

IMPROVISACIÓN E INTERACCIÓN EN TIEMPO ESCÉNICO

CONSIDERACIONES SOBRE LA METODOLOGÍA DE TRABAJO DE TALVEZ DANZA CONTEMPORÁNEA

Marcela Correa. Gabriela Piñeiros.

Marcela Correa, Coordinadora del Área de Artes Escénicas, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, Campus Cumbayá, edificio Miguel de Santiago, oficina 303. Casilla Postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador. Correo electrónico: mcorrea@usfq.edu.ec

- MA Terapias por las Artes Expresivas, Lesley University, Boston, MA, Estados Unidos
- Directora de Talvez Danza Contemporánea.

Gabriela Piñeiros, Universidad San Francisco de Quito USFQ alumna.

Correo electrónico: gabriela.pineiros@gmail.com

- BA en Relaciones Internacionales.
- Actualmente cursa un MA en Gestión Cultural para Artes Escénicas.

Cómo citar: Correa, M., Piñeiros, G. (2017). Improvisación e interacción en tiempo escénico. Consideraciones sobre la metodología de trabajo de Talvez danza contemporánea. En *post(s)*, volumen 3 (pp. 64-93). Quito: USFQ PRESS.

Resumen

Este texto busca contextualizar el trabajo de la compañía Talvez Danza Contemporánea, fundada en el Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito en el año 2008. El ensayo se divide en tres partes, la primera dialoga con pensadores de la contemporaneidad como Derrida y Baumann, para demostrar la necesidad de romper con estructuras estáticas en el arte y desarrollar propuestas más móviles, abiertas e inestables. La segunda entrada hace una referencia histórica de la construcción del teatro clásico y la división actor-espectador que esa construcción produjo, y posibilidades de conexión y aprendizaje con el público que se generaron cuando provocamos una ruptura con las formas clásicas. Por último, la tercera entrada del texto desglosa el método de trabajo propuesto por Talvez.

Palabras clave: Danza, espectador, actor, participación

Fecha envío 15/06/2017 • Fecha aceptación 20/07/2017
post(s) Serie monográfica • agosto - diciembre 2017 • Quito, Ecuador
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
Universidad San Francisco de Quito USFQ
DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v3i1.999>
email: posts@usfq.edu.ec • web: <http://posts.usfq.edu.ec>



Abstract

This essay seeks to contextualize the work of the dance company Talvez Danza Contemporánea, founded in the College of Communication and Contemporary Arts of the University San Francisco de Quito in 2008. The essay is divided in three parts, the first establishes a dialogue with contemporary thinkers such as Derrida and Baumann, to demonstrate the necessity of breaking static structures in the art in order to develop flexible, open and unstable proposals. The second, traces a historical reference to the construction of classical theater, the way it divided the relation actor-viewer, and the possibilities of connection and learning that can be created with the public when we provoke a rupture with the classical forms. Finally, the third entry analyses the method proposed by Talvez.

Keywords: Dance, spectator, actor, participation

Muchos de los procesos de creación en danza/movimiento en la actualidad se definen desde el abandono de las estructuras. El arte actual busca responder a un tiempo vivencial del mundo que ya no se percibe como fijo, en el que la cotidianidad ha dejado de ser una experiencia regular y repetitiva y donde la noción de tiempo, también trastocada, dejó de ser una sucesión de experiencias continuas. La rutina humana actual se construye de actos veloces, fragmentados y cambiantes, por lo que, para muchos artistas actuales, la idea de estructuras fijas y estables dejar de ser una respuesta válida para la construcción de propuestas escénicas. La danza entrega respuestas con la construcción de nuevos lenguajes como son el *performance*, los *happenings*, la improvisación de contacto, composición en tiempo real, entre otros, como respuesta más adecuada a sus vivencias y cotidianidad actuales.



Bravo, N. (2015). *Cuerpo Intuitivo*

Consecuentemente, el público ya no se ve a sí mismo como un ente pasivo y listo para mirar una propuesta presentada por un artista, como una verdad fija, ofrecida desde la escena para un público considerado como homogéneo, estable y predecible. El público, ente también cambiante, lleno de sus propias vivencias que lo definen de forma individual, busca puestas en escena que le otorguen un acercamiento más real y cercano a sus propias vivencias de la cotidianidad contemporánea. El público necesita una escena donde encuentre sus razones también individuales, para obtener de ella experiencias significantes.

El planteamiento de Talvez es actuar desde el fluir y la versatilidad de la improvisación en escena, partiendo de la investigación detallada de este lenguaje. Talvez busca definir estructuras metodológicas de trabajo sujetas a revisiones y reconstrucciones constantes de un lenguaje que, por definición, debe permanecer abierto. El trabajo de Talvez también se centra en encontrar formas de involucrar al público en la escena: proponerle responsabilidades y derechos que le permitan ser un ente activo, envuelto emotivamente y, desde allí, más interesado en el planteamiento escénico y en el arte mismo, más abierto a la asimilación de su propuesta y a la reflexión sobre la experiencia vivida.

Lenguaje de improvisación en tiempo escénico

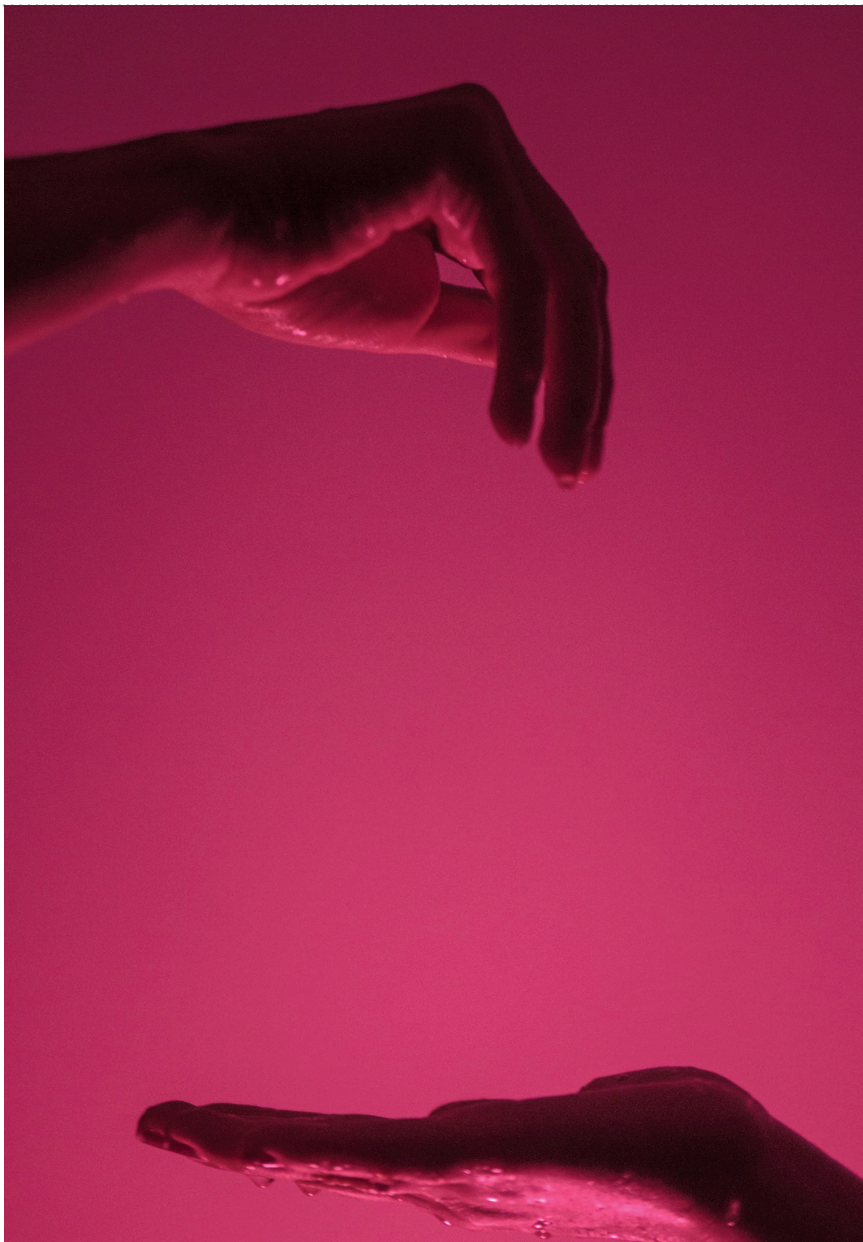
Las definiciones actuales del mundo moderno afirman la práctica de la improvisación como una respuesta más afín a sus características. El concepto de modernidad líquida de Zygmunt Bauman se vuelve pertinente para entender el estado del mundo y su afinidad con la improvisación como principio de trabajo sobre la escena. Para Bauman, los códigos sociales modernos ya no son rígidos. Es imposible, dice, para los individuos actuales, dar forma a una pauta-guía de vida y luego mantenerla. Bauman habla de "puntos de orientación" que antes eran claros, sólidos, y que la modernidad ha ido desestabilizando o diluyendo. El mundo moderno necesita estar libre de trabas, barreras, fronteras fortificadas y controles. "Hoy más que

en cualquier otro tiempo, la mayor preocupación es cómo prevenir que las cosas se queden fijas, que sean tan sólidas que no puedan cambiar en el futuro” (Bauman, 2000).

El lenguaje de la improvisación en escena es un lenguaje que actúa desde la fluidez, la movilidad y la ruptura de códigos, se relaciona y reacciona dentro de una acción que podríamos equiparar a ese estado líquido al que alude Bauman. Lo que busca Talvez es responder a esta realidad actual cambiante, tanto desde la práctica diaria con los intérpretes de la compañía, como hacia un público que tampoco responde ya a conceptos fijos dados desde la escena. El público actual también responde desde una modernidad sin códigos, sin *puntos de orientación* fijos que sirvan de referencia para la lectura de obras escénicas. Talvez busca otorgar al público la posibilidad de encontrar en sus obras significados propios que respondan a las vivencias más propias de cada uno de sus miembros.

La definición dada por Aristóteles para la palabra movimiento permite entender aún más el principio de fluidez y de dinámica abierta que propone el lenguaje de improvisación. Aristóteles define movimiento como un acto imperfecto de poder (o potencia), sin un fin u objetivo (*telos*), un acto abierto y sujeto en sí mismo a cambio (citado por Agamben en Lepécki, 2012). La búsqueda de Talvez es una de construcción y reconstrucción de herramientas para el trabajo creativo, de apertura constante a distintas y nuevas posibilidades que van surgiendo por medio de la práctica de la improvisación en movimiento. Esta experiencia también cambia y se alimenta según cada uno de sus miembros, según su forma individual de pensamiento, lenguaje corporal, acciones y reacciones. En cuanto a su relación con el público, la búsqueda es otorgarle creaciones abiertas de significados que le permitan encontrar respuestas propias a sus realidades únicas, temporales y cambiantes.

Respondiendo a este estado de un mundo impermanente, Talvez plantea conceptos, métodos de trabajo y entregas escénicas que se sometan a cambios constantes que abran múltiples posibilidades de acción y de



Viteri, J. (2016). *De la seducción a la violencia*

pensamiento. El concepto de deconstrucción de Derrida pasa a ejemplificar la visión de Talvez, entendido este concepto como una “estrategia sin objetivo/finalidad”, solo “*ce qui arrive* - lo que sucede” (Royle, 2003). No se trata aquí de un *cualquier* cosa, sino de una constante deconstrucción que produce y abre dislocaciones y desorganizaciones donde todo es posible. Así, im-provisar en escena permite organizar y desorganizar, tanto la acción como el pensamiento de manera tal que el lenguaje resultante en escena es también abierto a comprensiones múltiples que cada espectador *lee* según sus propias vivencias.

La improvisación requiere que el estado de conciencia del intérprete/improvisador esté en permanente flujo. El improvisador debe sorprenderse a sí mismo y sorprender a los espectadores constantemente. El momento de la escena resuelta en improvisación, exige que el producto artístico se cree a medida que se realiza. La mente adquiere conciencia de lo que está pasando en el cuerpo, pero la deja ser, no la limita: se genera y se desarrolla. De acuerdo con Ramsay Burt, “la improvisación es un estado de desasosiego: un estado entre respuesta y responsabilidad, entre la decisión y la obligación, entre romper y participar.” (Burt, 2011).

Improvisar es entonces, tener la capacidad de responder a aquello que surge, en la fluidez líquida del *ahora*, y donde el *ahora* actúa desde sus múltiples posibilidades de construcciones y deconstrucciones. Cada momento temporal, si es pensado individualmente, si es, simplemente pensado como sugiere Bergson (2015), se abre ante el entendimiento humano como una línea de momentos sucesivos. Si pensamos el tiempo, como lo desglosa Bergson, este se coloca mentalmente ante nuestra percepción como una serie de momentos dispuestos en una sucesión, solo que son asumidos por el ser humano como una experiencia continua que genera un flujo de conciencia constante. Es decir, las posibilidades del hacer que se abren en esta línea de tiempo, en cada uno de sus momentos sucesivos, son infinitas. La práctica de la improvisación permite la vivencia corporal de cada uno de estos instantes, uniendo pensamiento y movimiento. Acción que se ensambla en una sucesión temporal que se abre *ad infinitum*.

El ejercicio de improvisar requiere una acción, pero guiada por una reflexión constante sobre lo que está sucediendo. Estando en acción, improvisar es responder a las premisas de soltura corporal y mental que requiere crear constantemente, atender a estructuras y reglas claras que delimitan por qué canales se debe dirigir en un momento dado, el pensamiento. Dentro de estas maneras de vivenciar el pensamiento y como este nos obliga a de-construir constantemente las estructuras, la improvisación se muestra como la alternativa donde se expanden las formas de pensar, se expanden las posibilidades de componer y se interactúa desde el fluir, respondiendo a cada espacio y tiempo específico.

En conclusión, la improvisación en escena se presenta como una opción que permite resignificaciones constantes y una respuesta a la modernidad líquida en la que, siguiendo a Bauman, consideramos encontrarnos. Pensando además a la cultura como un ente de múltiples posibilidades que surge, crece y se desarrolla a partir de la elección de quienes la producen para luego multiplicarse o legitimarse a partir de quienes la consumen. Porque la cultura no se produce con un significado específico ni determinante, sino que abre posibilidades a partir de sí misma, de sus elecciones (Bauman, 2007). Entonces, la improvisación vuelve a aparecer como la creación constante de signos abiertos a posibilidades, a significaciones propias para cada intérprete y para cada espectador.

Interactividad con el público

Desde la antigüedad, los artistas escénicos han buscado separar al actor del espectador, resaltar la acción escénica y silenciar al público que deberá concentrarse en los artistas sobre la escena. El teatro griego es una estructura arquitectónica temprana pensada para este fin. A lo largo de la historia, se sigue experimentando con técnicas que ayuden a crear este distanciamiento. En el Renacimiento, se introduce la candileja, un invento simbólico de la búsqueda de separación actor-espectador. La candileja permite al público enfocarse y mirar con claridad la escena y aislar al

intérprete que, encandilado con su luz, no mira más al público. Con la invención de la luz eléctrica en el siglo XIX, se introduce un sistema cada vez más sofisticado de iluminar la escena y oscurecer el auditorio donde se instala al público.

La búsqueda incluyó una ruptura de la interacción entre los miembros del público. La oscuridad cada vez mejor lograda de los espacios designados al público ha ido aislando al espectador, motivándolo a observar y asimilar las obras presentadas delante de él, de forma pasiva e individual. En teatros convencionales actuales, se mira una obra con una perspectiva prácticamente bidimensional del hecho escénico y con una percepción exclusivamente dada desde lo visual y lo auditivo.

Garreth White (2013) propone que la primera fuente de conocimiento de la experiencia humana es necesariamente emotiva; una asimilación lógica de dicha experiencia viene solo después. Él habla de la necesidad de “engancha emotivamente” al espectador desde el inicio, y mantenerlo dentro de esta conexión emocional.

La distancia teatral convencional disminuye esta conexión, aumentando la posibilidad de insensibilización del espectador. Una propuesta escénica interactiva, en cambio, incluye vivencias que añaden otras fuentes de conocimiento para el público. Los participantes se sumergen en experiencias kinestéticas y sensoriales que aumentan y mantienen la conexión emotiva. En este tipo de propuestas, la perspectiva bidimensional convencional se elimina, la interactividad necesita otra distribución espacial que posibilite una relación más cercana entre actores y espectadores.

El concepto de emoción como primera fuente de conocimiento conduce a la búsqueda de lugares de acción ricos en estímulos alternativos fuera del teatro convencional. Espacios como parques o plazas aportan con memorias y vivencias de la cotidianidad, espacios históricos o arquitectónicamente únicos y de texturas invitantes, como la piedra, mármol, etc., aportan con memorias afectivas desde su valor sensorial y estético.

Las propuestas de Talvez incluyen varios métodos de acercamiento al público pensados desde distintas posibilidades que se abren al investigar y comprender estos principios de aprendizaje humano. La obra *Manípulo* tiene como base de acción un pisoescenario alrededor del cual se instala al público. El piso se coloca al mismo nivel de los asientos de los espectadores que luego son invitados, uno a uno, a sentarse frente a tres planchas colocadas al filo del piso. Así dispuestos, los espectadores pasan a manipular a los bailarines mediante piedras colocadas sobre las planchas. La distancia espacial espectador-intérprete en *Manípulo* es mínima, la reacción emotiva que se gana a consecuencia es intensa.

Esta reacción se intensifica aún más en el espectador al manipular, por medio del tacto, las distintas piedras que representan a los bailarines. El espectador se activa con la textura de la piedra y con la de elementos dispuestos en las planchas donde se accionan estas piedras (elementos como arena o harina), que provocan sensaciones táctiles en el público. Las planchas incluyen especias que estimulan su sentido olfativo. Esta plataforma activa una serie alternativa de reacciones emotivo-sensoriales que abren opciones para la asimilación cognitiva de comprensión de la obra.

Por último, la sonoridad de la obra parte de la acción de las piedras contra las planchas con el uso de micrófonos de contacto. El placer auditivo deja de ser una experiencia pasiva donde los participantes son los encargados de su propia experiencia sonora.

Según Fratini (2015), con la construcción del teatro de proscenio en el siglo XIX, se buscó eliminar *la fiesta*. Este tipo de expresión popular activada en *la plaza* o *el parque* permite todo tipo de vivencias, desde las sensaciones olfativas y táctiles de ferias y puestos de comida, hasta la interacción y mezclas sociales de todo tipo. En la fiesta, los actos escénicos se toman cualquier espacio disponible y los excesos de cualquier tipo son permitidos. La fiesta es una manifestación popular que activa todos los medios sensoriales y emotivos del ser humano que son una base corporal de acción cognitiva. La creación del proscenio fue pensada para ordenar



Segovia, G. (2016). *Cuerpo Intuitivo*

esta experiencia y reducir el exceso sensorial, pero, al hacerlo, se redujeron las opciones vivenciales del ser humano que conducen al conocimiento. El conocimiento lógico solo se expande al incluir más medios corporales de vivencias de lo escénico.

White (2013) en su estudio de interactividad en las artes escénicas, encuentra dos propuestas distintas usadas hasta ahora para la inclusión de públicos: una que llama inmersión y otra que llama relación uno a uno. Propuestas de tipo inmersión son, por ejemplo, las obras de la Fura del Baus o las de Fuerza Bruta. Ambos grupos sumergen a un público masivo en efectos escénicos de luz, tecnología, elementos como agua, polvo, etc. que conducen a vivencias sensoriales de alto alcance. Una fiesta sensitiva.

Ejemplos de interacción uno a uno son el Teatro Foro de Augusto Boal en los sesenta, donde los asistentes eran llamados a subir al escenario y dar su punto de vista de la situación presentada y donde el desenlace de la obra dependía de esta intervención. *The Author*, de Tim Crouch, o *Dominio Público*, de Roger Bernat, son ejemplos similares.

Las propuestas de Talvez se sitúan en un punto intermedio, donde el llamado uno a uno está siempre presente. Lograr una apertura de participación en el público a este tipo de propuestas requiere comprender algunos principios de comportamiento del ser humano. Por ejemplo, los intérpretes deben tener en consideración una serie de emociones con las que el público se enfrenta en el momento (instante) en que es llamado a participar. White (2013) propone que al inicio de toda presentación existen dos entes actuantes reconocidos por ambos: el público, con cada uno de sus miembros autoidentificado como parte de él, y los intérpretes, mirados como tales, por consentimiento de todos los asistentes. El momento en que la barrera se rompe, se pierde el anonimato que brinda pertenecer a un colectivo, es un instante delicado y decisivo que debe ser resuelto con precisión. Un error en el tono del movimiento y accionar del intérprete al momento de iniciar la interacción, puede producir el rechazo irreversible del espectador invitado.

Otra dificultad que resolver en las propuestas interactivas es su ritmo escénico. Se ha hablado ampliamente sobre el *tiempo escénico* y la alteración de la vivencia del tiempo de los intérpretes durante la actuación. Este tiempo se altera aún más en la relación con miembros del público, distorsionando la efectividad de su control. Cada miembro del público tiene un uso del tiempo diferente, algunos reaccionan rápidamente, obligando a los intérpretes a respuestas inmediatas. Otros, en cambio, tienen un tiempo de reacción más lenta que altera la noción del tiempo del bailarín concentrado en buscar formas de sostener al participante invitado. Para los miembros del público que tienen claro su deseo de solo observar, el tiempo y el ritmo escénico se mantiene en la acción visual y auditiva, con lo que su vivencia del tiempo es otra a la del tiempo como participante. Aquí puede apelarse al uso de un ojo externo, alguien que, desde fuera, guíe el tiempo de la obra. El ojo de este facilitador no es ni el ojo del intérprete ni del observador, es un ojo intermedio que puede anticiparse y tomar acción sobre el ritmo de la obra.

La base de participación en propuestas interactivas, dice Fratini (2014), es la manipulación; el público que accede a participar en los dispositivos de interactividad es, consecuentemente, reproductor de un sistema de aceptación acrítica de propuestas artísticas, a las cuales además el público entra de forma voluntaria. Este pensamiento viene a alinearse a la tesis brechtiana de tomar distancia emocional de todo acto escénico. Para Brecht, el espectador debe entrar y salir en su proceso de identificaciones con los distintos momentos de una obra teatral. Para él, la obra debe estar elaborada para provocar distancia reflexiva que conduzca a una actitud crítica en el espectador. Así, Brecht (Stanis-lavsky, 1964) arguye que una experiencia altamente emotiva de la escena deja al espectador satisfecho en sí mismo, eliminando el deseo o la necesidad de una reflexión consecuente.

Quizás apuesta por lo contrario, partiendo de la verdad corporal de que todo proceso cognitivo se inicia necesariamente con una activación sensorial (ojos, oído, olfato, tacto o gusto son los únicos medios de conocimiento humano). Es mediante los sentidos que se inicia y posibilita el conociemien-



to; a mayor exposición sensorial, mayor será la posibilidad de asimilación de una posible comprensión. Para Roger Bernat (2016), es después de una propuesta participativa que se produce una inquietud. Él afirma incluso que ese mismo abismo en el que se sitúa el espectador participante al tomar conciencia de que ha sido manipulado es el que conducirá a la reflexión. Entonces, conjuntamente con Bernat, el argumento planteado es que la intensidad aumenta una disposición al cuestionamiento y que más bien es



Bravo, N. (2015). *Espertare*

el teatro convencional el que puede crear un abismo por la misma distancia física, por el aislamiento en el que se instala a los miembros del público y la disminución de las posibilidades de afectación sensorial. Un teatro no participativo puede conducir a la reflexión; sin embargo, la participación y aun la sola posibilidad de participar que percibe el público en el tipo de propuestas interactivas intensifica la experiencia emocional que llevará a sus miembros al deseo y hasta a la urgencia de la reflexión.

Entonces, entendiendo al ser humano con todos sus principios y procesos de aprendizaje, una obra participativa resuelta correctamente, parece ser una opción más completa de llevar a procesos de reflexión al ser humano.

Investigación de metodologías de trabajo: las herramientas

El nombre que Talvez ha dado a su método de entrenamiento y de trabajo de improvisación sobre la escena es el de Escucha Total. El estado de escucha total es un estado de vacío mental que posibilita una actividad intuitiva corporal, es un estado de suspensión y atención simultáneos. Un término interesante para comprender esta idea es el de estado de vela (*aveille* en francés) propuesta por Emmanuel Levinas (Burt, 2011), cuya semántica implica estar despierto pero en vigilancia, en observación. La experiencia de vigilia como un estado donde el que vela o no llega a dormir no es el yo sino un eso (ça) que, entre dormido y despierto, mira, atiende.

Este eso impersonal permite al cuerpo responder más rápidamente que el pensamiento, ayudando constantemente en la sobrevivencia humana, pero surge solo cuando toda forma de movimiento consciente es silenciada. Es este estado de corporalidad y escucha, que puede llamarse estado de conexión, al que busca entrar Talvez en su práctica diaria; es desde este estado desde el cual buscan actuar los bailarines en escena.

Planteamos tres niveles de escucha para nuestro entrenamiento: escucha personal, escucha del otro y escucha del espacio.

Escucha personal

La escucha personal se refiere a un trabajo individual para lograr entrar en este estado de vigilancia (eso). Hay una clara calidad al ojo externo

cuando el intérprete actúa desde este estado, desde el cual el bailarín puede proponer cualquier tipo de trazo corporal en el espacio que, por surgir de esta conexión, adquiere un sentido en el espectador. En este principio se basa este lenguaje de improvisación: la premisa del estado de conexión como base de significación para el ojo del espectador.

La respiración, ya esté activada de forma consciente o de forma totalmente inconsciente, es la base de todo trabajo corporal. Los términos *ki* o *prana*, nombre dado a la respiración en las culturas orientales, se traducen como *aliento de vida* o *fuerza vital*. En el trabajo de improvisación basado en la escucha es la vía principal y necesaria de acceso a fuentes interiores de generación de movimiento. Con entrenamiento, esta fuente de energía vital, la respiración, despierta y acelera la percepción, animando, activando la mente y el cuerpo y la relación entre ambos.

La práctica de la respiración permite un estado de interrelación o diálogo entre lo mental y el cuerpo basado en principios absolutamente físicos: “Cuando logramos una mejor circulación y ventilación de los pulmones por medio de la práctica diaria, los desperdicios gaseosos se eliminan de forma más eficaz, se regulan tanto el corazón como su función circulatoria y se rectifica la arritmia cardíaca, conduciendo en consecuencia a un estado de relajación en todo el complejo cuerpo-mente.” (Niranjananda, 2009). Una vez obtenido un estado de conexión, las posibilidades de juegos exploratorios basados en el uso de la respiración son infinitas y conducen a otras fuentes de conexiones y movimientos para la improvisación como son el ritmo respiratorio, el mapeo o base imaginativa-sensorial de los órganos internos o el impulso como bases de movimiento.

El uso del impulso puede ejemplificar la noción de interioridad y conexión básica para activar movimiento desde un estado de escucha. Para aclarar su uso, el término *betrachten* usado por Karl Jung, aclara su potencial. Este término significa mirar algo, pero que incluye, en su concepto, una connotación de estado de embarazo; se trata de localizar, enfocar lugares, zonas interiores hasta captar su lenguaje y, desde ahí, iniciar el movimiento



Alterego Estudio Creativo, (2016). *Espertare*

que, de esta forma, adquiere significaciones tanto personales como universales para el espectador. Blom y Chaplin (1988) hablan de una “memoria kinestética” que implica el recuerdo muscular mismo y que lleva a otros recuerdos encerrados en la musculatura, órganos internos, de pasados recientes, remotos, etc. Este principio del músculo vivo que plantea Blom, permite comprender las posibilidades que el trabajo de atención interior ofrece como fuente de acción significativa sobre la escena. En cuanto al uso de los órganos interiores como fuente de movimiento, sabemos que el sistema nervioso humano no trasmite al cerebro sensaciones claras de tales órganos como vísceras y huesos. El umbral humano para sentir estos órganos se activa casi exclusivamente ante el dolor físico. Por medio de un trabajo de imaginación, se puede realizar una especie de mapeo de estas zonas

corporales como fuente de movimiento. Su sensación se mide por ejemplo, en distancias, vacíos, conciencias e imaginación y, desde allí, producimos movimiento. “Fuentes internas de movimiento son ritmos, contracciones musculares, estímulos nerviosos, fatiga muscular, niveles de adrenalina, nivel de oxígeno, sensibilidad a la gravedad, expiración, tensión, verticalidad.” (Bogart y Landau, 2005).

Una de las grandes dificultades para improvisar es el *ruido mental*. Nuestra mente está entrenada para dirigir la actividad corporal o simplemente para disparar pensamientos de forma constante. La improvisación requiere que la actividad corporal se sitúe por sobre y antes de la mental. En la práctica del yoga, se usan los mantras, cuya traducción literal es “el sonido que libera la mente del servilismo” (Vivekananda, 2005); en improvisación, se puede acceder al vacío mental por medio de este mismo principio del uso del sonido para permitir al cuerpo liberarse del comando o proceso de pensamiento mental. El sonido genera un choque con la mente, confundiendo primero estas órdenes, y alzándose luego por sobre estos comandos.

Escucha del otro

Para lograr la interconexión entre bailarines, el trabajo de escucha personal sigue siendo la base y debe sostenerse al momento de la relación con el otro. El testigo interno, de acuerdo con Pállaro (1999), permite atestiguar al otro y así conectarse en el otro y formar un todo colectivo. Cada individuo dentro de un colectivo debe ser honesto y fiel a su propio instinto y escucha interna. Ceder al otro no es sino ceder al imaginario en uno de la necesidad del otro, y lleva a perder el sí mismo y consecuentemente perder la posibilidad de una verdadera conexión.

Tres claves del trabajo de relación con el otro son la respiración, la mirada y la piel. La respiración sigue siendo la clave del trabajo interior. Iniciar desde la sintonía de respiración conlleva a una conexión interior e íntima de dos cuerpos; sin embargo, al igual que la piel y la mirada, implica intrusión

y violencia. Mirar, por ejemplo, es un acto de juzgar, todo aquello mirado entra en un esquema preconcebido personal construido por la condición familiar, cultural e histórica personal. El otro nunca es visto de una forma imparcial; la mirada neutra no existe en el ser humano, social por naturaleza. Simultáneamente, al ser mirado, todo ser humano prejuzga su imagen en el otro, no concibe, no tiene la capacidad de concebir, la mirada del otro como algo distinto de la imagen instalada en su imaginario de sí mismo. Aprender a mirarse sin auto-juzgarse ni juzgar al otro es el objetivo en el juego y acción de mirar. El trabajo es abrir la mirada disminuyendo el acto de proyección para expandir el conocimiento del otro, para entrar en él a un nivel algo más verdadero. El trabajo paralelo es salir a él disminuyendo el imaginario que cada uno tiene de sí mismo. El objetivo es la apertura al otro para lograr la interconexión.

Dominar la relación con el otro desde la respiración, la piel y la mirada son elementos indispensables para el trabajo de conexión. La piel es un órgano único en su función de límite corporal: al ser el órgano que define nuestro contorno, es el que nos informa de nuestro principio desde el exterior, y nuestro final desde el interior. Como tal, pasa a ser un medio fundamental de transición entre el adentro y el afuera, donde su primera función es la sensibilización del límite individual, y luego, el segundo uso de la activación de la piel es, necesariamente, en función de la relación con el otro

Escucha del espacio

El espectáculo de *ballet* en su forma clásica se fundamentaba en una consideración esencialmente estática del espacio en la que no existía relación dinámica entre cuerpo y entorno escénico. Dicho espacio se inspiraba en el modelo newtoniano de un espacio absoluto, concebido como infinito, homogéneo, indivisible y completamente independiente de los cuerpos actuantes en su interior. Se miraba el *ballet* desde una perspectiva central donde toda escenografía o iluminación era considerada exclusivamente decorativa.

Laban, a principios del siglo XX, desarrolla para la danza moderna un modelo espacial centrado por primera vez en el cuerpo humano. Rompiendo con la creencia tradicional de que el movimiento se efectúa en un lugar vacío, re-concibe el espacio como una cualidad intrínseca del movimiento, y este, a su vez, un aspecto visible del espacio. Al producirse el desplazamiento, el espacio reacciona, se regenera constantemente rodeando y acompañando en todo momento al cuerpo. Desde Laban, el espacio pasó a ser entendido como un ente generador de un intercambio continuo con el cuerpo que se mueve (Perez Royo, 2007).

Es decir que el espacio incluye las masas que se mueven dentro de él, esto es, los bailarines que cambian de posición al estar en movimiento permanente, afectándose mutua y constantemente. Dirección, velocidad, tiempo, niveles, entre otras, responden a este intercambio continuo. El espacio, para el acto de improvisar en vivo no incluye solo sus masas, sino todo lo que existe dentro de él, sus texturas, la luz, el color, las memoria que produce, y por último, sus sonidos que incluye la música con la cual se mueven los bailarines. El trabajo del intérprete es leer, asimilar y dejarse influenciar por la totalidad de los elementos que componen el espacio de acción.

La primera habilidad que se debe adquirir para la improvisación en tiempo real es la de una mirada abierta, amplia, pero directa. El ritmo de vida actual produce un ojo divagante que salta de un objeto a otro sin mirarlo. Detener la mirada en algo concreto permite mirarlo, y al mirar tal objeto, todos los demás ganan presencia, permitiendo al bailarín construir y mantener un dibujo mental del espacio en su arquitectura tridimensional. El cuerpo reacciona así al espacio sin pensar, encuentra masas, las esquiva, siente presencias, se afecta, reacciona. Por otro lado, se debe considerar la mirada periférica. La capacidad periférica del ojo humano fue descubierta como propiedad de la retina a finales del siglo XIX y lo que señaló fue precisamente la "heterogeneidad de sensibilidades que componen la visión humana. El ojo sensible ni aísla ni totaliza, no va del todo a la parte o de la parte al todo. Lo que hace es relacionar lo enfocado con lo no enfocado, lo nítido con lo vago, lo visible con

lo invisible, y lo hace en movimiento, en un mundo que no está nunca del todo enfrente sino que lo rodea.” (Garcés, 2009).

La concientización del uso de la mirada periférica viene a completar la información del todo espacial y su entrenamiento potencia la percepción de los objetos o masas en el espacio. Un uso similar a la mirada periférica es lo que Anne Bogart (2005), llama foco suave (*soft focus*), como una fuente pasiva de conciencia del espacio que permite ser afectado por él, recibir información más que buscarla. El ejercicio consiste en suavizar la mirada, alivianar la presión de enfocar la mirada periférica, para que el total de lo que sucede en un espacio entre, más que buscarlo.

Usando la idea de masas en el espacio, el siguiente nivel de trabajo es la construcción arquitectónica viva del espacio: un diseño y rediseño espacial constante. Se intercalan concepciones personales y de grupo de armonías y disarmonías espaciales, equilibrios, desequilibrios, geometrías espaciales, lógicas e ilógicas y más conceptos posibles de construcción visual en un espacio. Una vez aclarada esta lógica individual y grupal, debe entrar una lógica para la mirada del espectador. El espectador requiere de una lógica o diseño escénico en el cual entrar para hacer lecturas de textos corporales o, solo mirar la belleza estética del diseño en sí. En improvisación en escena, esta lógica va a depender de las decisiones que, en el acto, tome cada bailarín, por lo que debe incorporarse la perspectiva de un público que mira desde fuera.

Por último está la música y su uso en improvisación. John Cage comprobó que el silencio no existe, que, eliminado todo ruido externo, el ser humano pasa a escuchar su propia circulación sanguínea y respiración. La música, ruido o su ausencia relativa, entra en el mundo de afectaciones del bailarín como un elemento más del espacio. El caso de la música en vivo aumenta un grado de complejidad a las propuestas al tratarse de un intérprete más que será influenciado no solo por el movimiento de los bailarines, sino por todo el entorno de la misma forma que un bailarín y que, como tal, deberá responder de igual manera.

Lenguaje

Según Lynn Anne Blom y L. Tarin Chaplin (1988), el movimiento está considerado en función de energía, espacio y tiempo. Rudolph von Laban (2011), estudia el movimiento desde la relación esfuerzo y forma con subdivisiones que incluyen dirección, peso, espacio y tiempo. Anne Bogart (2005), explora el movimiento en función de tempo, duración, respuesta kinestética, repetición, relaciones espaciales, topografía y arquitectura. Viola Spoling propone como base de trabajo los conceptos de talento, correcto e incorrecto (*right or wrong*), el juego, el grupo y la fisicalización (*physicalization*) (1999). William Forsythe desarrolla sus Improvisation Technologies con una metodología estructurada de trabajo para la improvisación basada en las nociones de puntos y líneas, corporales y espaciales (2010).

Crear lenguaje es el trabajo de explorar y expandir las posibilidades corporales del bailarín. Las fuentes para producir lenguaje corporal, como queda expuesto en el párrafo anterior, son inagotables. Un investigador debe optar por una propuesta, propia o informada, debe probarla, investigarla, reprobarla, y así expandir vocabularios corporales o generar lenguajes singulares según sea su necesidad del momento. La improvisación es fuente inagotable de procesos que deben reducirse a formatos y técnicas concretas, pero siempre manteniendo su fluidez, su calidad líquida. El estado de investigación de la improvisación debe entenderse como un estado abierto y sujeto a un cuestionamiento constante. Esta es la verdadera investigación que permite la improvisación y a este estado lo llamamos estado de Talvez. [post\(s\)](#)

Referencias bibliográficas

A Bauman, Z.

(2000). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Bauman, Z.

(2007). *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Paidós.

Bergson, H.

(2015). *Time and free will. An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. Mans-field: Martino Publishing.

Bernat, R.

(2016). Entrevista en el marco de su residencia con ERRO Grupo en Florianópolis. Recuperada de <https://www.youtube.com/watch?v=VStChS102v8>

Blom, L. A. y Chaplin, L. T.

(1988). *The Moment of Movement*. Londres: Dance Books.

Bogart, A. y Landan, T.

(2005). *The Viewpoints Group*. Nueva York: Theater Communications Group.

Burt, R.

(2011). [Ramsay Burt]. (2011, abril 17). Reflexions on Steve Paxton's Magnesium. Recuperado de <https://vimeo.com/22515367>

Chodorow, J.

(1991). *Dance Therapy and Depth Psychology*. Nuevo York: Roudedge.

Forsythe, W. y Sulcas, R. (autor).

(2010). *William Forsythe: Improvisation Technologies*. Karlsruhe: Karlsruhe Editors.

Fratini, R., Bernat, R. [Festival 10 sentidos].

(2014, 12, 12). *Conferencia con Roger Bernat y Roberto Fratini - V Festival 10 Sentidos*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=t09wo3fuHwU>

Fratini, R.

(2015, 15 de junio). *Llindars de la inacció: nous estatuts i velles paradoxes del teatre de participació*. Barcelona: Agost Producciones. Recuperado de http://agostproduccions.com/blog/wp-content/uploads/2016/03/Nous-estatuts-i-velles-paradoxes-del-teatre-de-participacio_Roberto-Fratini.pdf

Garcés, M.

(2009). "Visión periférica. Ojos para un mundo común". En Ana Buitrago, ed., *Arquitecturas de la mirada* (pp. 77-96). Madrid, España: Universidad de Alcalá de Henares.

Laban, R. (author), Ullmann, L. (editor)

(2011). *The Mastery of Movement*. Dance Books Limited. Binsted: Dance Books Limited.

Lepécki, A.

(2012). *Dance*. Londres: Whitechapel Gallery & MIT Press.

Maning, E.

(2007). *The Politics of Touch*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Niranjananda, W.

(2009). *Prana and Pranayama*. Nueva Delhi: Thomason Press Limited.

Pállaro, P.

(1999). *Authentic Movement*. Londres: Jessica Kingsley Publishers.

Pérez Royo, V.

(2007, primavera). "Espacio escénico y las tecnologías interactivas". *Artea*.

Royle, N.

(2003). *Jacques Derrida*. Londres: Routledge.

Spoling, V.

(1999). *Improvisation for the Theater*. Evanston: Northwestern University Press.

Stanislavsky, C.

(1964). *An Actor Prepares*. New York: routledge.

Vivekananda, R.

(2005). *Practical Yoga Psychology*. Mungar: Yoga Publications Trust.

White, G.

(2013). *Audience participation in theater*. Londres: Palgrave Mcmillan.

Bibliografía complementaria

Albright, A. C., Gere, D.

(2003). *Taken by Surprise: A Dance Improvisation Reader*. Midd-letown: Wesleyan University Press.

Alcázar, J.

(2014). *Performance, un arte del yo*. México: Siglo XXI.

Angelaki, V.

(2013). Whose Voice? Tim Crouch's The Author and Active Listening on the Contemporary Stage. *Accueil*, 16. Recuperado de <https://sillagescritiques.revues.org/2989>

Banes, S.

(1987). *Terpsichore in sneakers*. Connecticut: Wesleyan University Press.

Banes, S.

(2003). *Reinventing dance in the 60s*. Madison: University of Wisconsin Press.

Blom, L. A. y Chaplin, L. T.

(1996). *El acto íntimo de la coreografía*. Pitsburg: University of Pittsburgh Press.

Burt, R.

(2007). *Ungoverning Dance*. Oxford: Oxford University Press.

Buckwalter, M.

(2010). *Composing while dancing*. Wisconsin: Wisconsin University Press.

Carter, Curtis L.

(2000). "Improvisation in Dance". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58 (2), pp. 181-190.

Cooper, A. y Gere, D. (ed.).

(2003). *Taken by surprise*. Middletown: Wesleyan University Press.

Deleuze, G. y Guattari, F.

(1994). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.

De Spain, K.

(2014). *Landscape of the Now. A Topography of Movement Improvisation*. Oxford: Oxford University Press.

Fischer Lichte, E.

(2008). *The transformative Power of Performance*. Londres: Routledge.

Freshwater, H.

(2009). *Theater and Audience*. Hampshire: Palgrave MacMillan.

Greiner, C.

(2010, 29 de enero). Danza, performance en Brasil: Paisaje de riesgo. *Artea*. Recuperado de <http://arteescnicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=302>

Halprin, D.

(2003). *The Expressive Body in Life, Art and Therapy*. Londres: Jessica Kingsley Publishers.

De Spain K.

(2014). *Landscape of the Now. A Topography of Movement Improvisation*. Oxford: Oxford University Press.

Lepécki, A. y Joy, J.

(2009). *Planes of composition*. Calcutta: Spectra Graphics.

Lepécki, A.

(2016). *Singularities: Dance in the age of performance*. Holmesville: Routledge.

Payne, H.

(2004). *Dance movement therapy: theory and practice*. Londres: Routledge.

Radbourne, J., Johanson, K., Glow, H. y White, T.

(2009, Primavera). The audience experience: measuring quality. *International journal of arts management*. 11 (3), 16. Recuperado de <https://dro.deakin.edu.au/eserv/DU:30016687/radbourn-audienceexperience-2009.pdf>

Rancière, J.

(2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Reeve, J.

(2011). *Dance Improvisations: Warm-Ups, Games and Choreographic Tasks*. Champaign, Il.: Versa Press.

Reynolds, N. y McKormick, M.

(2003). *No fixed points. Dance in the twentieth century*. New Haven, Londres: Yale University Press.

Roberts, I.

(2004). *Creative Authenticities*. Fairfield: Atelier Saint-Luc Press.

Sánchez, J. A. (ed.).

(1999). *Desviaciones* (documentación de la 2.a Edición de Desviaciones) [file PDF]. Madrid-Cuenca: Edita J.A. Sánchez. (pp. 13-28). Recuperado de http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/83/Leer%20texto%20Pensando%20con%20el%20cuerpo.pdf

Sánchez, J. A.

(2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. [file PDF]. Madrid: Visor Libros. Tomado de: http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n3_01.pdf

Sheets-Johnstone, M.

(1981). *Thinking in Movement*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 39 (4), 399-407.

Spier, S.

(2011). *William Forsythe and the practice of choreography*. Londres: Routledge.

Zarrilli, P.

(2009). *Psychophysical Acting*. Londres, Nueva York: Routledge.