Palavras-chave:** Deficiência. Dança. Corpos. Objetos.

**Abstract:** *Contact Improvisation* (CI) is a choreographic form that emerged in the USA in the 1970s in a context of interdisciplinary artistic collaboration and the vindication of social rights, including those of groups of people with disabilities. The sensitive body is established in CI as a paradigm not only of a pedagogy of the senses but also of an accessible pedagogy and a queer phenomenology, based on diversity and reciprocity. Within this framework, I highlight the dynamics observed in annual stays with the ANQA dance company since 2014 and in interviews with Isabelle Brunaud, choreographer, and Marie Laure Kaminski, dancer. The wheelchair constitutes in the evolution of ANQA and the CI an object that exposes the complexity and difficulties of relationships in artistic and everyday contexts and, at the same time, symbolises the unimaginable possibilities of encounters in creative processes.

**Keywords:** Disability. Dance. Bodies. Objects.

## LICENCIA DE USO

Este es un artículo publicado en Open Access bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), que permite su uso, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original. Más información en: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

## CONFLICTO DE INTERESES

La autora declara que no existe ningún conflicto de intereses en este trabajo.

## CONTRIBUCIONES DE LOS AUTORES

**Maria Paz Brozas Polo:** Única autora.

## FINANCIACIÓN

Este trabajo se realizó sin el apoyo de fuentes de financiación.

## DISPONIBILIDAD DE LOS DATOS DE LA INVESTIGACIÓN

Los datos de investigación están disponibles en el cuerpo del documento.

## CÓMO CITAR

BROZAS POLO, Maria Paz. La silla de ruedas en *Contact Improvisation*. Encuentros con la compañía de danza ANQA. **Movimento**, v. 31, p. e31055, ene./dic. 2025. DOI: <https://doi.org/10.22456/1982-8918.147622>

## RESPONSABILIDAD EDITORIAL

 Alex Branco Fraga\*

 Elisandro Schultz Wittizorecki\*

 Laura Bauermann\*

 Mônica Fagundes Dantas\*

 Mauro Myskiw\*

 Raquel da Silveira\*

\* Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança, Porto Alegre, RS, Brasil.