



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Escénicas

Presentación artística

**La composición de tejidos dramáticos a través de
herramientas de improvisación en danza contemporánea en el
ejercicio escénico *Fracasos***

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Creación Teatral

Autor:

Miguel Alejandro Palacios Zambrano

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2020

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, Miguel Alejandro Palacios Zambrano, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Creación Teatral. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 33 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes.

Cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

Lorena Toro Vargas
Tutor del Proyecto

Lorena Delgado
Miembro del tribunal de defensa

Sara Baranzoni
Miembro del tribunal de defensa

Agradecimientos:

Esta investigación no hubiera sido posible sin la colaboración de varias personas, a quienes les agradezco por su tiempo, interés y afecto: Anthony Guerrero, Jorge Carranza, Nicole Foss, Gaby Córdova, Kevin Ramírez, Aracely Sánchez, Jorge Parra, Jenny Ocampo, Omar Aguirre, Lorena Delgado, Lorena Toro, Itzel Cuevas y Hjalmar Cruz.

Y gracias a mi familia, por creer en mí y ayudarme a crecer.

Dedicatoria:

A Jorge, Jenny, Omar, Lucas y demás personas de quien he tenido el gusto de aprender y con quienes he tenido la dicha de bailar.

Resumen

La dramaturgia en la contemporaneidad ha trascendido las fronteras del texto escrito y su elaboración como piedra angular del acontecimiento escénico. Hoy en día, la dramaturgia estudia los procesos de creación en su totalidad, encontrando en la conjunción de múltiples materiales, tejidos que se relacionan entre sí hasta devenir obra. Estos tejidos dramáticos no solo se elaboran en el proceso de creación previo, sino que se continúan desarrollando en el presente vivo del acontecimiento escénico e incluso lo trascienden. Esta posibilidad de una dramaturgia que organiza elementos en el espacio-tiempo presente, conduce a esta investigación a ahondar en la relación de estos tejidos con la práctica de la improvisación en movimiento, propia de la danza contemporánea. A través de un proyecto práctico y teórico, se investiga y experimenta con las herramientas que permiten componer en tiempo real y se estudia el alcance de la improvisación como generadora de tejidos que se escriben y desvanecen en el instante, a través de un cuerpo vivo que siente, es y genera sentido.

Palabras Clave: Dramaturgia, Danza, Improvisación, Tejido, Cuerpo.

Abstract

Contemporary dramaturgy has transcended its boundaries of written text and its development as a cornerstone of the performing act. Nowadays, dramaturgy studies the creation process as a whole. As a result, the juxtaposition of multiple resources in the process reveals “tissues” which are drawn to each other until they become an art work. These dramaturgical tissues are not only developed at an early stage of the creation process, but they continue to grow in the live present of the performing act, or even transcend it. The consideration of a dramaturgy, which organizes various elements in current space-time performance, leads this investigation to study the relationship between these tissues and the practice of improvised movement from the contemporary dance scene. Through a practical and theoretical project, this research explores compositional tools used in a real time dance performance, and studies improvisation’s capacity to generate tissues, which instantly fade as soon as they are written through a living body that feels, exists and generates sense.

Key words: Dramaturgy, Dance, Improvisation, Tissue, Body.

ÍNDICE GENERAL

<u>INTRODUCCIÓN.....</u>	<u>10</u>
<u>CAPÍTULO 1: TEXTO Y DRAMATURGIA.....</u>	<u>13</u>
<u>CAPÍTULO 2: IMPROVISACIÓN Y DANZA CONTEMPORÁNEA.....</u>	<u>27</u>
<u>CAPÍTULO 3: GENEALOGÍA.....</u>	<u>39</u>
<u>CAPÍTULO 4: <i>FRACASOS</i>: APUNTES DEL PROCESO.....</u>	<u>56</u>
<u>EPÍLOGO.....</u>	<u>84</u>
<u>BIBLIOGRAFÍA.....</u>	<u>86</u>
<u>ANEXOS.....</u>	<u>90</u>

Introducción

La dramaturgia y la danza contemporánea son espacios de creación en donde se piensan las técnicas y las estructuras desde modos distintos a la escritura y coreografía clásica para la escena. Actualmente las nociones de dramaturgia y danza abarcan un espectro más amplio que, sin llegar a desdibujarse completamente, estudian otras posibilidades dentro de sus respectivas prácticas. Por ello la creación escénica, tanto en el teatro como en la danza, se ha convertido en un espacio de investigación, en donde cada proceso demandará de un sistema propio, que solo podrá ser definido en el devenir de la obra.

La autonomía del teatro con la literatura en el siglo XX provocó un distanciamiento del texto dramático como elemento central de la obra. Este cambio de paradigma no solo permitió valorar de manera más homogénea a los diversos elementos que componen la escena, como la luz, la plástica, el montaje, la actuación, entre otros; sino que también empujó a preguntarnos en dónde reside y cómo se genera el acontecimiento teatral y la composición dramaturgica. El texto y la dramaturgia se adaptaron a las necesidades de investigación y creación contemporánea y se reconocieron presentes en otros elementos, a modo de tejidos que se conectan para generar el acontecimiento teatral. De esta manera, la dramaturgia trascendió para llegar a ser un fenómeno diverso y complejo cuyo fin es el de acoger y organizar los materiales de la escena. Antes, durante y después de su existencia.

Por otro lado, uno de los aspectos más relevantes surgidos en la danza a partir de su época moderna es la improvisación como modo de creación. Su aparición en el mapa de la historia no solo diversificó las estrategias para crear danzas, sino que también condujo a bailarines y bailarinas a apropiarse de su cuerpo como material principal de composición del movimiento. Desde su aparición, la improvisación ha sido uno de las prácticas más frecuentes en la danza, gracias a su capacidad de generar procesos indagadores, creativos y principalmente orgánicos, al permitir a cada ser experimentar en tiempo presente con las herramientas que trae consigo. De naturaleza efímera, la improvisación se inscribe como una práctica que da cuenta del aquí y el ahora, tejiendo en su tránsito relaciones, estructuras, trayectorias e imágenes que se disuelven tan pronto existen.

Esta investigación apunta a estudiar la manera en la que se crea un tejido dramático en presente a través de las herramientas de improvisación en danza contemporánea. El interés central se divide en tres momentos: en el cómo y cuándo inicia el proceso de componer una acción; el cómo la acción se desarrolla de manera fluida en tiempo real, generando sentido a través del movimiento y por último en el cómo se inscribe en una dramaturgia que no puede contenerla. Para ello, se desarrolla un proyecto práctico y teórico, en el cual se parte de la improvisación en movimiento y su capacidad para generar tejidos que puedan desarrollarse y entretenerse entre ellos hasta devenir en un trazo para la escena.

En este texto trabajado paralelamente a la creación, se analizará la evolución histórica de la dramaturgia y la improvisación, encontrando puntos de cruce y bifurcación. De igual manera, se plantean las ideas y conceptos previos con los cuales se busca responder la pregunta. Finalmente, se describe cómo el proyecto práctico ayuda al proceso de investigación y a su vez como la investigación teórica retroalimenta al ejercicio escénico.

El capítulo 1: Texto, tejido y dramaturgia, se enfoca en dos objetivos, por un lado se hace un breve repaso del lugar del texto teatral dentro de la escena desde sus primeros conceptos en occidente hasta la contemporaneidad. En este recorrido se describe los puntos de inflexión en su composición y relación con los otros elementos del acontecimiento teatral. Por otro lado, se comparan las visiones de Joseph Danan, Patrice Pavis y Jose Antonio Sánchez en torno a la dramaturgia para establecer un concepto que encuentre sentido en esta investigación.

De manera similar, el capítulo 2: Improvisación y danza contemporánea, describe la evolución de la improvisación desde la danza moderna hasta la contemporaneidad. Se hace un recorrido por bailarines, bailarinas, coreógrafos e investigadores del movimiento, desde Laban y Dalcroze hasta exponentes contemporáneos como David Zambrano, cuyo trabajo transformó la relación con la danza. También se comparten visiones en torno a la práctica de la improvisación, estudiándola como proceso y como acontecimiento escénico, acordando una serie de definiciones y herramientas con las cuales se trabaja en el proyecto.

Por otro lado, el capítulo 3: Genealogía, ahonda en los referentes artísticos cercanos al autor, para el desarrollo de este proyecto. Sin embargo, este capítulo propone analizar estos referentes desde un punto de vista fenomenológico, describiendo el accionar del acontecimiento escénico desde el lugar del cuerpo y su ser en el mundo. Por y para ello, se propone una serie de categorías posibles: el cuerpo como medio, el cuerpo como material, el cuerpo en éxtasis, el cuerpo creador y el cuerpo (en) presente. De esta manera, se acerca la investigación a un lugar íntimo y sensible, el del autor.

Finalmente, el capítulo 4: *Fracasos: Apuntes de un proceso*, reúne una serie de escritos y reflexiones surgidas a lo largo de la creación del ejercicio escénico que se propuso para responder a la pregunta en torno a la composición de los tejidos dramaturgicos. En este capítulo se reúnen las estrategias, las decisiones, los problemas y otros aspectos acontecidos dentro de la investigación práctica.

Es importante mencionar que el objetivo de esta investigación no es crear un producto artístico, sino ahondar en torno a la creación de los tejidos dramaturgicos en el fenómeno de la improvisación, proponiendo preguntas que serán aplicadas en la práctica y estudiando su alcance. El acontecimiento escénico no es más que una fracción de todo un proceso que no solo se sostiene del laboratorio experimental, sino también de la teoría y de la vida. Dado al fenómeno mismo de la danza en la improvisación, nos resistimos a la noción de obra acabada y enfocamos nuestro interés en los procesos, en especial el proceso vivo de creación experimentados en el presente, sin desligar el pasado y entendiendo que hay un futuro.

En este proyecto se indaga en torno a estrategias de creación desde la improvisación, además se propone una mirada contemporánea de la relación entre dramaturgia y danza. En este sentido, la investigación propone encontrar espacios de coexistencia entre la danza y la dramaturgia desde lugares más amplios y a su vez, más íntimos. Se parte de la necesidad personal de entender la relación entre el movimiento improvisado y la creación, la generación de pensamiento, el surgimiento del sentido y la apertura de las sensaciones.

Mi interés como investigador y creador de las artes, es conocer si hay dramaturgia en la danza que se improvisa sin ninguna otra pretensión que bailar en el presente. Si es que acaso está dentro de uno o está en la mirada del otro. Me interesa saber sobre la danza

que reside en la misma acción de escritura y en todas las otras acciones que tejen una cotidianidad, por lo tanto generar puentes para encontrar estos dos fenómenos experimentados por un mismo cuerpo que escribe bailando y baila escribiendo.

Capítulo 1: Texto, tejido y dramaturgia

1.1 Desplazamiento del valor del texto en la escena: Del textocentrismo y la representación a los tejidos dramáticos y el teatro del presentar

En occidente, desde el surgimiento de la Poética de Aristóteles, el texto teatral se vislumbró como la obra de arte en sí misma. En su análisis de la tragedia griega, considerado como el primer manual sobre cómo escribir obras de teatro, el filósofo enfatiza que el espectáculo “es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores”¹. Desde la perspectiva aristotélica, la fábula (residente en la palabra) podía surtir los mismos efectos con o sin una representación escénica, ya que el efecto trágico residía en ella, en su trama contada.

El teórico Joseph Danan amplía la perspectiva histórica en torno a la insignificancia de la representación en la antigüedad:

Respecto a la dimensión histórica de esta cuestión (...) los trágicos griegos no escribían un texto para que fuese puesto en escena de múltiples maneras, como nos lo haría creer nuestra perspectiva moderna, sino que en un ritual que era siempre el mismo, el texto era el elemento variable.²

La estructura fija del espectáculo en la tragedia griega hacía de este un elemento poco interesante. Sin embargo, era la fábula aquello que movilizaba a las masas, produciendo compasión, temor y finalmente, la catarsis. En la antigua Grecia el valor de la fábula no residía en su originalidad, sino en la habilidad para ser contada, ya que estas se basaban en mitos y hechos históricos protagonizados por personajes nobles, dioses y

¹ Aristóteles, *la Poética*. Ed. Valentín García Yebra (Madrid:Editorial Gredos, 1974), 151.

² Joseph Danan, *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. Traducción Victor Viviescas. (México: Paso de gato, 2012), 16.

semidioses. En otras palabras, no solo el acto de representación era preestablecido, sino que también las historias contadas eran ampliamente conocidas por la comunidad ante la cual dichas historias eran representadas.

Otra lectura posible es la que realiza el dramaturgo Davide Carnevali, quien hace un estudio de la fábula teatral desde Aristóteles hasta la contemporaneidad. Carnevali indica que la noción de fábula ideada por Aristóteles parte del *mythos*, que es la imitación de una acción a representar. Este *mythos* sería una de las características que diferencian a la tragedia de la épica, al estar la primera limitada (y medida) en comparación a la segunda:

El término *mythos*, en griego antiguo, significa primariamente “palabra”, o mejor: “palabra dotada de significado”, “palabra en discurso”; con un salto semántico, viene a indicar el discurso mismo, “lo que se relata”. Implica, pues, una idea de atribución de sentido y coherencia narrativa; por eso el *mythos* es para Aristóteles la *composición* de los hechos, los acontecimientos “dispuestos en orden”.³

El *mythos* o fábula es en sí misma la tragedia. El orden del cual habla Aristóteles, nos dice Carnevali, establece que las acciones imitadas en la fábula deben estar limitadas y correctamente ordenadas bajo las nociones de principio, medio y fin. Dentro de este cuadro, el autor trágico debía de componer la tragedia seleccionando lo necesario para que esta sea comprensible y fácil de recordar, desechando de esta manera todo aquello que sobre o resulte incoherente para el relato. “Lo irracional es entonces lo no-definible, lo no-ubicable, lo no-necesario; y es perjudicial para el *mythos*, ya que socava su coherencia.”⁴

Carnevali deduce que el textocentrismo estuvo (y está) basado, principalmente, en estas ideas planteadas desde la Poética, que ubican al texto teatral dentro del terreno de lo seguro, lo medible y lo cierto:

Por esta misma razón, no tiene porqué sorprendernos que el texto haya sido siempre, en el ámbito de la teatralidad, el *sancta sanctorum* de los principios

³ Davide Carnevali, “Forma dramática y representación del mundo” (tesis doctoral, Universidad autónoma de Barcelona, 2015), 46, <http://hdl.handle.net/10803/287992>.

⁴ Davide Carnevali, “Forma dramática y representación del mundo”, 52.

que proporcionan una visión racional, logocéntrica, del mundo. El texto, en su naturaleza de objeto concreto, en contraposición a la inmaterialidad del espectáculo, era en cierto modo la piedra angular de este orden.⁵

De esta manera lo lógico se impuso a lo performativo en el teatro a través del texto, estableciendo una relación desigual.

Sin embargo, la evolución del teatro daría lugar a una transformación paulatina de sus formas, tanto en la representación como en los modos de concebir al texto teatral. Peter Szondi concibe el surgimiento del drama moderno en el Renacimiento, en donde el ser humano volvió la mirada hacia sí mismo y “La libertad y el vínculo, la voluntad y la capacidad de decisión pasaron a convertirse en los ejes cardinales de su existencia”⁶. Víctor Viviescas, dramaturgo y teórico teatral, analiza esta transición hacia el drama moderno y explica la importancia de esta definición de Szondi:

Szondi postula un modelo que ha sido extremadamente rico (...), en el que el drama tal como se conformó en el Renacimiento, en la Inglaterra isabelina y, particularmente, en el Neoclasicismo francés del siglo XVII, para luego pervivir durante el periodo clásico alemán, se erige en la sedimentación ideal de la forma dramática, es decir, en la identidad absoluta de forma y contenido.⁷

Para Peter Szondi el drama moderno o drama absoluto se caracterizaría por hacer uso del diálogo como el elemento principal de su construcción, al ser el medio a través el cual relucirían las relaciones interpersonales en la escena, negando el uso de narraciones y suprimiendo elementos como prólogo, coro y epílogo. Además, el drama moderno contaría con otras características tales como: ser una entidad absoluta (no conoce nada fuera de sí mismo), la ausencia de la voz del dramaturgo (es independiente de él), la fusión entre personaje y actor (son un solo sujeto dramático), ser primigenio (ocurre por primera vez en cada representación), estar en presente (no hay saltos temporales, ni alusión a un

⁵ Davide Carnevali, “Forma dramática y representación del mundo”, 58.

⁶ Peter Szondi, *Teoría del drama moderno Tentativa sobre lo trágico* (Barcelona: Destino, 1994), 72-73.

⁷ Víctor Viviescas “La crisis de la representación y de las formas dramáticas” Centro de investigaciones y desarrollo científico Universidad distrital Francisco José Caldas S/F. Pag. 444

pasado desconocido por el espectador) y la exclusión de la casualidad (todas las acciones ocurren por motivaciones identificables).

Sin embargo, a finales del siglo XIX el drama se tornó limitado ante ciertos temas, desestabilizando su forma ideal. Así lo explica Carnevali:

Se trata básicamente de cuestiones de carácter subjetivo que no pueden revelarse por medio de la exposición a otros sujetos, sino que permanecen esencialmente en el ámbito del yo, negando al drama la posibilidad de darse como “hecho comunicado”; historias que no se pueden resolver a través de cierta amplitud limitada de la acción, sino que requieren un desarrollo prolongado, cuya argumentación conlleva saltos temporales y espaciales; el tratamiento de conceptos en lugar de acontecimientos, tal como ocurre, por ejemplo, cuando el tiempo se convierte en argumento y objeto del drama, y ya no es sólo elemento formal del drama; el hecho de referirse a la condición histórico-social, lo que podría romper la “primigenidad” del drama, relacionándolo con algo externo a ello, es decir la realidad en la que es escrito.⁸

Szondi explica que la crisis del drama se da porque forma y contenido se han “separado y entrado en contradicción”⁹. Autores dramáticos como Chéjov, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann e Ibsen desarrollan en sus textos situaciones en donde el pasado predomina en el presente de los personajes a través de su enunciación (se habla de él, pero no lo vemos), además de que los mismos personajes suelen poseer un mundo interior inaccesible para el espectador, o al contrario, es este mundo interior el que proyecta la fábula que acontece, volviéndose enteramente subjetivo. La psicología del personaje se volvería un elemento clave, tanto como el contexto y las condiciones en donde se desarrolla el drama, haciendo que las acciones no solo están determinadas por motivaciones desconocidas sino también por acontecimientos históricos, quitándole a los personajes el control sobre su destino.

La crisis del drama, según Szondi, afecta a: (1) la categoría de la acción, que es sustituida por la condición de estaticidad; (2) la evolución en el tiempo

⁸ Davide Carnevali, “Forma dramática y representación del mundo”, 74.

⁹ Peter Szondi, *Teoría del drama moderno...*, 137.

presente, que da paso a la abstracción del tiempo y a la relativización del tiempo de la acción; (3) la relación intersubjetiva, reemplazada por la intrasubjetividad o por el punto de vista de un sujeto externo a la acción.¹⁰

La puesta en conflicto de la relación entre las formas y los contenidos del drama, en un primer momento no muta hacia una estructura dramática nueva. Szondi analiza que esta crisis tendría su fin con el surgimiento de una nueva forma dramática que sería capaz de volver a alinear forma y contenido. Si bien los autores mencionados (Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, etc.) empezaron a generar nuevas propuestas formales en donde surgirían elementos del teatro épico (temas sociales, mundos interiores, el autor que habla a través de su obra, etc.), sería Bertolt Brecht quien, bajo la influencia de la dialéctica marxista, instauraría un nuevo periodo para la dramaturgia y el teatro al llevar al máximo todos estos principios y dotar de mayor importancia al espectáculo.

La propuesta de Brecht se la define usualmente como anti aristotélica, se diferencia de la tragedia y del drama moderno a través de una serie de innovaciones estéticas que trascienden el universo textual para empezar a cuestionar la representación y la manera en la que los actores, directores y espectadores se relacionan con el espectáculo teatral. De esta manera, el teatro de Brecht llega como un replanteamiento del quehacer acorde a las necesidades históricas.

Para Carnevali el teatro épico desarma la estructura fija de la fábula que se presumía como una realidad objetiva, ordenada e inalterable. Brecht devela al teatro como un artificio, equiparando al mismo con la realidad la cual presume como una construcción. La capacidad de deconstruir la fábula para entenderla como una secuencia de acontecimientos modificables permite ser críticos hacia la misma y por ende, permite a actores y directores ser críticos con su trabajo y al espectador a ser crítico con la experiencia escénica. Sin embargo Carnevali también indica que:

El teatro brechtiano, en cierto sentido, no cuestiona tanto las leyes lógicas que rigen el funcionamiento de la *fábula*, ni la estructura de la *fábula* como estructura dispositiva; más bien lo que cuestiona es que la *fábula* siga siendo un organismo autónomo y autosuficiente en lo que atañe a la emergencia de

¹⁰ Davide Carnevali, "Forma dramática y representación del mundo", 78.

su sentido. He aquí que, a partir de Brecht, el texto dramático comienza a reivindicar a la escena una aproximación diferente y una modalidad diferente de su uso.¹¹

A mediados del siglo XX, el teatro ya no se percibe a sí mismo como un espectáculo de masas, ni se identifica como un artificio ilusionero, sino que proyecta en sus formas la irracionalidad del mundo del cual surge y al cual interpela en el acontecimiento escénico. Hans-Thies Lehmann propone, en este contexto, una nueva definición para el teatro, el posdramático, el cual abarca la visión de un mundo en donde la comunicación y el acceso a la información se han disparado con el surgimiento de los nuevos medios.

Al mismo tiempo, el nuevo *texto* de teatro, que reflexiona sin cesar sobre su constitución como construcción del lenguaje, es a menudo un texto de teatro que *dejó de ser dramático*. Si aludimos al género literario que es el drama, el título *teatro posdramático* indica la interdependencia continua entre teatro y texto, aun cuando aquí el discurso del *teatro* ocupa una posición central y que, por este hecho, es cuestión del texto sólo como elemento, esfera y *material* de la disposición escénica y no como elemento dominante.¹²

Hans-Thies Lehmann explica que la categoría de posdramático no encierra características específicas, sino que más bien se trata de una “constelación de elementos”¹³ que determinan un momento estilístico en donde “se ha esfumado el teatro que esboza sentido, síntesis y, por lo tanto, la posibilidad de una exégesis sintética”¹⁴. En su texto, el autor no solo menciona una lista de artistas de diferentes disciplinas artísticas, sino que también intenta enumerar algunas posibilidades de existencia de este teatro:

ambigüedad, celebración del arte como ficción, celebración del teatro como proceso, considerado autoritario y/o arcaico, discontinuidad, heterogeneidad, no textualidad, pluralismo, variedad de códigos, subversión, multilocalización, perversión, el actor como sujeto y figura central,

¹¹ Davide Carnevali, “Forma dramática y representación del mundo”, 103.

¹² Hans-Thies Lehmann, “El teatro posdramático” Traducción de Paula Riva. Telón de fondo revista de teoría y crítica teatral n.12 diciembre, 2010, 3.

¹³ Hans-Thies Lehmann, “El teatro posdramático”, 13.

¹⁴ Hans-Thies Lehmann, “El teatro posdramático”, 13.

deformación, texto rebajado a material de base, deconstrucción, autoritarismo y arcaísmo del texto, la performance a mitad de camino entre el drama y el teatro, antimimético, refractario a la interpretación.¹⁵

Es en este punto en donde se establece la separación definitiva (o al menos independencia) entre teatro y literatura y se presume el fin del textocentrismo en la escena. Al invertir los valores históricos en torno al quehacer teatral, el teatro posdramático restó al texto literario su autoridad vertical sobre el acontecimiento escénico y otorgó protagonismo a lo que acontece vívidamente en escena. A partir de entonces el texto teatral sobreviviría debilitándose. Carnevali define que “un “texto posdramático” sería, por lo tanto, el que ya desde su redacción supera su estado de autarquía literaria, consciente de que se disolverá en el tejido del espectáculo”.¹⁶

Hoy en día las definiciones de texto teatral son múltiples y móviles. En su libro *Diccionario del teatro*, Patrice Pavis se refiere a esta problemática y añade un espectro adicional: el texto teatral ya no es solamente el texto que es pensado para ser representado, sino que es cualquier material textual que contenga en sí una potencia para generar un acontecimiento escénico, “todo texto es potencialmente teatralizable”¹⁷

La potencia de cada texto (escrito de manera previa, simultánea o posterior al acontecimiento teatral) ya no reside en la fábula, sino en lo que este, como material, pueda movilizar dentro del acontecimiento escénico. Aquí podemos añadir un punto de vista complementario para entender el fenómeno textual en la contemporaneidad. El creador y teórico Jean-Frédéric Chevallier propone las categorías de *texto débil* y *texto fuerte* para diferenciar dos posibilidades de existencia del mismo, en un momento en el cual la palabra escrita-hablada no ocupa más el centro de la creación (ni habría un centro que ocupar) y en donde el texto necesitaría cuestionarse su propia pertinencia y efecto en la escena.

¹⁵ Hans-Thies Lehmann, “El teatro posdramático”, 14.

¹⁶ Davide Carnevali, “Forma dramática y representación del mundo”, 382.

¹⁷ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro* (Wilku a través de iBooks, 2014), 1067-1068.

Según Chevallier, un *texto débil* sería aquel que “*se afirma* primero como abertura en la gramática”¹⁸ y en donde “La *anexactitud*, el flaqueo, la debilidad pueden producir sensaciones extremadamente finas, concretas e incluso a veces más reales”¹⁹, mientras que un *texto fuerte* sería “un *agenciamiento* de palabras para hacer que se muestre (...) un dispositivo abierto que ancla al espectador en el presente para invitarlo a derivar en la medida de su gusto.”²⁰ En otras palabras: encontramos la posibilidad de un texto que se debilita a sí mismo (a través del mismo lenguaje) para generar vacíos que aperturen el sentido y por otro lado, encontramos un texto cuya aparente lucidez y manejo concreto del lenguaje torna al lector-espectador consciente de su existencia en un presente específico, descolocándolo del mismo.

En ambos casos, es importante mencionar que la visión de Chevallier se adjunta a una búsqueda en torno a teatro no representativo, en donde “El texto teatral contemporáneo no impone nada al espectador sino que lo invita a lo que él quiera.”²¹ Es decir, que tanto el *texto débil* como el *texto fuerte* coexisten hoy en la escena con el objetivo de acentuar el presente, minimizando su función clásica de comunicar e indagando en las posibilidades de provocar.

El teórico Bryant Caballero, miembro del colectivo El Sótano, reafirma las nociones de Pavis, pero subraya que en la actualidad el teatro no está compuesto únicamente de literaturas, sino que también se construye a partir de otro tipo de textos cargados de sentido, que muchas veces trascienden el lenguaje escrito/hablado y forman parte de otras disciplinas artísticas:

La configuración del texto como “entramado de sentido” ha permitido a los artistas escénicos tomar como materia prima de su construcción no solamente obras dramáticas, sino que han surgido gran cantidad de producciones que establecen un vínculo directo con un texto literario no

¹⁸ Jean-Frédéric Chevallier, “Texto fuerte/texto débil” Revista Colombiana de las Artes Escénicas Vol. 4 (2010): 20.

¹⁹ Jean-Frédéric Chevallier, “Texto fuerte/texto débil”, 19.

²⁰ Jean-Frédéric Chevallier, “Texto fuerte/texto débil”, 24.

²¹ Jean-Frédéric Chevallier, “Texto fuerte/texto débil”, 21.

dramático (cuentos, novelas, mitos, poemas), e incluso con textos no literarios (piezas musicales, esculturas, otras obras escénicas)²²

La posibilidad de considerar como un texto a una práctica no literaria amplía el concepto del mismo. Si bien Caballero enuncia brevemente materiales relacionados con prácticas artísticas, se podría decir que, en general, cualquier elemento, acción o procedimiento presente en la escena puede ser considerada un texto. Efectivamente, el desplazamiento del valor del texto teatral es a su vez acompañado por una redefinición del mismo. El texto ya no es exclusivamente la obra de un autor que pre existe al montaje, sino que es uno o múltiples tejidos (de la misma raíz etimológica en latín de texto, *textus*) que entran en contacto entre sí deviniendo obra viva.

Si pensamos en la definición de tejido como una “cosa formada al entrelazar varios elementos”²³ podemos establecer que un tejido dramático es la conjunción de materiales que generan el acontecimiento escénico. Sin embargo, si estamos conscientes de las posibilidades de la escena contemporánea en donde no hay un texto predominante, también podemos concluir que no es un solo tejido, sino varios, los que se interrelacionan formando uno más grande. En este sentido, la luz, el movimiento, la palabra, las imágenes, las escrituras o el sonido son materiales poseedores de su propia complejidad: tejidos que no pretenden imponer un sentido a través de signos, dado que se trasciende la importancia de los contenidos para abrazar la contención.

“Hoy en día, la labor del artista no consiste en decirnos algo”²⁴ nos recuerda Chevallier. Mientras el texto en/de/para el teatro hace uso de la palabra como medio de comunicación, el tejido dramático es en sí mismo medio y mensaje, que no pretende comunicar, pero (tal vez) sí transmitir. La transmisión, a diferencia de la comunicación, es abierta y trasciende la información. La transmisión abarca vibraciones, códigos y carne: las enfermedades y las emociones se transmiten de un cuerpo a otro, no se comunican. De igual manera, los tejidos en la escena transmiten, como/en una red a la cual nos conectamos para receptar un cúmulo de estímulos.

²² Bryant Caballero, “Textus”, El sótano colectivo teatral, Junio 2018. Consultado en <http://colectivoelsotano.blogspot.com/2018/06/textus.html>

²³ Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, “tejido”, 23.ª ed. (Madrid: Espasa, 2014). consultado en <https://dle.rae.es/srv/fetch?id=ZKplh5j>

²⁴ Jean-Frédéric Chevallier, “Fenomenología del presentar”, Literatura: teoría, historia, crítica · Vol. 13, n. 1 (2011): 51.

Por ello, lo que nos interesa en la dramaturgia contemporánea al pasar del texto al tejido es indagar en sus cualidades y sus potencias, más no en sus contenidos. El tejido dramático, al resultar más físico que el texto dramático, nos permite dotarle de características sensibles para los seres humanos, al igual que podemos sentir y describir las texturas de los tejidos cotidianos. El dramaturgo Afonso Becerra se aproxima a esta idea de texto como textura:

El texto es más una textura que una forma al servicio de un contenido distinto a ella. La cualidad, la textura, constituyen sus valores principales. Son lo que dicen y dicen lo que son. O, incluso, no dicen pero son y (nos) afectan, (nos) conmueven, (nos) cambian, (nos) tocan...²⁵

Los tejidos dramáticos no dicen estrictamente nada que pueda ser descodificado como el lenguaje convencional, pero transmiten múltiples sensaciones a través de sus texturas. De esta manera al escribir, fabricar y tejer conscientemente en la escena, prestando atención a las cualidades sensibles de los materiales que se agencian, no se pretende anular la posibilidad de una interacción de carácter intelectual, sino atender que nuestra principal conexión con el mundo son los sentidos y a partir de ahí transformar la experiencia de la escena es un acontecimiento sensible.

En Fenomenología del presentar, Chevallier establece que “no hay nada antes del sentir”²⁶ y más adelante estipula que “la labor del artista es la de un *seleccionador* y *relacionador*: escoge elementos cuya puesta en contacto, intuye, producirá sensaciones.”²⁷ En este texto, el autor no solo pone énfasis en los materiales que el artista encuentra cargados de potencia para la escena, sino que también se enfoca en la relación entre dichos materiales. En otras palabras, Chevallier habla del agenciamiento como un tejido, en donde el artista trabaja sobre los elementos a relacionar e intuye un potencial en su relación, pero deja esta vía libre para que el espectador genere sus propios puentes:

Podemos hablar de un puente o bien de una “y”. Entre una imagen y un sonido, un movimiento y una frase, una palabra y otra palabra, un material y otro material, un color y otro, es la “y” la que finalmente importa. La intuición

²⁵ Afonso Becerra, “Texturas, textos y dramaturgias”, Artezblai, Junio 2014. Consultado en <http://www.artezblai.com/artezblai/texturas-textos-y-dramaturgias.html>

²⁶ Jean-Frédéric Chevallier, “Fenomenología del presentar”, 53.

²⁷ Jean-Frédéric Chevallier, “Fenomenología del presentar”, 54.

del artista concierne a esta “y”. Pero su zona de intervención no es la “y”, sino ambos lados de la “y”: esta imagen por un lado, este sonido por otro, este gesto de la mano por un lado, este ritmo al decir una frase por otro, etc. El artista trabaja mirando hacia una “y” que todavía no está —o que está en potencia—. Dicho de otra manera, el artista obra para potencializar la “y”, para aumentar su potencial. ²⁸

Como se indicó anteriormente, las indagaciones de Chevallier giran en torno a un teatro del presentar que “invita a participar de una experiencia real”²⁹ en donde “el proceso prevalece sobre el resultado, la manifestación sobre la significación, el impulso sobre la información, la experiencia compartida sobre la experiencia transmitida.”³⁰ El teatro del presentar pretende generar un acontecimiento que intensifique el presente en todos aquellos involucrados en el acontecimiento. El artista, sin poder conocer de antemano la reacción del espectador, intuye que materiales poseen una potencia para producir sensaciones y trabaja en los mismos, anticipa relaciones pero no las impone y deja vacíos que permitirían al otro conectar con sus propias ideas y llegar a sus propias conclusiones.

El artista trabaja buscando *relaciones potenciales*, el espectador experimenta la posibilidad que abre esta virtual *relación* vuelta realidad, disfruta de la puesta en *relación* de elementos dentro del artefacto e *hila* los productos de estos encuentros con elementos de afuera.³¹

Es de esta manera que opera un tejido dramático en el teatro contemporáneo: poniendo en relación y abriendo posibilidades de sentido a través de la sensación. El tejido se fabrica en la conjunción de materiales, generando agrupaciones con características determinadas y efectos preconcebidos según la intuición del creador. Estos grupos de tejidos se relacionan entre sí generando combinaciones y a su vez un gran tejido denominado obra, que siempre estará incompleto, pero que cumplirá con su objetivo de

²⁸ Jean-Frédéric Chevallier, “Fenomenología del presentar”, 55.

²⁹ Jean-Frédéric Chevallier, “Teatro del presentar”, Citru.doc n° 1 - Cuadernos de investigación teatral (2005): 178.

³⁰ Jean-Frédéric Chevallier, “Teatro del presentar”, 180.

³¹ Jean-Frédéric Chevallier, “Fenomenología del presentar”, 74.

existencia cuando se entretela con el espectador, quien a su vez carga su propio tejido y cuyo encuentro producirá algo nuevo que intensifique el presente en el cual ocurre.

1.2 La dramaturgia en la contemporaneidad: Definiciones y características

El teórico Joseph Danan, explica en su ensayo *¿Qué es la dramaturgia?* dos concepciones posibles para entender la práctica de la dramaturgia en la contemporaneidad:

En su primer sentido la dramaturgia sería entonces el “arte de la composición de obras de teatro” (...). En lo que concierne al segundo sentido, llamado moderno, más allá de la diversidad de las concepciones y de las prácticas, yo propondría como definición: “Movimiento de tránsito de las obras de teatro hasta llegar a la escena”³²

La concepción de Danan, específicamente en torno al segundo sentido de la dramaturgia, expande la noción de escritura para sacarla del papel (o computador) y llevarla a la luz, al espacio, a los cuerpos, a los materiales y a todos los otros textos/tejidos que puedan componer la escena. Danan se enfoca en el proceso de creación total, el cual carece de fórmulas y trasciende lo que un texto teatral pueda proponer o preconcebir. Con esta definición, Danan entiende a la dramaturgia como algo inestable y múltiple, que acoge cada aspecto del teatro y se va creando progresivamente en la interacción de sus partes. Además, Danan nos recuerda que la escritura es un proceso en constante devenir que continúa incluso en el espacio-tiempo que acontece frente al espectador.

Es importante indicar que Danan enfatiza que “la dramaturgia en el sentido 2 no anula el sentido 1”³³. Existe la posibilidad de trabajar paralelamente con ambos sentidos de la dramaturgia. Por ejemplo, tomar un texto como punto de partida y reescribirlo en el espacio en su encuentro con otros elementos de la escena de manera horizontal, restándole valor al texto como literatura y otorgándole importancia a aquello nuevo que pueda surgir en la investigación creativa. También nos da la posibilidad de que el texto/tejido sea una escritura permanente que se va alimentando a sí misma en el devenir de la obra, que puede fijarse en algún momento pero que también puede moverse si así lo necesita, como en el

³² Joseph Danan, *Qué es la dramaturgia...*,13.

³³ Joseph Danan, *Qué es la dramaturgia...*,24.

caso de obras de creación colectiva. Finalmente, nos da la posibilidad de que el texto sea un residuo, que puede ser literario o no, pero que surge en el momento en que la vida de la obra expira.

En relación a estas concepciones de dramaturgia propuestas por Danan, se relaciona para esta investigación un enfoque propuesto por Patrice Pavis en el cual la dramaturgia está asociada a la actividad del dramaturgista. En esta concepción el teórico apunta al proceso de creación de obra donde intervienen materiales textuales y escénicos. Sin embargo, el teórico no desliga este proceso de creación de un punto de partida concreto y establece que:

Dramaturgia designa entonces el conjunto de opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director hasta el actor, ha tenido que realizar. (...) la dramaturgia se pregunta cómo están dispuestos los materiales de la fábula en el espacio textual y escénico, y según qué temporalidad. La dramaturgia, en su sentido más reciente, tiende pues a superar el marco de un estudio del texto dramático, para abarcar texto y realización escénica.³⁴

Para Pavis, esta dramaturgia es una pregunta a través de la cual se toman decisiones en torno a la representación de una fábula, entendiendo a la última como un hilo de sentido que atraviesa la obra. Esta postura de Pavis es válida, pero limitada, ya que vuelve a ser fabulocéntrica y por lo tanto, se ubica en ese lugar intermedio entre las dos concepciones de dramaturgia de Joseph Danan. Sin embargo es importante rescatar su perspectiva de la dramaturgia como un ejercicio de composición y a esta composición como una práctica artística y compleja, atendiendo al hecho de que aún en la inestabilidad de sus materiales vivos, hay un proceso consciente (o no) que busca mantener el orden.

Una última definición de dramaturgia en la contemporaneidad considerada para esta investigación es la que propone José Antonio Sánchez en relación al campo expandido. El teórico hace un análisis de las prácticas escénicas contemporáneas influenciadas por lo que él denomina el giro performativo, en donde

comenzó a extenderse también la idea de que lo teatral ya no servía para responder a la liquidez de la experiencia. La ruptura de la teatralidad iba

³⁴ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro...*, 354-355.

asociada a la alergia a la representación y a la aceptación de la lógica, entendidas ambas como imposiciones sociales / autoritarias.³⁵

Para el autor, a diferencia de la postura de Patrice Pavis, la dramaturgia ha dejado de ser una actividad de organización y decisión para ser un espacio de mediación en donde se ha trascendido el anhelo de representar y en donde la heterogeneidad de materialidades (principalmente los cuerpos que accionan) se autorepresentan, en un proceso en donde los discursos se han democratizado, las estructuras se han develado y en donde la función del teatro en el aspecto social se ha diluido. Por ello, la dramaturgia no sería una pregunta sobre el cómo crear una obra de teatro, sino más bien:

una interrogación sobre la relación entre lo teatral (el espectáculo / el público), la actuación (que implica al actor y al espectador en cuanto individuos) y el drama (es decir, la acción que construye el discurso). Una interrogación que se resuelve momentáneamente en una composición efímera, que no se puede fijar en un texto: la dramaturgia está más allá o más acá del texto, se resuelve siempre en el encuentro inestable de los elementos que componen la experiencia escénica.³⁶

Al igual que la segunda concepción de dramaturgia de Danan, la dramaturgia a la que se refiere Sánchez es móvil y acoge a todos los elementos que componen la escena, incluso al espectador. La dramaturgia sería entonces una solución temporal e irreproducible para interconectar los diferentes materiales/tejidos que se entrecruzan y relacionan entre sí para generar el acontecimiento teatral. Es imposible de fijar dado a su cantidad de variables y su transformación continua en el tiempo. Sanchez nos recuerda que el teatro no escapa de la multiplicidad y el caos de la existencia. La dramaturgia, entonces, opera como una fuerza que tan pronto resuelve sostener el acontecimiento, se desvanece para volver a construirse en un proceso que se repite indefinidamente.

A modo de conclusión en torno a la definición y características de la dramaturgia en la contemporaneidad podemos establecer que la misma: 1) abarca el proceso total de creación y existencia del acontecimiento escénico y es capaz de trascenderlo, 2) es

³⁵José Antonio Sánchez, «Dramaturgia en el campo expandido», *En Repensar la dramaturgia*, Ed. Manuel Bellisco y María José Cifuentes (España: Centro Párraga, 2010), 26.

³⁶ José Antonio Sánchez, "Dramaturgia en el campo expandido", 19-20.

imposible de fijar y por lo tanto es temporal (se sostiene en el acontecimiento) e irreproducible, 3) opera a través de la multiplicidad y posible autonomía de sus partes y 4) es tanto acción tejedora como espacio de intermediación de tejidos.

Capítulo 2: Improvisación y danza contemporánea

2.1 Origen y evolución de la improvisación en la danza contemporánea

Si bien es complejo definir un origen concreto de la improvisación escénica en la danza contemporánea, podemos acordar que la improvisación como tal ganó mayor notoriedad y espacio dentro de la práctica dancística a partir del siglo XX junto a las primeras rupturas que surgieron en oposición a la tradición del ballet académico, dando origen a la danza moderna. A partir de entonces la improvisación surgiría, en primer lugar, como una herramienta en los procesos de investigación y de creación, con cierta aparición en la ejecución de piezas de danza.

En su libro *Poética de la danza contemporánea*, Laurence Louppe afirma que la improvisación como herramienta de investigación surgió en Europa durante el siglo XX:

Es la escuela alemana, desde sus propios inicios, la que impuso, con Dalcroze y posteriormente con Laban, los procesos de improvisación como fundamentos de un arte sin fondo referencia.³⁷

Las investigaciones en torno al ritmo con Emile Jacques-Dalcroze y el movimiento con Rudolf Von Laban influyeron profundamente a la danza moderna. Por un lado, Dalcroze invirtió la relación del bailarín con la música al desarrollar sus teorías en torno a la rítmica, descubriendo que el ritmo no es producto de la música (que marcaría el acento del movimiento del bailarín), sino que al contrario, el ritmo es producto del cuerpo humano y es este el que produce la música. “No in-corpora, sino que ex-corpora.”³⁸

³⁷ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea* Traducción de Antonio Fernández, (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011), 204.

³⁸ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea...*, 149.

Dalcroze, quien era músico y pedagogo, se interesó en la educación rítmica como medio de expresión del ser humano y desarrolló las bases de la euritmia (en oposición a la arritmia) a través de ejercicios corporales en donde profundizó en torno a la respiración, la musculatura, los impulsos, los desplazamientos, la energía y los pesos. “El método Dalcroze incorpora dos áreas relacionadas con la educación musical, (1) el *solfeo*, para el desarrollo de un oído musical agudo, y (2) la *improvisación*, para el estímulo de una libre expresión.”³⁹

Por otro lado, Rudolf Laban centró sus investigaciones en torno al movimiento del cuerpo humano en todos los aspectos de la vida, desde la cotidianidad hasta el trabajo industrializado, llegando a desarrollar un amplio sistema para categorizarlo e incluso para registrarlo a través de partituras (*labanotación*). Su trabajo fue aplicado por él mismo en la danza, desarrollando su estilo propio, en donde el movimiento no obedecería a pasos establecidos, sino a las necesidades expresivas de cada cuerpo, tanto en coreografías individuales como grupales. En el libro *La danza moderna*, Jacques Baril enfatiza que:

Laban establece la posibilidad, para el movimiento, de convertirse en una forma de expresión artística que abre el camino a la creación. El potencial de creatividad está sometido a las posibilidades de acceso y a las cualidades de interpretación de cada individuo.⁴⁰

En el texto *Improvisation in dance*, Curtis L. Carter habla de Laban como precursor de la improvisación en danza diciendo que “sus teorías y experimentos ayudaron a liberar el movimiento en la danza de la dependencia a la estructura musical y aplicó varios dispositivos que conducen a la improvisación.”⁴¹ Carter, quien también menciona la influencia de Dalcroze en la improvisación, destaca el aporte que hizo Laban a la danza moderna al implementar la exploración del movimiento. En este caso la

³⁹ Santiago Pérez, “La Improvisación Rítmica desde una Mirada Multidisciplinar”. Revista Música Hodie, Goiânia, V.13 - n.1 (2013): 101.

⁴⁰ Jacques Baril *La danza moderna* traducción de María Teresa Cirugeda, (Buenos Aires: Paidós Ibérica, 1987), 311.

⁴¹ Traducción del autor del original: “*His theories and experiments helped to free the dance movement from dependence on musical structure and applied many devices conducive to improvisation*”. Curtis Carter, “Improvisation in dance”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 2, *Improvisation in the Arts* (2000): 184.

improvisación sería parte de los procesos exploratorios de los bailarines en la búsqueda de la expresión y la composición coreográfica, más no en la puesta en escena.

Tanto Dalcroze como Laban son considerados los precursores de la danza moderna en Europa. Su aporte principal fue el de crear sistemas que no buscaban reproducir pasos, ni lenguajes pre-codificados como en el ballet o danzas tradicionales, sino más bien impulsar la búsqueda de cada cuerpo de sus propias capacidades expresivas. Una de sus discípulas, Mary Wigman, implementaría sus métodos, incluyendo la improvisación, en la búsqueda de la emoción para la composición de piezas de danza.

Wigman estudió junto a Jacques-Dalcroze y Laban, adoptando sus ideas en torno a la improvisación en su propia enseñanza y ejecución escénica. Al igual que Laban, Wigman veía la danza como un lenguaje basado en la unión entre lo físico y lo espiritual con sus propias reglas formadas independientemente de las estructuras musicales.⁴²

Por otro lado, en Estados Unidos, la danza moderna se caracterizaría por el surgimiento de nuevas formas de creación que pronto devinieron en técnicas, como es el caso de la técnica Graham o la técnica Humphrey. En estas técnicas, la improvisación no tiene tanto protagonismo como lo tendría el fraseo, a través del cual se estructuraría la idea a expresar en la danza. Es por esto que, según varios autores, no sería hasta mediados del siglo XX que la danza en Norteamérica viviría una verdadera ruptura gracias a Merce Cunningham.

Cunningham estaba interesado en desarrollar una danza autónoma de las pretensiones expresivas del intérprete y “trabaja con el azar para eliminar los estereotipos asociativos que estorban nuestra imaginación y que, sobre todo, la limitan.”⁴³ No niega la posibilidad expresiva del cuerpo, sino que otorga al cuerpo la posibilidad de ser expresivamente ilimitado al restarle al bailarín la posibilidad de tomar decisiones anticipadamente. Su obra, si bien no es improvisación como tal, se basa en estructuras que generarían coreografías en el presente inmediato de su ejecución, estableciendo una

⁴² Traducción del autor del original: “Wigmann studied with both Jacques-Dalcroze and Laban and adopted their ideas on improvisation to her own teaching and performing. Like Laban, Wigmann viewed dance as a language based on the unity of the physical and the spiritual with its own laws formed independently of the structures of music”. Curtis Carter, “Improvisation in dance”..., 184.

⁴³ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea...*, 202-203.

nueva relación del cuerpo en la escena, que es puesto en riesgo al enfrentarse a lo desconocido.

Sugiere un módulo estacionario y neutro. Dos instancias tratarán entonces este elemento: el *chance-process* que lo repartirá en números o sexos de intérpretes, duración, localización corporal o espacial, etcétera, pero sobre todo, y esto es lo que da al movimiento su existencia real, lo que el bailarín hace con todo ello. Incluso aunque no consiga nada o aunque consiga otra cosa distinta.⁴⁴

La casualidad o “*chance*”, en su idioma original, sería un proceso de creación parcialmente improvisado en donde el coreógrafo anotaría una serie de movimientos o acciones previamente descubiertos, que serían ejecutados siguiendo subsecuentes consignas relacionadas a la disposición en el espacio y del grupo. El uso de métodos del azar, como las combinaciones dadas por el oráculo chino *I Ching*, propondría variaciones sobre las cuales el bailarín no podría decidir, solo ejecutar.

La influencia de Cunningham haría que la danza entre en el territorio de las vanguardias, acercándose al performance, al happening y a la interdisciplinariedad en escena, proponiendo montajes en donde la espontaneidad, el azar y la eliminación de las barreras entre arte y vida ganarían mayor territorio. Carlos Pérez Soto menciona que “mientras el modernismo se ocupó en expandir los medios expresivos de la danza, (...) la vanguardia se empeñó directamente en cuestionarlos.”⁴⁵ Este cambio de paradigma daría origen a la danza pos moderna, encabezada principalmente por los bailarines y bailarinas del Judson Dance Theatre.

Sin embargo, Cunningham no sería la única influencia del Judson Dance Theatre. Robert Dunn y Anna Halprin son otros creadores que aportaron material, principalmente en torno a la improvisación, que marcarían el estilo y filosofía del movimiento. Por un lado Robert Dunn, quien era músico, implementaría recursos de otras disciplinas a través de las cuales se improvisaría, “como el *cut-up* o el *collage*, (...) para liberar la elaboración de la estructura del peso de los encadenamientos combinados según construcciones

⁴⁴ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea...*, 203.

⁴⁵ Carlos Pérez Soto, *Proposiciones en torno a la historia de la danza* (Santiago de Chile: Editorial LOM, 2008), 113.

voluntarias.”⁴⁶ Laurence Louppe marca el nacimiento del movimiento del Judson Dance Theatre tras el encuentro de bailarinas como Simone Forti, Trisha Brown, Yvonne Rainer y otros más con estos talleres de composición con Dunn a inicios de los años 60.

Por otro lado, Anna Halprin vendría influyendo a las vanguardias desde finales de los años 50 en la Costa Oeste de los Estados Unidos. En un principio el trabajo de Halprin se caracterizó por el uso de tareas y constricciones como estrategias de creación de movimiento improvisado en donde el bailarín o bailarina realizaría una acción (muchas veces cotidiana) de manera indefinida a lo largo de una secuencia. “Las tareas tenían una doble finalidad: desobjetivar la fuente del movimiento y despojarla de preocupaciones estilísticas u ornamentales.”⁴⁷ Además, Halprin es conocida por su eliminación de la barrera entre creador y espectador, generando encuentros de danza en donde la improvisación sería el medio para la libre participación de bailarines y no bailarines.

Al igual que Dunn y Cunningham, Halprin influenciaría a Yvonne Rainer, Steve Paxton, Simone Forti y a Trisha Brown, quienes conformarían el Judson Dance Theatre junto a otros bailarines y artistas de diferentes disciplinas. Este colectivo estadounidense establecería el inicio de la danza pos moderna, caracterizada por el rechazo a una forma de bailar estilizada y formalizada por sus antecesores modernos, pero también el rechazo a la idea de que la danza deba comunicar algo. Para los pos modernos “el asunto real en danza es el movimiento, no el relato, no el mensaje, no el mundo interior del coreógrafo, ni siquiera la música.”⁴⁸ Siguiendo la línea de sus maestros y maestras, los bailarines del Judson Dance Theatre se caracterizarían por el uso de estrategias de composición que impondrían la improvisación como el principal medio de creación de movimiento de la nueva danza.

Su trabajo se centra en el proceso artístico (...) y no en el producto; (...) utilizan la improvisación como creación y la repetición como experimentación, y su intención es generar nuevas relaciones entre el artista y el público. En definitiva, improvisación como sinónimo de libertad, de adaptación, de confianza y cooperación entre los seres humanos.⁴⁹

⁴⁶ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea...*, 213.

⁴⁷ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea...*, 370.

⁴⁸ Carlos Pérez Soto, *Proposiciones en torno a la historia de la danza...*, 113.

⁴⁹ Sally Sommer et al., *Historia de la danza Volumen II*, (Valencia: Ediciones Mahali, 2016), 364.

Yvonne Rainer estableció a través de su “manifiesto del no” ciertas ideas base en las cuales se expresaba el rechazo al virtuosismo, al estilo, a la espectacularidad e incluso a la implicación del público en la obra. Ella, quien fue de las primeras en referirse a su danza como pos moderna, se opuso al fraseo y al relato, generando obras como *Trio A* en donde realizaba acciones cotidianas desligadas entre sí haciendo el mínimo uso de su energía. Por otro lado, Trisha Brown indagaría en torno a la repetición y la acumulación en varios trabajos en los cuales creaba una secuencia de movimientos, uno tras otro, en un patrón cíclico. Este sistema fue uno de los primeros usados por Brown para cuestionar el acto coreográfico. Más adelante, Brown exploraría a profundidad la conjunción del acto de composición y la improvisación en obras como *Set and Reset*, una obra grupal en donde se hace uso de estructuras, movimientos fijos y movimientos improvisados, generando “un orden bastante concertado para poder crear su propio desorden”⁵⁰.

Otra miembro del Judson Church, Simone Forti, desarrolló una serie de estructuras de improvisación haciendo uso de tareas similares a las de Halprin, pero también desarrolló coreografías improvisadas con objetos y aparatos (*Constructions*) y haciendo combinaciones entre lenguaje y movimiento (*Logomotion*). Las coreografías de Forti fueron muy cercanas al performance, en ellas el objetivo o significado se disolvía ante las posibilidades indeterminadas que se abrían en el presente.

Aquí, la «idea» no está en la formulación del propósito, sino en las posibilidades del espacio que abre. El comienzo de la obra implosiona entonces en la propia obra, del mismo modo que la escritura ya no existe. Y esto en favor de una estética puramente basada en partituras, donde los contenidos gestuales son solo una variante posible del proyecto. Es decir, que en esta serie totalmente histórica de obras. el propósito, como en la performance, es sobreexposto en detrimento de su cumplimiento, con el fin de someterlo a una experiencia del ser más pura, que no podría ser perturbada por la sombra de ninguna referencia exterior a su propio marco.⁵¹

Uno de los puntos más extremos de la danza improvisada es la “*Contact improvisation*” o improvisación de contacto. Esta práctica, fundada por Steve Paxton junto a Nancy Stark a inicios de los años 70, se enfoca principalmente en el uso de la

⁵⁰ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea...*, 217.

⁵¹ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea...*, 250.

gravedad como propulsora del movimiento, haciendo uso de la inercia y el *momentum* para jugar con el peso de uno mismo y del otro. Para ello, la improvisación de contacto demanda de un estado de escucha permanente y un cuerpo en estado de alerta.

Para Paxton y los *contacters* (...) la experiencia se convierte en representación de una escritura del cuerpo. Ante un público, las parejas de bailarines se abrazan, se alzan, caen, se deslizan uno sobre otro a veces durante varias horas. Se trata, para esta escuela, de momentos generadores de obras, es decir de una escritura que no necesita ser fijada ni repetida para existir.⁵²

En la contemporaneidad las técnicas de improvisación, surgidas después de las vanguardias y diversificadas entre los años 80 y 90, se caracterizan por no estar necesariamente relacionadas unas con otras, siendo cada una fruto de la investigación personal de cada bailarín o bailarina, que en algunos casos partió de una técnica anterior.

Entre los bailarines que abrieron otras posibilidades de creación dentro de la danza contemporánea se encuentra Mark Tompkins, quien trabajó con Paxton pero se alejó de la danza de contacto e indagó en la composición en tiempo real, proponiendo juegos para entrenar la concentración, escucha, reacción y explorando la simultaneidad, la acción frente a la pasividad y la relación entre performer, testigo y espectador. Otro bailarín es el venezolano David Zambrano, quién trabajó con Simone Forti antes de desarrollar su técnica *Flying Low*, que surgió durante sus calentamientos, al entrar en contacto con el piso y descubriendo otras maneras de moverse en relación a este. El mismo Zambrano desarrollaría también la técnica de improvisación *Passing through*, la cual opera principalmente en improvisaciones grupales, generando composiciones espontáneas en donde los bailarines establecen una relación entre el espacios, ellos, el aire, las paredes y el piso, entrando y saliendo constantemente, desarrollando rutas invisibles.

En Reino Unido, el bailarín Julyen Hamilton trabaja en relación a la corporalidad, la dramaturgia, el tiempo, el espacio, la música y la voz para ejecutar sus coreografías improvisadas. Por otro lado, Kirstie Simson, quien inicialmente partió de la técnica Alexander, el aikido y la meditación, busca generar presentaciones donde prima el estar

⁵² Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea...*, 206.

presente como individuo en relación al espacio y al otro, dejando parcialmente las técnicas y primado el ahora, haciendo uso del humor, el contacto visual e incluso el diálogo. Finalmente, se podría hablar de Joao Fiadeiro, nacido en París pero radicado principalmente en Portugal. Él desarrolló su propia estrategia de composición en tiempo real, en la cual buscó juntar el área de la composición con las ciencias, buscando en el encuentro de materiales dispares relaciones complejas que conduzcan a la toma de decisiones y el surgimiento de una verdad viva no re-presentativa.

A modo de conclusión de este trayecto y trayendo el enfoque a un entorno y tiempo más cercano, se puede establecer que la improvisación es uno de los paradigmas de la danza contemporánea escénica. Por un lado la improvisación es una herramienta de indagación de materiales para la composición, donde una posibilidad es que los bailarines recurran a tareas y a través de un sistema de repetición y descarte se cree una composición fija. Pero también la improvisación es en sí misma una estrategia de creación de obra en el presente, haciendo uso de herramientas técnicas, estéticas, compositivas, lúdicas, prácticas somáticas y demás. Es una práctica de creación en vivo donde prima el azar, la espontaneidad, la escucha y la reacción ante los estímulos que dota el presente y que se inscribe únicamente en el presente.

2.2 Definiciones, visiones y herramientas de la práctica de improvisación en danza contemporánea

La improvisación en danza posee tantas definiciones como cuerpos para practicarla. Por ello es importante entender el concepto de improvisación en su origen. Etimológicamente la palabra improvisación

viene de improviso y este del latín *improvisus* (...). La palabra latina está formada con: in-, prefijo de negación (...); pro-, prefijo que indica hacia delante en el espacio o en el tiempo (...); visus, (...) participio del verbo *videre* (ver).⁵³

⁵³ De Chile, Etimología de "Improvisación", consultado en <http://etimologias.dechile.net/?improvisacio.n>

Es decir, la improvisación es la ejecución de una acción de la cual no podemos prever su desarrollo ni su final. Es más, podemos entender a una acción improvisada como algo que no estaba en lo absoluto anticipado, jugando con el desarrollo causal del presente y conduciéndonos a accionar según el transcurso de la vida. De esta manera podemos deducir que gran parte de nuestras acciones en la vida son improvisadas al no estar premeditadas, siguiendo un tipo de orden lógico en el cual una acción conlleva a una reacción, o también, que una situación específica demandará de una toma de decisiones en torno a acciones específicas en un espectro ilimitado.

En la danza escénica contemporánea, la improvisación se presenta como la práctica opuesta al ejercicio de fijar una composición para que esta sea reproducida. A diferencia de las danzas sociales y tradicionales, el objetivo de la improvisación en danza contemporánea no es reproducir y combinar sobre lo conocido, sino

desproducir ciertos tipos de encuadres, descubrir espacios desconocidos, recurrir a transferencias de peso inéditas, inventar de forma permanente relaciones distintas entre los intérpretes y los espectadores.⁵⁴

En este sentido, la improvisación se bifurca en dos posibilidades: la improvisación como proceso de creación y la improvisación como obra en sí misma.

La improvisación como proceso de creación es uno de los recursos más implementados hoy en día en la danza, fruto del interés de trabajar con el material que cada cuerpo trae consigo “y singularmente la materia del ser-en-movimiento, como lugar privilegiado de la toma de conciencia.”⁵⁵ La danza contemporánea se distancia de la idea del bailarín como instrumento reproductor de movimiento mecanizado y hace uso de improvisaciones (regularmente guiadas por consignas o tareas) para que el bailarín otorgue nuevas posibilidades de movimiento. El intérprete es a su vez creador, aportando al proceso e involucrándose intelectual y corporalmente con la obra que danza. Por ello, Laurence Louppe dice que:

La improvisación no debe ser solamente una producción de material coreográfico, por la mediación de un bailarín-proveedor, que entrega la

⁵⁴ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea...*, 432.

⁵⁵ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea...*, 202.

mercancía que se va a crear. Como un producto en bruto que el coreógrafo se limitaría a afinar. La improvisación es una dialéctica entre los recursos profundos del bailarín, el acontecimiento suscitado por la experiencia y la mirada que se devuelve y ofrece nuevas referencias, o que por el contrario desplaza y amplía las fronteras de lo posible mediante una nueva apelación.⁵⁶

Por lo tanto, entendemos que la vitalidad de la improvisación dentro de un proceso de creación trasciende el mismo para ser una herramienta para que el intérprete creador esté en permanente relación con la obra, incluso aunque sea una composición fija. La improvisación dota de herramientas al creador para estar en un estado de permanente atención y escucha, además “proporciona una orientación particular a la pieza porque conserva la materia propia de cada bailarín y del grupo.”⁵⁷

La improvisación también puede ser en sí misma una práctica de creación de obra en vivo. En este caso, los valores (técnicos, estéticos) se desplazan para dar apertura a otras posibilidades de sentir y percibir la experiencia, en particular la capacidad tanto del bailarín y del espectador de aperturar y expandir el presente en el cual suscita el acontecimiento. En este sentido, la improvisación es un recurso performativo que se distancia de la representación, volcándose en el ahora para generar movimiento que dé cuenta del ahora. Para esto la improvisación escénica suele recurrir a estructuras, dinámicas o técnicas sobre las cuales el intérprete creador juega. Pero al mismo tiempo, la improvisación demanda de los bailarines un estado de alerta y capacidad de reacción para que la obra acontezca. Marcela Correa, directora del grupo quiteño Talvez, enfatiza:

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.⁵⁸

⁵⁶ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea...*, 204.

⁵⁷ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea...*, 205.

⁵⁸ Marcela Correa, Gabriela Piñeiros, “Improvisación e interacción en tiempo escénico”, *RADAR* volumen 3, agosto-diciembre (2017): 71.

A pesar de que existen múltiples técnicas de improvisación (en su mayoría, herramientas para ampliar la posibilidad de movimiento de un cuerpo y generar dinámica/ritmo en relación a uno, el otro y el espacio-tiempo), la improvisación como tal no es, ni puede encerrarse (por definición) en una sola. Por ello, es importante entender a la improvisación como una práctica que requiere entrenamiento para hacer uso (o no) de las técnicas. Es más, la improvisación es hoy en día una práctica cuyo entrenamiento y ejecución suele enfatizar -más allá, previo o conjunto las técnicas- la escucha, la consciencia, la fluidez, el estado de alerta, la capacidad de reacción, el riesgo, la interactividad, la vulnerabilidad y la presencia.

En el mismo artículo citado anteriormente, Marcela Correa analiza la importancia de la escucha dentro de su metodología de trabajo y la desglosa en tres partes: la escucha personal, la escucha del otro y la escucha del espacio. Estas tres acciones son las herramientas base de su investigación y repercute en el trabajo de otros bailarines enfocados en la improvisación escénica. Solo a través de la escucha se puede llegar a un estado de conexión que libere y potencie al cuerpo en la generación de movimiento en el presente.

En la improvisación, la escucha personal es un estado de conexión de uno con su cuerpo que puede darse a través de la consciencia sobre la respiración y múltiples sensaciones físicas que den origen al movimiento de manera orgánica y sensible, dejando a un lado la función mental de decidir sobre el movimiento y permitiendo que el cuerpo accione. “La improvisación requiere que la actividad corporal se sitúe por sobre y antes de la mental.”⁵⁹ No se trata de moverse sin pensar, sino más bien de permitir que sea el músculo el que piensa y decida sobre la acción.

La escucha del otro también demanda de atención sobre la respiración, pero se suma la mirada y la piel. Al involucrar el sentido de la vista y el tacto aumenta la apertura que le permite a uno salir de sí mismo (de sus acciones, pero también de sus ideas de sí) y transitar hacia el otro. En la danza de contacto, la escucha hacia el otro compromete a todo el cuerpo, generando una relación complementaria entre pesos y contrapesos que dan origen al movimiento. En el *Passing Through*, el otro se vuelve superficie viva sobre la cual se transita. Por ello la escucha hacia el otro no debe de disminuir la escucha hacia

⁵⁹ Marcela Correa, Gabriela Piñeiros, “Improvisación e interacción en tiempo escénico” ..., 83.

uno mismo, ya que es esencial que cada cuerpo tenga la autonomía suficiente para recibir y proponer, cuidarse y cuidar al otro en un diálogo permanente anterior a la palabra.

Finalmente la escucha del espacio busca que la atención y la acción de los bailarines se sitúe y apropie del lugar en el cual acontece, estableciendo relaciones con todo lo que el espacio contiene.

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.⁶⁰

En el espacio, el enfoque objetivo, la mirada periférica y la consciencia sobre el lugar donde uno se encuentra en relación a los otros cuerpos vivos e inertes generan dinámicas que nutren la improvisación y generan relaciones que a su vez producen sentido en el espectador. Cuando se suman las tres escuchas y se genera una escucha total, la improvisación gana la posibilidad de ejecutar un sinnúmero de variables que solo existirán en el presente del acontecimiento.

Para concluir, es importante recalcar que la improvisación en danza contemporánea, al igual que muchas otras prácticas de la contemporaneidad, no busca imponer un sentido, sino acontecer en el presente, generando una multiplicidad de sentidos/sensaciones. Contrario a otras investigaciones, mi interés hacia la improvisación en danza no radica en entender a la misma como un lenguaje equiparable al de las palabras, pretendiendo codificar el movimiento, sino más bien experimentar la danza como un espacio anterior al lenguaje, desobediente a la lógica y presto al caos, pensando en el mismo como algo que no puede contenerse y por eso me/nos afecta.

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

⁶⁰ Marcela Correa, Gabriela Piñeiros, "Improvisación e interacción en tiempo escénico"..., 85.

también abierto a comprensiones múltiples que cada espectador lee según sus propias vivencias.⁶¹

Capítulo 3: Genealogía

3.1 Teatro y dramaturgia: La posibilidad de escribir desde el cuerpo

Cuando se hace referencia a la posibilidad de escribir desde el cuerpo en el teatro, esta investigación apunta a un lugar en concreto: el rol del propio cuerpo como medio y material en los procesos de composición de tejidos dramáticos. Entendemos por cuerpo al “conjunto de sistemas orgánicos que constituyen un ser vivo”⁶², en este caso el ser humano. A su vez, entendemos al cuerpo como el único lugar posible de la experiencia en el mundo, ya que es gracias a este que el ser humano siente y es sentido. Escribir desde el cuerpo es, por lo tanto, crear desde la experiencia, la memoria y la sensibilidad física, exponiendo en presente a este mismo cuerpo, que se encuentra en permanente cambio.

En *Estética de lo performativo*, Erika Fischer Lichte indica que la influencia del performance (así como el happening, el body art y el action painting) sobre las artes escénicas en los años sesenta, transformó la noción de cuerpo, haciendo que tomaran consciencia del mismo como cuerpo fenoménico, es decir, como presencia física sobre la existencia:

En las realizaciones escénicas se da el caso de que el artista “productor” no se puede separar de su material. Produce su “obra” (...) en un material y con un material extremadamente singular, raro incluso: su propio cuerpo o, como lo expresó Helmuth Plessner, “el material de la propia existencia”⁶³

Durante décadas, el teatro hizo uso del cuerpo fenoménico de actores y actrices como herramientas para la interpretación de un personaje, negando su existencia en el

⁶¹ Marcela Correa, Gabriela Piñeiros, “Improvisación e interacción en tiempo escénico”..., 71.

⁶² Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, “cuerpo”, 23.ª ed. (Madrid: Espasa, 2014). consultado en <https://dle.rae.es/?id=BamJ7kx>

⁶³ Erika Fischer-Fichte, *Estética de lo performativo*, traducción de Diana González Martín y David Martínez Perucha, (Madrid: Abada Editores, 2011), 57.

escenario y buscando que este cuerpo solo enuncie (principalmente a través del lenguaje hablado) las ideas del autor, tanto del dramaturgo como del director.

Grotowski plantea la hipótesis de que en el teatro, el actor no va a interpretar a un personaje, “sino que va a llevar a cabo un acto con todo su ser, un acto que es una respuesta general al desafío planteado por la obra, por el personaje y por su propia vida y experiencia.”⁶⁴ En escena, el espectador no ve al cuerpo del personaje, sino al cuerpo del actor en un estado psicofísico al que llegó gracias al material del texto y el personaje, pero también gracias a su propia existencia física. El teatro a partir de Grotowski no niega la presencia del cuerpo fenoménico en la escena, más bien lo revela como medio para hacer visibles otras fuerzas. Y esta conjunción genera un acontecimiento único e irrepetible.

El cuerpo fenoménico presente en escena no es la única posibilidad de entender la escritura del cuerpo. Es decir, en la contemporaneidad no solo el cuerpo del actor cobró relevancia como medio de creación/acción/operación en el teatro, sino también el cuerpo del autor, o más bien, lo que realmente sucedió tras el giro performático fue la apertura a ubicar al cuerpo como autor, independientemente de su categoría. Se trató de un momento histórico en el cual los procesos de investigación apuntaron a un quehacer común y horizontal.

Para Ana María Vallejo, dramaturga colombiana, sería a partir de los años 80 que el cuerpo, fenoménico y sensible, cobraría un protagonismo aún mayor en América Latina, generando diversos modos de escribir desde el mismo para y en la escena. En este sentido, plantea tres hipótesis de escritura del cuerpo:

la primera es que desde finales de los 80 y hasta hoy, el lugar del cuerpo en (...) las teatralidades de América Latina, es protagónico. La segunda es que este protagonismo del cuerpo en muchas de nuestras expresiones escénicas, este teatro antes que nada corporal, al renunciar con frecuencia a la representación de obras de ficción, o a la *mímesis* como fundamento de las obras, o incluso a la noción de obra propiamente dicha, ha modificado radicalmente los modos de producción de textos y en general la escritura teatral; fenómeno que invita a una comprensión más amplia de la noción de

⁶⁴ Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, traducido por Marco Glantz, (México: Siglo XXI Editores, 1992), 225.

escritura. Y la tercera es que si bien la importancia de un “teatro del cuerpo” es notoria desde la segunda mitad del siglo XX en muchos escenarios del mundo, en América Latina el fenómeno responde no solo a condiciones de producción específicamente latinoamericanas, sino que las preguntas por el cuerpo, su sentido, su tratamiento, sus poéticas, están íntimamente vinculadas a las situaciones histórico-políticas que aquí se viven y por ende sensibles al análisis a luz de esas situaciones sociales particulares y desde la reflexión de su dimensión ética-estética.⁶⁵

La idea de escrituras del cuerpo interpela la posibilidad de hacer uso de la propia experiencia, vivenciada a través de la carne, como material de construcción del hecho escénico -mucho más en América Latina como territorio de conflicto- pero a su vez las escrituras del cuerpo son las distintas estrategias para disponer y evidenciar al cuerpo fenoménico en la escena, el cual incluso ya no pretende representar a ningún personaje, sino más bien auto representarse o simplemente estar presente en un acontecimiento de cuerpos vivos frente a otros cuerpos vivos.

Las teatralidades contemporáneas latinoamericanas se caracterizan por su heterogeneidad, fruto de la capacidad independiente de abordar las experiencias individuales y sociales, teniendo cada una su propia estética y pensamiento. Si hay un punto en común es la ausencia de fórmulas generales preestablecidas más allá de la necesidad y el deseo, generando procesos en torno a los mismos como individuos y como colectivo en relación a un tiempo-espacio específico. En Ecuador, específicamente en la ciudad de Guayaquil, son pocas las agrupaciones y los artistas escénicos cuyos trabajos giren en torno a la idea de escrituras del cuerpo mencionadas. Sin embargo quienes lo hacen cumplen con algunas de las características mencionadas: valoración del proceso sobre los resultados, investigación que antecede a la creación, la improvisación como generación de dramaturgias, el cuerpo fenoménico como material fuente y medio de composición de tejidos, ruptura de la representación y una relación entre lo individual y lo social/colectivo.

⁶⁵ Ana María Vallejo, “Reflexiones sobre la relación cuerpo y escritura en el teatro contemporáneo de América Latina”, *Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 2(2) (2015): 53-54.

A continuación se analizarán casos locales que han influenciado a esta investigación directa e indirectamente. Por un lado, se revisará al cuerpo como medio, presente en el proceso de formación de actores y actrices en la desaparecida carrera de teatro del Instituto Tecnológico Superior de Artes del Ecuador (ITAE), la cual influyó a varias generaciones de actores y actrices guayaquileños a indagar en las artes escénicas desde y a través de las prácticas corporales y los sistemas de entrenamiento. Por otro lado, se analizará al cuerpo como material a través de obras de varios grupos y artistas guayaquileños, con el objetivo de estudiar cómo opera el cuerpo -la memoria y la experiencia física- en la composición dramaturgica y el acontecimiento escénico.

3.1.1 El cuerpo como medio

El objetivo de la carrera de teatro del ITAE era formar actores y actrices bajo los fundamentos del riesgo y el rigor, con mentalidad de grupo, pero partiendo del conocimiento de uno mismo. La carrera tenía una estricta dinámica procesual y proponía la autodisciplina como única vía hacia la superación de los objetivos planteados en cada nivel y a cada estudiante. Vale mencionar que la carrera de teatro del ITAE estuvo, desde su concepción hasta su disolución, dirigida bajo los ideales del grupo guayaquileño Muégano Teatro, encabezado a su vez por Pilar Aranda y Santiago Roldós.

Una de las características principales de la carrera de teatro del ITAE era su énfasis en el entrenamiento físico del actor y la actriz, siendo este la base previa al entrenamiento actoral. Sin embargo, tanto el entrenamiento físico como el entrenamiento actoral dentro del proceso de esta carrera, no buscaba únicamente afinar cualidades para la escena; sino también (o más bien) conducía a enfrentar cada cuerpo a sus propios límites, con el objetivo de superarlos: superar el cansancio, superar el ego y superar el prejuicio de uno sobre uno mismo. En ese sentido, la carrera de teatro comulgaba con ciertas ideas presentes en los textos de Grotowski, quien aclara en *Hacia un teatro pobre* que el objetivo de su sistema de entrenamiento (aplicado parcialmente en el proceso de formación) “no es un desarrollo muscular o un perfeccionismo físico, sino un proceso de búsqueda que conduce a la aniquilación de las resistencias del propio cuerpo.”⁶⁶ En relación a esto último, Roldós presenta un comentario pertinente en una entrevista del 2014:

⁶⁶ Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre...*, 109.

las resistencias a las que se refiere Grotowski se ponen en vértigo y conocimiento a partir de un proceso muy comprometido y comprometedor a la vez, que pone al cuerpo en riesgo extra cotidiano permanentemente. No hablo únicamente de acrobacias, sino de la confrontación de los propios límites y de las inscripciones de la tragedia y las catástrofes en nuestros cuerpos: cada milímetro de nuestra epidermis, cada detalle orográfico de nuestra postura, cifran nuestras catástrofes y las de nuestros afectos.⁶⁷

El cuerpo es, desde este punto de vista, el medio a través el cual se puede trabajar en torno al riesgo y al rigor, fundamentales en la formación del actor para la carrera de teatro del ITAE. Pero poner al cuerpo en riesgo no significa hacer del mismo un cuerpo virtuoso o empoderado, sino al contrario, el sistema de entrenamiento conducía al cuerpo a un estado más vulnerable. Y ahí, en la vulnerabilidad -un estado en el cual el ser ha dejado de resistir y decidir sobre su cuerpo- es donde el actor o la actriz se vuelve capaz de entregarse totalmente al acontecimiento escénico. Muchos de los ejercicios realizados en la carrera, como por ejemplo los ritmos de Gabrielle Roth o el entrenamiento propuesto por Grotowski, conducían a los estudiantes a un estado similar a lo que el último describiría como trance:

Uno debe ofrecerse totalmente, con la más profunda intimidad, con confianza, como cuando uno se entrega en amor. Aquí está la clave. Autopenetración, trance, *exceso*, la disciplina formal en sí misma: todo esto puede realizarse siempre que uno quiera entregarse totalmente, humildemente, sin defensa. Este acto culmina en un clímax: produce alivio. Ninguno de los ejercicios en los distintos campos del entrenamiento del actor debe convertirse en un ejercicio para lograr habilidad.⁶⁸

Además, al entender al cuerpo como el medio a través del cual se percibe el mundo, como una placa sensible que registra todo aquello que es sentido, entendemos también que el cuerpo carga consigo toda la historia de cada persona y que la memoria no es un aspecto mental, sino que es tangible en la musculatura y en las cicatrices. Colocar al cuerpo como medio invita a la generación de acontecimientos que no buscan pasar a

⁶⁷ Gisella Alvarado, "Santiago Roldós y la transformación de la noción de dramaturgia en Guayaquil", (Tesis de grado, Universidad Católica Santiago de Guayaquil, 2014): 60.

⁶⁸ Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre...*, 32.

través de la razón, del lenguaje o de algún tipo de codificación, sino plenamente a través de la sensación: invitada desde la carne y compartida a través de la misma.

Es a través de la carne que el cuerpo está desde el principio vinculado al mundo. Cualquier intervención humana en el mundo se lleva a cabo con el cuerpo, solo puede llevarse a cabo en tanto que intervención corporeizada. Es precisamente por ello que el cuerpo supera en su carnalidad a todas sus funciones instrumentales y semióticas.⁶⁹

Ya Grotowski planteó la hipótesis de que “el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor”⁷⁰, dejando a un lado todo accesorio o efecto y colocando al cuerpo como el lugar donde acontece el teatro. Desde entonces el entrenamiento y la creación se encuentran ligados, siendo todo un mismo proceso para acceder a la organicidad en/para la escena y a una verdad que opere en el presente a través de lo único que nos valida dentro de la existencia: el cuerpo.

3.1.2 El cuerpo como material

Hablar del cuerpo como material es también hablar del cuerpo como medio, ya que es imposible desligar una cosa de la otra, la diferencia radica en los procesos (técnicos, estéticos, etc.) por los que pasará cada uno de estos cuerpos. Por lo regular, cuando hablamos del cuerpo como material nos situamos en el origen. El cuerpo-material es la experiencia condensada en la carne, que a través de improvisaciones u otras estrategias de escritura puede llegar a convertirse en tejido dramático. Es un punto de partida o incluso el eje sobre el cual se edificará un acontecimiento escénico dentro de lo que hemos definido como escrituras del cuerpo.

La obra *Celeste* (2014), de teatro Arawa, es una reconstrucción anti histórica de la conquista e independencia de Guayaquil, que se cruza con la vivencia real de su director Juan Coba, en torno a los desalojos ocurridos en los Cerros de Mapasingue en los años 70. La violencia vivida por el cuerpo de Coba al ser detenido y torturado durante los interrogatorios tras ser acusado de terrorismo en los 70, es (re)presentada en el cuerpo de otro actor del grupo, Marcelo Leyton, quien responde a un interrogador invisible. Al igual

⁶⁹ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo...*, 171.

⁷⁰ Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre...*, 9.

que el torturador, la violencia no se escenifica, pero el miedo y la vulnerabilidad sí. En esta obra el cuerpo-material de Juan Coba se separa de su cuerpo fenoménico para convertirse en un tejido escrito. Sin embargo, en este proceso el cuerpo gana cierta potencia en el anonimato: se vuelve universal. Deja de ser el cuerpo de un individuo para ser el *cuerpo torturado* dentro de un contexto social.

Otro referente local es el trabajo de Lalo Santi y Lorena Toro, Archivo Romero en un río, del año 2018. Este proyecto multidisciplinario que combina la instalación, el documento, el vídeo y las artes escénicas forma parte de una investigación personal de Lalo tras la búsqueda de la nieta de Alba, una mujer acogida por su familia cuando él era niño. Mientras Lalo se presenta, auto observa y auto representa en escena en un juego en el cual despliega la información recolectada por sí mismo al espectador; Lorena se presenta como un cuerpo vacío de sí misma y distante de llegar a ser un personaje. Ella logra ser cualquier mujer. Este estado de anonimato o cuerpo genérico resuena en el hecho de que la persona que se busca dentro de la investigación puede ser, también, cualquier mujer y puede estar en cualquier parte, incluso ahí entre los espectadores. En este caso el cuerpo-material de Lalo no se separa de su cuerpo fenoménico, porque ni siquiera hay espacio para la ficción. Él hace de sí mismo un *cuerpo documento*. Por otro lado Lorena logra presentarse como un *cuerpo-mujer anónimo* que hace uso de su cuerpo fenoménico femenino como medio para contener a todas las mujeres desaparecidas.

Una presencia importante dentro de la dramaturgia guayaquileña es la del Muégano Teatro, que se caracteriza por atravesar la política y desmenuzarla en micro-políticas, así como confrontar la Historia a través de las historias de individuos, cuyos cuerpos han sido afectados físicamente, psicológicamente y sistemáticamente. En Karaoke Orquesta Vacía (2010), los cuerpos de los actores y las actrices se enfrentan con lo heredado de sus familias, situados en un contexto específico, entre la política y el afecto. En Ensayo sobre la Soledad (2013), los cuerpos indagan en torno a la infancia haciendo uso de sus propios relatos, sus enfermedades y sus muertes. En el unipersonal Across de una versos (2015), la actriz Bárbara Aranda traza “una dramaturgia de la enfermedad, en busca de volverla catapulta y no someterse a sus límites”⁷¹, su *cuerpo enfermedad* se vuelve el lugar desde donde confronta la violencia a través de su vivencia. De manera similar, la actriz Estefanía Rodríguez coloca su cuerpo como el lugar de la

⁷¹ Muégano Teatro “Across de una versos”. Encontrado en <http://mueganoteatro.com/across/>

resistencia en Ulrike (2016/2019), presentando el/su conflicto en relación a los afectos y la familia obsesionada con la política y los ejercicios de poder.

En el año 2017, la dramaturga colombiana Ana María Vallejo, invitada por la carrera de Creación Teatral de la Uartes y la materia Dramaturgia Experimental, dictó el taller “Cuerpo y escritura” en el cual los participantes hicimos uso de nuestro cuerpo como el medio y el material para el desarrollo de un trazo “que no pretende devenir obra en ningún momento”⁷². Mi trazo, bajo el nombre de “Tentativas cartográficas para anónimos apátridas” se desarrolló a partir de improvisaciones en el espacio y se enfocó en temas relacionados a la huída y la migración. Este trazo se bifurcó en tres posibilidades de dramaturgia: el acontecimiento en sí mismo, el texto escrito durante el proceso de experimentación y una cartografía del proceso y primer resultado.

La dramaturgia del acontecimiento en sí mismo tuvo la particularidad de que el público se vio involucrado en el trazo, voluntaria e involuntariamente, provocando una escritura incontrolable dentro del espacio. El espectador debía decidir qué hacer, si moverse o no, sin esperar una consigna. Por otro lado, el texto escrito, nacido paralelamente a la acción tejida en la escena durante las improvisaciones, tenía como particularidad la descripción de las imágenes y sensaciones que ocurrían desde el punto de vista del autor/actor, escrita en un lenguaje no literal, haciendo uso de referencias a objetos y pensamientos subjetivos.

La influencia de Ana María Vallejo en esta investigación, fruto de la experiencia en el taller “Cuerpo y escritura”, radica en la posibilidad de escribir en el hacer, desde el cuerpo, pensando en el mismo como el medio de la experiencia humana, tanto individual como colectivamente. Esta experiencia conjuga al cuerpo como material de escritura, pero también al mismo como el medio para la dramaturgia en la escena.

3.2 Danza e improvisación: El cuerpo como poética

Laurence Louppe dice: “ser bailarín es elegir el cuerpo y el movimiento del cuerpo como campo de relación con el mundo, como instrumento de saber, de pensamiento y de

⁷² Tyrone Maridueña, “Taller de dramaturgia”. Entrevista a Ana María Vallejo realizada en noviembre del 2017, vídeo en Facebook subido el 6 de diciembre del 2017 <https://www.facebook.com/uartesecc/videos/2256516097907956/>.

expresión.”⁷³ Tras ello, explica el lugar del cuerpo en la danza contemporánea, una relación de dependencia prácticamente absoluta, en la cual la danza solo puede existir en tanto cuerpo y el cuerpo entenderá el mundo en relación a la danza.

Cuando nos referimos al cuerpo como poética, entendemos a nuestro cuerpo fenoménico como principal (tal vez único) medio y material de composición de la danza, más allá de las técnicas o las estéticas, se trata de percibirnos y accionar en el mundo. Y al hacerlo también establecemos que el cuerpo es un territorio desconocido, sensible, frágil, afectivo y en permanente devenir. La danza contemporánea re-descubre el cuerpo en cada proceso de creación.

El cuerpo de la danza contemporánea es un cuerpo sentipensante, en construcción, que se sabe educado por la cultura y (de)formado por las técnicas, pero que es capaz de reconocer y trabajar con la información contenida en los músculos y en los huesos. Actualmente las prácticas somáticas y holísticas son recurrentes en los sistemas de entrenamiento de la danza contemporánea. En este proceso de devenir-cuerpo, estas prácticas son entendidas como “técnicas de inteligencia del movimiento”⁷⁴ que nos permiten reconocer con mayor claridad qué es esto a lo que llamamos cuerpo, de qué está formado y cómo funciona.

A continuación se analizarán tres experiencias cercanas en dónde el cuerpo fenoménico ha sido el punto de partida para la generación del movimiento. En primer lugar se analizará la posibilidad de un cuerpo en éxtasis a través de los 5 ritmos de Gabrielle Roth, un recurso holístico implementado localmente como herramienta de entrenamiento y estudio del movimiento. En segundo lugar se hablará del cuerpo creador, una propuesta del bailarín y coreógrafo guayaquileño Jorge Parra, quien adapta el entrenamiento y sugiere la creación a partir de las posibilidades de cada corporalidad. Finalmente, se analizará el lugar del cuerpo fenoménico en la improvisación escénica contemporánea y las posibilidades de tecnificar la improvisación a través del trabajo de Jenny Ocampo (Colombia-Alemania), Omar Aguirre (Guayaquil) y Lucas Condró (Argentina).

⁷³ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea...*, 61.

⁷⁴ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea...*, 74.

3.2.1 El cuerpo en éxtasis

Los 5 ritmos (*5rhythms*) son una práctica de meditación en movimiento desarrollada por Gabrielle Roth a finales de los años 70. Su creadora ha sido descrita como una chamán urbana quien encontró en los 5 ritmos una vía para reconciliar al cuerpo y al espíritu, inspirada en la terapia Gestalt, la danza tribal y el chamanismo. Su práctica consiste en sesiones de movimiento libre en donde el cuerpo transita a través de 5 ritmos: fluido, stacatto, caos, lírico y quietud. La finalidad de estas sesiones es conducir al cuerpo a un estado de éxtasis a través de la danza. En el libro *Mapas para el éxtasis*, Gabriela Roth describe su experiencia personal de la siguiente manera:

Cuando danzo, rompo las ataduras, invento mis propios pasos, dejo que el ritmo impregne mi alma, me deslizo como un surfista sobre olas de música, me lanzo sobre mis propias barreras, las atravieso, las rodeo, amplio todo lo que conozco, visito regiones donde nunca estuve. Por medio de la danza he viajado a través de mi cuerpo hasta el corazón, más allá de mi mente, hacia otra dimensión de la existencia, a la que llamo éxtasis, comunión total con el espíritu.⁷⁵

Para Jorge Parra, coreógrafo y ex docente de danza del ITAE, la práctica de los ritmos son una herramienta para la composición, una práctica de liberación y autoconocimiento y un ejercicio de enfoque, sin perder su sentido original. En una entrevista inédita para esta investigación, el también director de Corporación Zona Escena comentó:

Para mí los ritmos nunca han dejado de tener un sentido holístico. Creo que el momento en el que el intérprete entra a ese estado de enfoque que necesita para estar en el ejercicio del ritmo, la cosa entra en un proceso de liberación, que salen en movimiento y aquello va a mantener ese sentido (...). Las calidades de movimiento no pueden venir simplemente de nada, los ritmos te dan esa calidad y esa diferenciación concreta. Y experimentar sobre eso trasciende un poco el principio fundamental de Gabrielle Roth para llevarlo a otros niveles de rigor, de entrenamiento físico, pero enfocado. (...) Los ritmos

⁷⁵ Gabrielle Roth, *Mapas para el éxtasis* (Barcelona: Ediciones Urano, 2010), 15.

te permiten descubrir tu ritmo particular. Por eso lo he usado como entrenamiento en danza. Y ahora más que nunca los tengo incorporados, porque pienso que como punto de partida, para entender la composición y las diferentes calidades de movimiento, los ritmos son fundamentales.⁷⁶

Es importante diferenciar que si bien la práctica de los ritmos posee una estructura para improvisar en movimiento, no es considerada una técnica de improvisación de danza contemporánea. Sin embargo, podemos identificar al menos un aspecto esencial que atraviesa la práctica de los 5 ritmos, la danza contemporánea y la improvisación: la consciencia sobre el cuerpo propio como lugar donde ocurre el fenómeno de la danza/movimiento (el mismo lugar donde ocurre el fenómeno de la existencia). El cuerpo fenoménico, del cual ya se ha hablado, es la herramienta que opera en el presente en la improvisación del movimiento. Y los 5 ritmos, gracias a su enfoque holístico, es una práctica para reconciliarnos con esa herramienta e indagar en una danza íntima y libre, que permita a cada cuerpo investigar en torno a su propia capacidad de ser y sentirse en el movimiento.

3.2.2 El cuerpo creador

Jorge Parra es un bailarín, coreógrafo y gestor cultural guayaquileño. Actualmente es el director del grupo de artes escénicas Corporación Zona Escena y el organizador de dos de los festivales más importantes de la ciudad de Guayaquil. Entre las características de su trabajo están la importancia del entrenamiento del actor-bailarín desde sus capacidades físicas y el enfoque personal; además de la relación entre la investigación temática, la improvisación y la fabulación en los procesos de creación. En una entrevista inédita con Parra, él describe parte del proceso de “*Hora Cero*” con el bailarín Omar Aguirre, en donde fue desarrollando su estética personal, alejándose progresivamente de una danza convencional:

Hice un primer trabajo con Omar que se llamaba Hora Cero. Un trabajo muy alejado del discurso dancístico convencional y mucho más teatral. (...) Era el cuerpo en acción desde una improvisación espontánea, con ideas. Por ejemplo: “Necesito trabajar con un cigarrillo en la mano” era el punto de

⁷⁶ Jorge Parra (Director de Corporación Zona Escena), en conversación con el autor, junio de 2019.

partida. Y tras ese punto de partida “Voy a necesitar una copa de vino”; “Voy a necesitar que no te muevas de un solo área del cuerpo”. Esos puntos no tenían una metodología determinada, sino más bien se correspondían a la necesidad de lo que ya había definido como una posibilidad de trabajo final. Aquellos puntos iban dándome las pautas para ir pidiéndole a Omar cosas que después le pedí que escriba y que las comience a fabular, acción por acción. Entonces Omar hizo un cuaderno. Eran preguntas y respuestas *fabuladas*. Era comenzar a hacerse preguntas de lo que el cuerpo estaba haciendo para generar una memoria interior que eventualmente se pudiera convertir en una partitura.⁷⁷

Desde entonces la visión de Jorge Parra se modificó, pasó de los discursos de la danza al discurso del cuerpo, negando la visión homogeneizadora de la danza clásica en la cual existía un cuerpo ideal; e incluso superando a la danza moderna, en donde existía un ideal de cuerpo (Laurence Louppe, por ejemplo, hablaría de un “cuerpo Humphrey”, un “cuerpo Graham”⁷⁸, etc.). En el artículo El cuerpo creativo y el método “Parra Landázuri” de Mónica García, la autora reflexiona sobre el proceso de entrenamiento para la creación dirigido por Jorge Parra en el grupo Prema (Manta, Ecuador):

En esa estructura diseñada por el maestro Parra, el participante crea y desarrolla sus propios mecanismos de deconstrucción y construcción pero ayudado por este sistema elaborado (...). El método de danza parte de tres puntales muy claros y definidos:

- Una exigente formación física y técnica de los intérpretes
- los recursos poéticos y
- los procesos de creación conjunta, punto de partida de la propuesta coreográfica.⁷⁹

⁷⁷ Parra, en conversación con el autor.

⁷⁸ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea...*, 71.

⁷⁹ Mónica Elizabeth García y Jorge Parra Landázuri “El cuerpo creativo y el método “Parra Landázuri”. ARTE Y MOVIMIENTO No 6. Junio (2012): 88.

Esta íntima relación entre cuerpo y creación ha sido el punto de partida para varios de los proyectos más interesantes de Corporación Zona Escena. Indagaciones escénicas que, vale mencionar, también se fueron desarrollando a partir del intercambio de conocimientos con varios artistas de diferentes disciplinas. Uno de los ejemplos más recientes es Primer Piso, un proyecto que nació en el 2014 en el cual los integrantes -e incluso algunos invitados externos a la agrupación- desarrollan piezas cortas interviniendo en el departamento de su director. Si bien el proyecto surgió como un acto de resistencia frente a la falta de un espacio físico para entrenar y presentarse, también surge desde la (im)posibilidad de los cuerpos de sus integrantes. Desde entonces Primer Piso se ha caracterizado por la ruptura de los lenguajes escénicos convencionales y la disposición del cuerpo a investigar/crear/existir sobre sí mismo en relación a la arquitectura afectiva del espacio y el ahora.

3.2.3 El cuerpo (en) presente

La bailarina colombiana Jenny Ocampo, radicada en Alemania desde hace más de 18 años, trabaja la improvisación en base a una técnica denominada también como Composición instantánea. Según la bailarina, la Composición instantánea se basa en el concepto budista del aquí y el ahora (*hic et nunc*) “La improvisación está naturalmente ligada a ese concepto, uno lo toma como vivir el instante. Realmente vivir el presente en cada instante.”⁸⁰ Para ello aclara que más que técnicas, hay métodos ligados a la exploración de la sensación, prácticas somáticas como el yoga, el método Feldenkrais, el Body Mind Centering, etc. “Cuando tú ya tienes todo ese bagaje sensorial, cuando tú ya te metiste con todo eso pues ya lo que produces es muy diferente. De hecho, es muy valioso porque es realmente basado en la ciencia, no solo la imaginación.”⁸¹ Tras ello, el aspecto más técnico de Ocampo se desglosa en el manejo en presente de dinámicas de composición, pero siempre siendo accionado desde la intuición:

Hay un tema que era el espacio, cómo trabajar el espacio, diseñándolo, ocupándolo, dejándose influir por el espacio externo, las formas, las texturas, los colores, la dureza. Y el espacio interno, sentir los órganos, lo que uno pueda sentir ¿Qué pasa si me imagino empezar el movimiento desde los pulmones, desde el corazón? Lo que sea que uno se imagine de eso. Hay otro

⁸⁰ Jenny Ocampo, en conversación con el autor. Junio del 2019

⁸¹ Ocampo, en conversación con el autor.

tema que es el tiempo, hay otro tema que es la musicalidad, hay otro tema que es el trabajo con objetos, hay otro tema que es trabajo con materiales que incluye lo de los objetos. El otro tema es el trabajo del contacto, que lo hemos hecho bastante (...) ahí entra el masaje, ahí entra el simplemente acompañar, qué resonancia tiene cada movimiento, el dirigir.⁸²

La improvisación, para Ocampo, invita a una posibilidad dual de encontrarse vulnerable y en resistencia. Vulnerable por la capacidad de dejarse afectar del otro y del espacio, estando presente junto al espectador sin nada fijo de antemano. Y en resistencia como acto de permanencia en relación a ese estado consciente de vulnerabilidad frente al mundo.

El bailarín y coreógrafo guayaquileño Omar Aguirre asegura que su interés por la improvisación proviene de sus inicios en el teatro, aunque también indica que incluso entonces su “primera cosa para poder improvisar era el movimiento”⁸³.

La improvisación es un juego, un juego con puntos muy específicos (...) y con limitaciones (...). Es resolver las cosas en el instante (...). Es dejarte afectar de lo que está pasando (...), puede ser un estímulo musical, o un estímulo de tu compañero.⁸⁴

Aguirre hace uso de la improvisación dentro de sus procesos de creación, en donde las pautas específicas, sensaciones, ideas y estímulos (internos y externos) son el punto de partida para la generación de material-movimiento que luego se podrá usar en la composición coreográfica.

Para el bailarín, el asunto de las técnicas de improvisación no dista de su aplicación en otros aspectos de la danza contemporánea. Más que una contradicción, encuentra que las técnicas dan soporte, variabilidad y sustancia a la danza, ya que “si fuera simplemente improvisación, estaríamos vagando por el aire.”⁸⁵ Al ser consultado por sus herramientas técnicas aplicadas en la improvisación, el artista indica lo siguiente:

⁸² Ocampo, en conversación con el autor

⁸³ Omar Aguirre, en conversación con el autor. Octubre 2019

⁸⁴ Aguirre, en conversación con el autor.

⁸⁵ Aguirre, en conversación con el autor.

Trabaja sobre las articulaciones, trabaja sobre el ritmo, trabaja sobre el tiempo, trabaja sobre las velocidades, trabaja sobre las calidades de movimiento, (...) tienes que entender si vas a trabajar con el peso del cuerpo, con la gravedad. Pero también trabaja mucho la imaginación a partir de eso, lo sensorial. Se califique o no como técnico, detrás de eso hay un estudio.⁸⁶

La técnica debe diluirse en la danza, debe volverse imperceptible al ojo del espectador y debe ser cuestionada por el intérprete, no sin antes haber sido estudiada:

Todas las técnicas, de cualquier área en el arte corporal, te sirven como herramienta, más no como limitación. Sirve también para romper las técnicas. Para mandar al carajo la técnica (...) Tengo que haberla conocido para poder burlarme de ella, reírme de ella, romperla, acabar o utilizarla en el mejor momento.⁸⁷

Con una trayectoria de más de 30 años, Aguirre entremezcla los recursos teatrales y de movimiento que ha ido acumulando a lo largo de su recorrido. Insiste que para improvisar es necesario partir del silencio y no dejarse llevar por la idea de que bailar implica moverse por moverse. Encuentra una diferencia entre exhibir y exponer. En el primer caso está la necesidad banal de dar cuenta al espectador de una capacidad física o técnica; en el segundo caso -y tomando un poco la idea de vulnerabilidad de Ocampo- está la posibilidad de estar presente, viviendo el momento, escuchando y observando al otro. La segunda posibilidad es en donde él encuentra la organicidad propia de las artes vivas dentro de la contemporaneidad.

Un último caso de estudio para esta investigación es el argentino Lucas Condró, autor de la técnica *Asymmetrical-Motion*. El bailarín e investigador partió de la técnica *Flying Low* de David Zambrano, pero fue desarrollando su investigación personal a medida que ejercía la enseñanza de la misma. Condró piensa su técnica como pedagógica y no como recurso escénico, sin desarrollar hasta el momento ningún tipo de acontecimiento dancístico estructurado exclusivamente en base a ella, salvo ciertos ejercicios performáticos. Esto hace de *Asymmetrical-Motion* un proyecto de investigación del movimiento consciente del problema de sistematizarse como técnica, con la

⁸⁶ Aguirre, en conversación con el autor.

⁸⁷ Aguirre, en conversación con el autor.

posibilidad de devenir en una estética que limite el mismo acto de improvisar en movimiento. Para Condró la improvisación no debe reproducir técnicas, otorgando la posibilidad al intérprete de decidir la aplicación o rechazo de las mismas.

Condró se interesa en dos ideas principales:

Por un lado, la lógica de la independencia y la correlación de las partes del cuerpo: mover cada una tratando de entender su singularidad, para después mover todas al mismo tiempo conservando la independencia de cada una de ellas. Por otro, las ideas de estructura y peso como dos nociones que colaboran simultáneamente para darle al cuerpo movimiento y agilidad. Estas dos ideas me revelaron en el movimiento las asimetrías del cuerpo, aquello que ya es inherente a su naturaleza y que, sin embargo, los hábitos de la formación mantenían silenciado.⁸⁸

Asymmetrical-Motion estudia al cuerpo buscando la movilidad articular tridimensional de sus partes. Condró utiliza la división del cuerpo en tres segmentos principales (cabeza, torso y pelvis) y a las extremidades en otras tres, teniendo brazos y piernas la característica de estar compuestas por un primer segmento conformado por un hueso, seguido por dos huesos y finalizando en un montón de ellos. En el estudio independiente de cada parte se analiza la influencia de su movimiento en relación al resto del cuerpo. De aquí surge la noción de micro-movimiento, movimientos de compensación que se realizan cuando el cuerpo se desplaza de su eje más estable. Los micro-movimientos también están en el estudio del peso, pero van tornándose en movimientos mayores a medida que el cuerpo va ganando amplitud en el espacio. Condró invita a indagar como el cuerpo se recompone cuando el peso de sus partes se libera en diferentes direcciones.

Condró reconoce que *Asymmetrical-Motion* es solo una parte de una investigación amplia y permanente en relación a la danza, el cuerpo y el movimiento humano. Él mantiene preguntas en torno al saber hacer del cuerpo, concluyendo que este piensa cuando baila, tal y como lo indica la bailarina y pensadora Maxine Sheets-Johnstone,

⁸⁸ Lucas Condró, Messiez, Pablo, *Asymmetrical-Motion Notas sobre pedagogía y movimiento* (Madrid: Con tinta me tienes, 2016), 10.

quien aclara que “pensar en movimiento no significa que el bailarín está pensando por medio del movimiento o que sus pensamientos están siendo transcritos en movimiento”⁸⁹ ya que el “movimiento no es un medio a través el cual emergen los pensamientos, sino los pensamientos mismos, significados en la carne”⁹⁰.

En la danza, el cuerpo del bailarín se mueve a sí mismo bajo un estado de consciencia que no está ligado al pensamiento lógico-racional y que es imposible traducirse a palabras. Nuestro cuerpo posee un conocimiento de sí mismo que se percibe solamente en el movimiento. Por ello, la danza se encuentra en ambas posibilidades: por un lado es la capacidad del cuerpo de hacer uso de sus dinámicas en un estado en el cual piensa en movimiento y por otro es el movimiento presente y pensado en cada acción. En ambos casos, en tanto el movimiento sea originado por el propio cuerpo, poco importaran las facultades expresivas o simbólicas del cuerpo, la danza existe porque hay una relación entre intención y motricidad. Esa es la visión de la teórica Maria del Carmen López, especializada en fenomenología, quien concluye que “danzar no es (...) una simple expresión del danzante, sino una dinámica de configuración del ser en el mundo con otros.”⁹¹

Cuando se improvisa en danza el cuerpo se mueve a partir de su autoconocimiento, piensa en movimiento, resolviendo el presente. Al hacerlo, lo evidencia. El cuerpo no inventa nada nuevo, se guía por sus herramientas, aunque en el camino puede descubrir cosas nuevas sobre sí mismo, es decir: nuevas combinaciones, nuevas formas de relacionarse con el otro y con el espacio, nuevas formas de conjugarse en relación a un elemento y así. Pero en tanto cuerpo, cada sujeto bailará desde los materiales que cada uno carga: su manejo del peso, de la dinámica, del ritmo, del flujo, del espacio-tiempo, de su grado de afectación, etc. Por ello las técnicas de improvisación no pueden (o no deberían, por definición) convertirse en estéticas del movimiento, sino ser herramientas

⁸⁹ Traducción del autor a partir del original: “*To think in movement does not mean that the dancer is thinking by means of movement or that thoughts are being transcribed into movement*”. Maxine Sheets - Johnstone, “Thinking in movement”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 39, No. 4 (1981), 400.

⁹⁰ Traducción del autor a partir del original: “*movement is not a medium by which thoughts emerge but rather, the thoughts themselves, signification in the flesh*”. Maxine Sheets -Johnstone, “Thinking in movement”, 400.

⁹¹ Ma Carmen López, “Fenomenología de la danza: Merleau-Ponty versus Sheets- Johnston” *Arte Individuo y sociedad* 30(3) (2018): 479.

aprehendidas por el cuerpo para que este adquiriera mayor posibilidad de generar combinaciones y de relacionarse con el mundo.

Capítulo 4: *Fracasos*: Apuntes del proceso

4.1 Descripción general del proyecto práctico

El proyecto práctico de esta investigación planteó elaborar un producto escénico a través de improvisaciones en movimiento que servirían en un punto determinado como tejidos para ser aplicados, transformados y puestos en relación en un ejercicio dramático de creación de obra. En su concepción original el proyecto estaba enmarcado en un tiempo aproximado de 13 semanas, el cual estaba dividido en 4 fases: 1) improvisaciones, 2) boceteo y dramaturgia, 3) ensayos y producción y 4) presentación. Sería tras los resultados del ejercicio escénico que se procedería a escribir la tesis o reflexión teórica del proceso. Sin embargo, el planteamiento aquí descrito se modificó más de una vez, demostrando anticipadamente que los procesos de creación en torno a una pregunta son tan caprichosos como quienes están detrás de ellos y que, entre los márgenes de la expectativa y la realidad, existe una serie de variables impredecibles que alteran la causalidad de la vida que engloba (y por ende transforma) al proyecto.

En la realidad objetiva, el proyecto práctico de esta investigación se desarrolló en periodos de intermitencia entre febrero del 2019 y enero del año 2020, en el cual hubo una retroalimentación constante entre la práctica y la teoría, transformándose según las preguntas en torno a la tesis se iban acentuando y las estrategias de creación eran cuestionadas e intervenidas por nuevos descubrimientos que la misma investigación generaba.

El trayecto entre proyecto imaginado y proyecto realizado se vio en crisis ante cuestiones o preguntas ontológicas a contestar en la práctica y la teoría. La pregunta sobre qué es la dramaturgia, pero también dónde, cuándo y por qué empieza la acción de escritura tejedora, desbordaron las fronteras en torno a un espacio-tiempo y generaron una visión amplia e incontenible del ejercicio de creación. Este no se limitaba a una sala y un horario: toda mi vida durante esos 11 meses se volvió el ejercicio de creación/escritura. El proceso de investigación/creación me llevó a escribir en mi celular,

en las paredes de mi cuarto, en mi computadora, en mi imaginación, pero sobre todo en el mismo tejido del espacio-tiempo. La dramaturgia no es algo que exista necesariamente en un medio concreto, sino algo móvil que se construye y deconstruye en el continuo devenir de los sucesos.

Algo similar ocurrió en torno a la pregunta sobre la improvisación. Se necesitó responder qué es la danza, dónde se encuentra, cómo sucede y qué sucede cuando se baila. Además de desear respuestas concretas o universales, deseaba aclarar algo más profundo de mí mismo: ¿Por qué necesito bailar?

Las reflexiones en torno al movimiento no fueron alimentadas exclusivamente por este proyecto, sino también por experiencias simultáneas. De ellas destaco el proceso de creación de Erodita, obra compuesta a partir de improvisaciones con Patricio Albarracín y dirigida por Omar Aguirre entre los meses de abril y septiembre. De igual manera destaco la importancia de Otro Festival, encuentro de improvisación y movimiento con Lucas Condró ocurrido en la ciudad de Cuenca a finales de septiembre.

Sin embargo, en este proceso no solo atravesaron experiencias con la técnica, sino el enfrentamiento a una tensión entre el Yo y el mundo que lo rodea, lo íntimo. Me refiero al pasar a ser un hombre independiente y el aprender a cocinar, estas dos acciones me llevaron a reflexiones sobre la relación entre improvisación y el devenir de la vida en un cuerpo de 25 años. Estos acontecimientos sumaron un aporte al proceso de entenderme dentro del fenómeno de la danza y además ayudaron a responder la pregunta principal en torno a la relación entre dramaturgia e improvisación más allá del quehacer artístico.

Cuando se imaginó este proyecto, se partió de la hipótesis de que un cuerpo cuando baila genera imágenes internas que pueden servir como material de creación identificable y transcodificable. Se planteó una relación entre el movimiento, la estimulación de la imaginación y la apertura de la sensación.

La dramaturgia, en ese primer momento, se pensó desde un punto de vista convencional y lineal: una improvisación genera una serie de imágenes/sensaciones/materiales, que pasarían por un proceso de selección y edición para crear un ejercicio escénico y un texto escrito. Los tejidos dramáticos serían el resultado de la colación racional de lo que mi cuerpo había experimentado durante una

improvisación. Esta hipótesis se encontró limitada, ya que dejaba a un lado el acontecimiento mismo de la improvisación en vivo, que más tarde se entendería como el tejido más importante: el movimiento escrito en el presente del acontecimiento.

Este desvelamiento encontró coherencia con la investigación, planteaba una superación de la lógica racional para experimentar en torno a una lógica de la sensación, con materiales inestables coexistiendo y tejiendo el trazo en el hacer ¿En qué momento el cuerpo dejaba de crear, de bailar y de generar imágenes o pensamiento?

Por ello, si bien se mantuvo esa hipótesis durante la primera fase, en el momento de mostrar un avance del ejercicio, empezó a cuestionársela. Desde un punto de vista ese primer resultado ya era en sí mismo un ejercicio dramático. Lo importante (las improvisaciones) ya había sucedido, por ende la obra ya había acontecido y lo que se presentó era una dramaturgia residual de ese acontecimiento. La premisa de que la danza podía estimular la imaginación como punto de partida para una dramaturgia era válida, pero no difería mucho con el proceso de pensamiento cotidiano. Incluso presentaba una complejidad ignorada en un inicio y descubierta posteriormente, el cuerpo no piensa en imágenes o ideas exclusivamente, el movimiento es pensamiento y aquello no necesita ser traducido ni descodificado (sino ¿Para qué bailar?).

Sin embargo, se decidió continuar con lo preestablecido en la segunda fase. En esta fase se limitó el material residual de la primera fase y se establecieron ejes temáticos que conducirían a nuevas improvisaciones con el fin de fijarlas en una estructura. Ya no habría lugar para más investigación práctica en torno a la pregunta, el proyecto se encaminó a establecerse como obra, con escenas, personajes, un espacio teatral e incluso una dramaturgia escrita. Por ello, una nueva advertencia sobre la preeminencia del sentido racional y del deseo de generar un texto fijo cambió el rumbo de lo premeditado. Este desecamiento del material hizo que se incorporen dos elementos desestabilizadores: una persona externa (Nicole Foss) y la improvisación en tiempo real como parte de la obra.

El encuentro con estos dos elementos hizo que el proyecto se dilate y se llene de preguntas en torno al ¿Cómo procede? El objetivo de incorporar a una persona afectivamente cercana y no-actriz me dislocaba de un lugar seguro y al mismo tiempo me empujaba a ejercer el rol de dirigir a alguien más sin desearlo. En un primer momento me propuse compartir con Nicole herramientas de improvisación, pero lo descarté al entender

que este proyecto no es pedagógico y que el objetivo de su presencia no era reproducir mi accionar, sino simplemente ser, estar e influir en mí. Otro obstáculo al cual me enfrenté con esta nueva presencia, fue el permitir que mi cuerpo sea influenciado/afectado realmente por la misma. Este obstáculo no dejó de estar presente, en tanto nuestra relación se encontraba en una situación extraña y el espacio de trabajo no suprimía nuestra condición de amistad, como sucedería con un par profesional.

La improvisación en tiempo real, dentro de la obra, enfrentó otra serie de problemas, principalmente técnicos. Cuando se llegó a una tercera fase, en la que correspondía la composición del ejercicio, se estableció la creación de una estructura en la cual se definieron partes fijas y partes improvisadas (tanto habladas como de movimiento). Sin embargo, la lógica del ensayo y el “inminente miedo” al fracaso generó en mi cuerpo y en la obra una serie de patrones de movimiento en donde la improvisación se limitaba a sí misma (desapareciendo su potencia original en el proceso).

Otro aspecto a tener en cuenta dentro de este proceso de creación, es que hasta el final de la primera muestra abierta al público no llegué a tener del todo claro un aspecto imprescindible y que sustentaba un punto importante en el planteamiento de la tesis, era comprender que “la danza está en la acción y sin acción no hay danza”. Esto quiere decir que los espacios dentro de la estructura en los cuales la consigna era improvisar en movimiento estaban vacíos de una verdadera intención. Había consignas específicas, más o menos claras, Sin embargo carecían de motivo para moverse ahí en el presente. Esto me llevo a revisar dos preguntas: ¿Cuál es la acción? y ¿Cuál es la intención detrás de cada acción?

La fase cuatro, se presentó de una forma acelerada y forzada. La necesidad de presentar el ejercicio en un calendario determinado condujo a centrar la atención en aspectos secundarios como la iluminación, la estética del espacio, la operación de los elementos o las acciones de mi compañera. En este sentido, resté tiempo para indagar en estrategias de estar en el presente. La atención dividida no me permitió generar la escucha total que demanda la improvisación. La obra en este punto tenía puntos más débiles que fuertes.

En esta fase, se introdujeron elementos nunca antes utilizados que aunque generaban dinamismo, volcaban el ejercicio completamente hacia otra dirección, una a la

cual tampoco se fue, quedando en la mitad de todo aquello que esperaba ser. No era una obra de texto, tampoco un ejercicio en donde la improvisación prevalecía. Si bien nunca se pretendió generar más que un trazo o esbozo de obra, era evidente la falta de entusiasmo alimentada por una sensación de incertidumbre hacia lo que estaba sucediendo. Este ejercicio, nombrado Fracasos, se presentó ante pocas personas y quedó como un primer intento que generó más de una pregunta que esta tesis buscó responder en la teoría, para luego volver a la práctica.

¿Se fracasó? Depende. Si el objetivo de este proyecto de tesis era hacer una obra, sí. Fracase desde el primer día que me paré en el espacio en negro y no sabía cómo empezar a improvisar. Fracase cuando ese mismo día caí en cuenta de que mi hipótesis no era lo que había imaginado. Fracase por el mismo deseo de hacer una obra. Sin embargo, si el objetivo de esta tesis era responder una pregunta, no. Esta tesis se formó a base de equivocaciones y descubrimientos. Aunque la hipótesis, los procedimientos y los objetivos prácticos cambiaron, la pregunta siempre estuvo ahí.

Tras una serie de cambios basados en aspectos considerados fallidos o limitados y considerando también todo el bagaje teórico que la investigación otorgó, el 25 de enero del 2020 se presentó Fracasos 2: *Las no tan épicas aventuras de un sujeto ordinario frente a su propia incapacidad*.

Este ejercicio escénico se caracterizó, entre otras cosas, por trasladar el acontecimiento a un espacio íntimo y no convencional. Buscó no adaptar el trazo ya ejecutado, sino expandir el proceso de escritura a través de nuevas improvisaciones que dialogaran con los materiales previos y los materiales que este nuevo espacio-tiempo brindaba: una dramaturgia sin bordes.

A continuación, se desglosarán los procedimientos realizados en cada una de las fases del proyecto, exponiendo los problemas enfrentados, las preguntas realizadas, las decisiones tomadas y los descubrimientos en torno a la pregunta.

4.2 Fase 1: Improvisación en solitario, con objetos y con otros cuerpos

La primera fase del proyecto de creación consistió en tres semanas de trabajo práctico en donde se utilizaron herramientas de improvisación en movimiento. En esta

primera fase se trabajó completamente de acuerdo a lo establecido en el cronograma del anteproyecto, consistiendo en 9 sesiones divididas de la siguiente manera:

- Semana 1: 3 Sesiones de improvisación a través de los 5 ritmos de Gabrielle Ruth y herramientas de improvisación en movimiento.
- Semana 2: 3 Sesiones de improvisación haciendo uso de estímulos externos específicos a través de herramientas de improvisación en movimiento.
- Semana 3: 3 Sesiones de improvisación con otros cuerpos invitados haciendo uso de herramientas de improvisación en movimiento.

Como consigna preestablecida, la idea era que estas sesiones de improvisación fueran espacios de investigación independientes, desligados y desinteresados de la pretensión de crear una obra. Las sesiones eran ejecutadas como lugares para generar imágenes, sensaciones y en general, tejidos que luego serían puestos en relación (en una fase 2) para crear un producto escénico. Para registrar lo acontecido durante esta primera fase de trabajo se hizo uso de la filmación en vídeo de las improvisaciones, así como el uso de un papelógrafo dispuesto en un lugar del espacio en dónde se escribían (o dibujaban, aunque en menor cantidad) palabras, imágenes, sensaciones o frases que se hayan producido a partir de las improvisaciones. Vale mencionar que esta fase, a pesar de haber sido relativamente corta en comparación a la duración total de la investigación, en un primer momento se consideró sea la base de la misma, o al menos lo fue hasta que la hipótesis se transformó.

4.2.1 Semana 1

Durante la primera semana cada sesión de trabajo estaba dividida en dos partes. La primera parte consistía en una sesión de calentamiento a través de los cinco ritmos de Gabrielle Roth y la segunda estaba enfocada en la aplicación de herramientas de improvisación en movimiento para la composición instantánea. De esta primera semana los apuntes más importantes en torno a la investigación fueron los siguientes:

- Aun sabiendo que los ritmos son estímulos para moverse libremente, hay una tendencia a ahondar en la imaginación para ir probando posibilidades de movimiento

y así salir de la mecanización que muchas veces el cuerpo tiende a tener. De igual manera hay una predisposición a que las improvisaciones de movimiento estén principalmente guiadas por música, siendo esta la que determina su inicio y su fin.

- No se pudo aislar el proceso de creación al espacio-tiempo establecido. Esto quiere decir que hay una permanente influencia de la vida sobre el proceso de creación de la obra y viceversa. Por ejemplo, los ritmos podían llegar a ser mucho más estimulantes para el cuerpo que las improvisaciones que seguían, generando tejidos que no podían ser ignorados.

- Es complejo desligar una sesión de improvisación con otra, o más bien, no se logró que cada sesión de trabajo diaria sea un espacio individual e independiente, sin influencia de lo acontecido previamente en otros días o en improvisaciones previas. Aparentemente, cuando se trabaja con frecuencia la improvisación, en un espacio determinado y con estímulos conocidos como los ritmos, el cuerpo tiende a accionar a través de la memoria.

- Contrario a la hipótesis original, la retención de imágenes y/o pensamiento racional “generado” durante las improvisaciones es muy difícil. Nunca pude tener plena consciencia de la línea de pensamiento mental que encontré al momento de improvisar en movimiento.

- Es complejo tener una plena consciencia de lo que se escribió en el espacio. Tras cada improvisación solo quedaba una vaga idea de todo lo que había sucedido. Sin embargo, a medida que avanzaban los días esto fue transformándose, ganando mayor capacidad de retentiva, abriendo la pregunta: ¿Es una cuestión de entrenamiento, práctica o simplemente de atención frente a la acción?

- Iniciar las improvisaciones haciendo uso de las herramientas de la composición instantánea era muy difícil, a veces sentía que forzaba mi cuerpo a querer bailar. Y en la falta de entusiasmo prevalecía el pensamiento y la duda sobre el movimiento. Con lo cual, puedo decir que ante la falta de motivaciones, la técnica genera soporte.

- En un inicio la cámara de vídeo tenía bastante presencia al momento de improvisar. Se improvisaba para la cámara, se detenían las improvisaciones cuando se escuchaba el “click” de la cámara por el límite de tiempo de la filmación. La presencia de la cámara se fue minimizando con el paso de los días y con ello las improvisaciones duraban lo que necesitaban durar.

- Se empezó a cuestionar al ejercicio en sí mismo como un proceso de exploración de mi cuerpo en relación a la danza, surge la pregunta: ¿Qué siento cuando bailo y cuál es mi necesidad detrás del bailar?

- Con el paso de los días se ganó consciencia en torno al inicio y el fin del movimiento, así como se ganó mayor capacidad de escucha e intercambio entre el adentro y el afuera.

- Se entendió a la composición como un proceso de selección de materiales. En la improvisación esta selección de materiales sucede en el presente. Componer, por ende, requería de tomar decisiones, no desde la lógica racional, sino desde la idea de un cuerpo sentipensante.

- Tuve consciencia de que cuando me muevo no necesariamente pienso en el movimiento. En realidad no llego a tener consciencia de qué piensa mi cabeza. A veces hay imágenes. A veces no sé qué hay. Cuando reviso los videos de las improvisaciones esto es evidente, puedo identificar en qué momento hubo una imagen y me moví en relación a ella, pero en otros momentos el movimiento no estaba relacionado a ningún pensamiento ni imagen.

- Las improvisaciones más interesantes eran aquellas en las que hubo una verdadera apertura al juego. Mi cuerpo permite entonces que la energía fluya y al dejarme llevar por eso siento felicidad, agresividad, calor, libertad, entre otras cosas.

- Soy feliz cuando bailo.

- Me cuestiono si soy o no soy un bailarín.

4.2.2 Semana 2

El objetivo de la segunda semana de trabajo fue experimentar con materiales dentro de las improvisaciones, siguiendo un poco el trabajo con objetos de la composición instantánea y entrecruzándolo con la exploración de los mismos en la escritura-cuerpo en el espacio, estudiado anteriormente con Ana María Vallejo. Durante estos tres días se trabajó, en diferentes momentos, con una plancha de hierro (objeto), una canción de María Elena Walsh (sonido), una foto de Robert Mapplethorpe (imagen), la receta de un loco de espinacas narrada en un audio por mi madre (texto) y la consigna de accionar con sensaciones asociadas al elemento tierra. Los aspectos más destacados de esta semana fueron los siguientes:

- Por iniciativa de mi tutora, se decidió pasar del papelógrafo a un cuaderno, con la consigna de escribir tan pronto acabara una improvisación, durante la misma cantidad de tiempo que se estuvo en movimiento. Esta escritura libre e improvisada generaba texturas escritas más desarrolladas, a diferencia de lo registrado en el papelógrafo, más fragmentado y disperso.

- Tras las improvisaciones el cuerpo quedaba en un estado diferente al que inició, tanto en los ritmos como en las improvisaciones posteriores, una mezcla entre euforia y excitación. Cuando se escribía, las imágenes que se rescataron de las improvisaciones eran detonantes para continuar la “improvisación escrita”. De aquí que nazca una pregunta ¿Puede la danza traspasar de la grafía espacial a la grafía del papel? ¿Bailar también es escribir? ¿Hay un movimiento de ideas y hay un movimiento en la acción de la mano?

- El trabajo con el objeto (plancha de hierro) fue mucho más complejo de lo imaginado, era pesada, limitaba mi movimiento y me lastimaba por el roce y los golpes. Sin embargo la dificultad requería de soluciones: ahí estaba presente la improvisación.

- El estímulo sonoro (Canción para bañar la luna de M. E Walsh) condiciona la improvisación por encima de todo. Por lo regular, la música estimula la composición.

- La imagen, una foto de Robert Mapplethorpe llamada “*Two men dancing*” en donde se ven dos hombres bailando con el torso desnudo y coronas en sus cabezas,

aparecía de repente y mi cuerpo se limitaba a replicarla. Fue uno de los estímulos menos interesantes en la improvisación.

- La exploración de la sensación en torno al elemento tierra transformaba y daba acento a la improvisación. Improvisar con este tipo de sensaciones también da soporte a la composición y en vez de limitar, potencia. La exploración de este elemento en mi cuerpo también generó imágenes interesantes relacionadas a la pesadez y la incapacidad de volar. Esto conllevó a entrelazar con otras improvisaciones y construir una idea.

- El texto (receta de locro) no fue un estímulo lo suficientemente potente como para transformar mi energía durante el día que se trabajó con ese elemento.

- La improvisación en movimiento no descarta la teatralidad ni la palabra hablada.

- A través de la improvisación me observo, aprendo de mí, me conozco y me reconozco. Cuando bailo recojo todo lo que soy.

- La improvisación atraviesa la memoria. Cuando se improvisa se dispone una gama abierta de posibilidades. Improvisar no es hacer cualquier cosa, es generar combinaciones haciendo uso de las posibilidades.

- Muchas veces lo que surgía de las improvisaciones no eran estrictamente imágenes, sino sensaciones conectadas a un afecto. Es este afecto que funciona como estímulo al momento de escribir, tanto en el papelógrafo como en el cuaderno. Por ello si me emociono cuando bailo, me emociono cuando escribo.

- Por primera vez se piensan los movimientos como un tejido en sí mismo, pero todavía existe la necesidad de traspasarlo a la textualidad logocéntrica.

4.2.3 Semana 3

La tercera y última semana de la primera fase consistió en invitar a tres personas en tres días diferentes para que improvisaran junto a mí. La pauta que me planteé fue que

estas presencias estimulen a mi cuerpo durante las improvisaciones, cada quien a su modo y de manera libre. Estas tres personas fueron: Anthony Guerrero, poeta esmeraldeño; Nicole Foss, estudiante de comunicación (y mi mejor amiga); y Jorge Carranza, cellista profesional. El objetivo de esta fase era estudiar la capacidad de escucha hacia el otro y hacia la otra, pero también la posibilidad de no accionar desde el mismo lugar (la danza, el teatro o el movimiento). En esta última fase se recogieron los siguientes apuntes dentro de la investigación:

- Durante la séptima sesión, junto a Anthony Guerrero, nos ubicamos en la habitación de su departamento y tuvimos una larga conversación en torno a la improvisación. Si bien en un día posterior a ese encuentro “fallido” (por cruce de horarios) se realizó una nueva sesión en la cual si hubo un ejercicio de improvisación en movimiento acompañado de poesía, esta sesión en particular generó un par de reflexiones que son importantes de rescatar y recogió un tejido escrito.

- Una de las preguntas más importantes surgida de este encuentro fue si la danza preexiste como idea o concepto antes de ser accionada. Nuestra respuesta de ese momento fue que tal vez. Es complejo entender a la danza como algo que pueda preexistir, pero pueden haber fuerzas invisibles que tomen cuerpo a través de la danza. En general, todo lenguaje es una abstracción y existe un vacío entre el concepto y su materialización. En este sentido, la danza es otra vía de lenguaje para expresar ideas que la palabra no alcanza a comunicar. Sin embargo, la danza como fenómeno en sí mismo no tiene por qué comunicar algo, ni tampoco tenemos por qué “entenderla”. El deseo de bailar no es intelectual y nuestra posibilidad de afectarnos del baile (propio o ajeno) pasa primero por la sensación antes que por el razonamiento.

- En la octava sesión trabajé en el espacio junto a mi mejor amiga, Nicole Foss. Se explicó brevemente la dinámica de la sesión (generar una improvisación en movimiento), pero no se pretendió dar instrucciones. Más que esperar un resultado fijo, era otro modo de investigar la influencia de un cuerpo sobre el otro. Nicole también disfruta bailar y ha recibido clases de jazz. Este encuentro de cuerpos afectivamente cercanos pero distantes (en género, formación, ideas) generó una dinámica particular en la que principalmente yo me volví un observador de otro cuerpo intentando improvisar.

- Era complejo determinar en que momento culminaba una improvisación y empezaba la siguiente. Yo, acostumbrado a trabajar de manera continua y en silencio, me veía en la necesidad de cortar mi flujo cada vez que Nicole necesitaba comentar. Nicole hablaba casi todo el tiempo, me conversaba y comentaba en torno a cosas relacionadas o no con el ejercicio. Yo respondía.

- Pude notar aspectos del movimiento de mi compañera desde la primera improvisación: sus brazos son rígidos, siempre baila en relación frontal hacia un lado del espacio (el lado de la cámara) y en más de una ocasión su movimiento se limitaba a caminar siguiéndome. Yo intentaba moverme en relación a ella, intentando escucharla, intentaba proponer juegos o imitarla, pero ella no respondía a esto.

- Es frustrante intentar improvisar con alguien que no te escucha y que intenta entender y leer tu movimiento. Esto no quiere decir que la premisa falló, me dio la posibilidad de comprender que un Yo no puede imponer una forma de bailar a un Otro. Había que cambiar la estrategia ¿Y si soy yo el que no estoy escuchando?

- Le pedí a Nicole que ponga una canción y ella escogió una que, para ella, ya cargaba con una idea. Es decir, ella escogió una canción que sabía cómo bailarla, más no un estímulo de punto de partida para improvisar. Fue interesante, ya que me ponía en un lugar no seguro, lleno de incertidumbre, de no saber qué hacer con mi cuerpo ni cómo responder a ese estímulo ni al cuerpo de Nicole (que bailaba sola).

- Tras la canción se reprodujo automáticamente otra de reggaetón. Improvisamos y bailamos con herramientas que ambos conocíamos. Nos comunicamos sin palabras, intercambiamos nuestra energía. Bailar reggaetón también es improvisar.

- Las sensaciones son mucho más potentes que las imágenes que se producen. Las imágenes pasan a un segundo plano cuando realmente estoy dentro de la acción de la danza. La danza en sí misma puede ser la dramaturgia: acción de escribir en el espacio.

- Uno conoce al otro cuando baila con esa persona.

- La novena sesión fui acompañado por Jorge Carranza, amigo chelista con quien intentamos improvisar simultáneamente: él tocando el chelo y yo moviéndome en el espacio.

- Esta sesión fue muy estimulante. La música es estimulante. La presencia de Jorge tocando es estimulante, sus matices, el cambio en las velocidades, su entrega a su instrumento. Es complejo saber si nos estábamos retroalimentando mutuamente, pero el mismo ejercicio de accionar completamente, cada uno desde su lugar, ya generaba un acontecimiento.

- Bailar con la música es permitir que un fluido pase a través de mi cuerpo. Ser uno con la música es una posibilidad de tantas, al igual que bailar sin relacionarme con la música. Sucede igual que con los ritmos, cuando la música está el resto del mundo disminuye su presencia. Somos la música, el espacio-tiempo y mi cuerpo. Impulsos y nada más que impulsos.

- El cuerpo sigue patrones de movimiento establecidos. Un cuerpo tiende a hacer esto o aquello. Mi danza es mi danza: la manera en la que agito los brazos, como giro, la flexión en mis rodillas para suspenderme mientras cambio de peso, las trayectorias que dibujo dentro del espacio, la curva en la espalda, el deslizamiento de la planta de los pies en el piso, la animalidad cuadrúpeda, el desglose de mis manos, la alternancia entre movimientos lentos/sostenidos y rápidos/percutidos, el entrecruce de las piernas, etc. Mi danza es solo mía: improviso con los materiales que mi cuerpo ya conoce y me muevo sin saber a dónde iré, construyendo mi camino.

4.3 Fase 2: Selección de material y bocetos

El objetivo de la segunda fase del proyecto fue revisar los materiales residuales de las improvisaciones en la primera fase y escoger aquellos que tenían más resonancia con un posible proyecto escénico. Sin embargo, al momento de llegar a esta fase ya había muchas decisiones tomadas. Mi cabeza ya había empezado desde mucho antes a organizar los materiales que habían surgido (no solo en las sesiones, sino durante todo ese periodo). Además, en medio de esta fase los cuestionamientos internos y externos entorno al proyecto continuaron, al igual que sugerencias e ideas en torno a otras estrategias para

acercarnos a la pregunta de tesis. A continuación revisaremos anotaciones en torno a la selección de los materiales y el intento de bocetar una obra.

4.3.1 Selección de materiales

Para el momento en el que se escogieron los materiales ya había una idea de hacia dónde me interesaba ir. De hecho, para entonces ya había sido escogido el título que se mantendría hasta el final: Fracasos (o las no tan épicas aventuras de un sujeto ordinario frente a su propia incapacidad). La idea de trabajar en torno a los fracasos tiene su origen en la frustración vivida durante la primera fase. En ella, la imposibilidad y la sensación de estar haciendo las cosas mal eran comunes al momento de improvisar, tras ello se había generado todo un discurso en torno a lo útil, lo inútil, la profesión, el ideal de éxito, mi sensación de pérdida en un mundo perdido, etc. Cuando se revisó el material no fue una sorpresa que lo que se reflejaba eran temas comunes para mí, por ello se escogieron tres ejes temáticos y se organizó bajo ellos todas las palabras/imágenes que se relacionaban con los mismos. Además se introdujo un cuarto eje en donde no entraba el material que, por diferentes motivos, se decidió rescatar. Los ejes temáticos y las palabras/imágenes/materiales que le acompañan son los siguientes:

1. El peso y la gravedad: Subir/bajar; caer/levantarse; tirado en el piso; arriba/abajo; volar juntos; ayudarnos a volar; péndulo; bailar con un peso; llegar desde el cielo; goteras; murciélago; que los pies salgan del piso; imagen de una raíz; poética de la huída; dos bloques de cemento en mis pies; tierra/miedo a la tierra; pegado a la tierra; tierra es un límite; ¿Cómo no volver a hablar de mi incapacidad de volar?

2. Desesperanza vs. Optimismo: Bañarse en la nada; esperanza; poética de la huida; la música nunca deja escuchar el mundo de afuera; hay un momento donde surge la felicidad; libertad (?); ¿Qué se guarda para mañana? ¿Qué pasa cuando bailamos? La incapacidad de...; hoy soy consciente de mi inutilidad; hoy no tengo ganas de nada; repetir algo hasta que salga; extender la mano y no recibir nada; soy feliz cuando bailo; ¿Por qué esperan mucho de mí? ¿Hay un deseo de recordar el pasado? *Life outside here es plana.*

3. El acto de creación: Este es un ejercicio inútil; ¿Qué esperan de mí? La incapacidad de...; hoy soy consciente de mi inutilidad; hoy me pregunto si esto sirve para algo; no siempre bailar va a producir placer; mutar es la palabra; ¿Qué pasa

cuando bailamos? Una acción cotidiana llevada a otro nivel; y es que todxs deberíamos bailar; ¿Soy deshonesto? Una conversación intelectual con perreo de fondo; charlatán; la vida es una improvisación; poética de la huida.

4. El otro/ La otra/ Lo otro: Poética de la huida; intento alcanzarte para abrazarte; Valentina Tereshkova; la música nunca deja escuchar el mundo de afuera; quedarse; y es que todxs deberíamos bailar; esas maquetas de ciudad donde aplastas un botón y se enciende una luz; ¿Por qué el loco es tan importante? No siempre bailar te va a producir placer; lavar los platos/ una acción cotidiana llevada a otro nivel; bailar con un peso; extender la mano y no recibir nada; aeropuertos (God only knows); aunque esté solo nunca bailo solo; carbono/vida; cigarras; ¿Qué esperan de mí? Te miro y sin mirarte pienso en cómo he tejido relaciones; un lugar aparte del mundo; ir o no ir; ¿Cómo hicimos para llegar hasta aquí? Volar juntos; *I fully trust my Mike*; ¿Desde cuándo no nos miramos a los ojos? ¿Hay un deseo de recordar el pasado? Apocalipsis; *Life outside here es plana*; no te he visto en mucho tiempo; ayudarnos a volar.

4.3.2 Bocetos

Los bocetos fueron las primeras ideas elaboradas para ser llevadas a escena. En este periodo surgieron imágenes, textos hablados e incluso consignas sobre cómo solucionar algo en la escena. Durante este periodo:

- Se establece la idea de que todo el cúmulo de palabras recogidas en los papelógrafos debería estar en la escena. Al pensar en el cómo, se pasó por la idea de proyecciones, escritura física en el espacio y letras corpóreas, hasta llegar a la idea final de un cartel LED que proyecte todo el tiempo estas palabras.
- Surge la imagen de un hombre sosteniendo un cartel led con la leyenda “FRACASADO”.
- Se establece la posibilidad de crear de 6 a 9 “momentos” dentro de la obra.
- Se piensa en la posibilidad de otra presencia en escena, femenina.

- Se producen nuevas improvisaciones en torno a la incapacidad, la imposibilidad, la incompetencia y la ineptitud. Sin embargo, el tema más común era el intento desesperado por volar de múltiples maneras.

Es importante recalcar que durante este periodo hubo la intervención de parte de mis tutoras, en esta se cuestionó la necesidad de crear una obra. Por ende, se desaceleró la producción y se establecieron dos puntos determinantes:

- En cuanto a la necesidad de una presencia femenina se decidió trabajar con Nicole Foss, quien me acompañó durante la primera fase. Su presencia buscaba sacar al proceso y a la obra de un lugar seguro en el cual yo tenía el control sobre todo.

- Se estableció retomar e indagar en las improvisaciones, en vez de crear cuadros o escenas fijadas. Esto conduciría a construir una estructura de obra para entender el camino que se atravesaría para saber en qué momentos se improvisaba y en qué momentos no.

En sí, lo que se invitaba con ambas ideas era cuestionar a la dramaturgia convencional que estaba predominando en el proceso hasta ese entonces. En este punto se abre la siguiente hipótesis (que conviviría junto a la primera durante algún tiempo): ¿La dramaturgia es la danza en sí misma? ¿Las herramientas de improvisación permiten generar tejidos escritos en el espacio que se desvanecen tan pronto cumplen su existencia, en tanto el espectador vive un acontecimiento?

Las siguientes sesiones de trabajo, más que concentrarse en generar bocetos, consistieron en retomar el juego, estimular la memoria, generar entrelazamientos con elementos anteriores y nuevos e improvisar con la finalidad de observar “qué sucede”. Entre el periodo de bocetos (ya junto a Nicole) y el periodo de composición sucedieron los siguientes puntos:

- Entendí que no debía enseñar a Nicole nada. No debíamos improvisar juntos. Ella debía estar presente, no sabía cómo ni haciendo qué, la búsqueda era únicamente que su presencia me acerque a la presentación y no a la representación.

- Aparece la idea de un ensayo de una despedida. Esta despedida estaba ligada a la idea de mudarme de mi casa, así como de terminar mis estudios y pasar a lo siguiente. La despedida estaba ligada también a una muerte inesperada. Trabajar la despedida hacia mi mejor amiga.
- Surge la idea del fracaso generacional. El fracaso de la humanidad y el inminente fin del mundo.
- Surge en una improvisación la posibilidad de hablar a través de la memoria, narrando un recuerdo, la muerte de mi mejor amigo.
- Se improvisa con la canción Kept de Crystal Castles. La acción se limita a saltar. Se intenta alcanzar el cielo. Se piensa en la posibilidad de limitar las improvisaciones a acciones sencillas.
- Se improvisa con Nicole sosteniendo el cartel y alumbrándome en la oscuridad.
- La idea de una carta se convierte en una carta de despedida y de esperanza.
- Se introducen los platos como objetos protagonistas de varias acciones.

4.4 Fase 3: Composición y creación de la estructura

La composición de la estructura de Fracaso fue una tarea larga y desorientada. Por un lado existía el deseo y la tentación de fijar todo, manteniendo hasta el último momento el deseo de generar una obra de texto cerrada en la cual se tenga claro qué hacer en cada momento. Por otro lado estaba el deseo de separarme de la idea tradicional de dramaturgia y generar una estructura a través de la cual se pueda improvisar. Al final se generó una estructura a medio camino: habían textos que se habían salvado de todo el proceso anterior y habían espacios de improvisación haciendo uso de materiales/imágenes/ideas anteriores.

A continuación se hará el desglose por “cuadros” de la estructura final, ciertas ideas detrás del mismo y las consignas o acciones que atravesaban dicho momento. Los ocho cuadros finales fueron:

1. Billy Elliot

Este cuadro deviene de la conjunción entre la canción Kept de Crystal Castles y el cartel Led proyectando palabras y frases desordenadas escogidas aleatoriamente de entre las tantas que habían sido registradas en los papelógrafos y en las paredes de mi habitación. La acción consistía en saltar ininterrumpidamente durante los 4 minutos que duraba la canción. La necesidad de saltar devenía de la estimulación rítmica, pero en mi cuerpo se sostenían dos imágenes: la primera era la necesidad de despegarme del piso progresivamente, intentar ese primer vuelo; la segunda imagen era que esta acción debía ser mecánica, *zombieficada*. El objetivo era iniciar con una acción desgastante y agotadora, para debilitar a mi cuerpo anticipadamente, obligándolo a fracasar. El objetivo era iniciar fracasando, evidenciarme que no se puede volar.

2. Apocalipsis I

Este cuadro nace desde los tejidos recogidos que abordaban *el acto de creación*. El autor (yo) enuncia su necesidad (o no) de contar una historia, la necesidad (o no) de establecer un espacio, un tiempo y unos personajes para esa historia. Finalmente, el autor enuncia su enemistad con la semiótica. Son todos enunciados hablados desde el agotamiento, pero también desde el fracaso o la imposibilidad de hacer una obra. Cuando se introdujo a Nicole en el cuadro, ella ejerció dos funciones: marcaba un tempo sostenido y me pedía que contara una historia. Tras esto, la acción se transformaba: cantaba (en un principio silbaba) un fragmento de Canción para bañar la luna (estímulo sonoro de la fase 1) mientras generaba unos movimientos, improvisando en el espacio junto a la canción. La acción detrás de la improvisación se limitaba a retomar la canción como un estímulo.

3. La astronauta

La astronauta viene de Valentina Tereshkova. El nombre de ella apareció durante la primera fase y se mantuvo hasta el final, pasando por varias reformulaciones. En un punto empecé a indagar en torno a otros astronautas y en particular en torno a las misiones fallidas y los accidentes aéreos. Esto me condujo a dos sucesos históricos: la muerte del coronel Vladímir Mijáilovich Komarov y la tragedia del transbordador espacial Challenger. Se escogieron audios de los acontecimientos citados y se juntaron con otros de Tereshkova y también de Yuri Gagarin. Este cuadro sonoro se reproducía mientras yo

era transportado encima de una mesa por Nicole. Ambos buscando el cielo. Al final llegaría a una cuerda y me quedaría ahí el tiempo que mi cuerpo lo resistiera, despegado del suelo, hasta caer.

4. El mejor amigo

Durante este cuadro, yo narraba el recuerdo de la muerte de mi mejor amigo. Se propuso que la acción del cuerpo durante la narración no se limitara a caminar, sino que vaya generando imágenes jugando con el mismo cartel. El cartel transmitía titulares relacionados con tragedias involucradas con niños y niñas alrededor del mundo (material utilizado como imagen relaciona y de distanciamiento del acontecimiento anecdótico del autor). Durante este cuadro, la acción de Nicole consistía en escuchar y compartir la memoria conmigo.

5. Luz roja apunta hacia ningún lugar en específico

Este cuadro es la continuación de El mejor amigo y a su vez es la antesala a Carta a mi mejor amiga, pensando estos tres cuadros como uno solo, un gran cuadro sobre el temor de perder a Nicole como perdí a Rafael. Desde la primera improvisación yo le di el cartel a Nicole para que ella me iluminara y guíe el camino hacia donde debía ir. Yo improvisaba en movimiento. Había dos consignas para improvisar: la primera era siempre seguir la luz y la segunda era intentar comunicarme y la imposibilidad de hacerlo. El movimiento reemplazaría a la palabra. El cartel proyectaba otra serie de titulares, esta vez relacionados con el fin del mundo.

6. Carta a mi mejor amiga (para que no pierda la esperanza)

La idea de una carta surgió durante la fase de bocetos. Siempre se pensó como un epílogo. Con la presencia de Nicole el rumbo de la carta cambió. Se trató de una carta dedicada a ella, con el objetivo de pedirle que no pierda la esperanza. En determinado momento del proceso de improvisaciones yo le pedí a Nicole que escribiera también una carta para mí. En un principio una carta se leía después de la otra. Luego se probó leyendo ambas cartas simultáneamente. Quedó así.

7. Fracasos

El origen de este cuadro viene directamente de uno de los materiales recogidos durante las primeras improvisaciones: lavar los platos/ una acción cotidiana llevada a otro nivel. Esta imagen se juntó a la consigna de no poder alcanzar un objetivo. En las improvisaciones se probaron diferentes estímulos musicales donde se lograron alcanzar movimientos álgidos y varios platos quebrados. Sin embargo, esta improvisación se transformó por su similitud con otras. Por ello la consigna cambió, se sumaron más platos a la improvisación y esta, en vez de buscar el aire intenté ahondar en el piso y la gravedad.

8. Grey's Anatomy

El cuadro final de Fracaso tuvo varios cambios, pero siempre se mantuvo uno de los objetivos: generar una conversación casual entre Nicole y yo. La acción definitiva fue la de apilar un plato tras otro, esta acción concreta permitía que se improvisara la conversación de manera casual e íntima. Además, la inestabilidad que se iba generando al construir la torre sumaba una dosis de riesgo e incertidumbre que permitía acentuar el presente del acontecimiento.

4.5 Fase 4: Montaje, percepciones y conclusiones

La cuarta y última fase del proyecto práctico se divide en dos partes, Fracaso y Fracaso 2. Ambos son dos momentos de un mismo proceso, dos trazos que buscaron indagar en torno a una dramaturgia que no puede ser contenida en el texto, pero que existe en el momento en que acontece.

4.5.1. Fracaso: primer trazo

Fracaso se presentó el 14 de agosto del 2019 en el salón de danza del ITAE. Este primer trazo estaba compuesto por los ocho cuadros ya mencionados.

A continuación se relatarán los puntos más importantes de este primer resultado, aquellas cosas que se percibieron como dificultades, vacíos y también lo más interesante, aquello que haya dotado de luces en este proceso:

- Cuando se estableció la muestra se empezó a mover todo muy rápido. La estructura se definió en cuestión de unas pocas semanas y una de las cosas que faltaba

por trabajar eran las acciones específicas de Nicole en aquellas partes en las que el tejido se enfocaba en mí.

- La estructura del ejercicio no me permitió generar una verdadera conexión con Nicole en el presente del acontecimiento. Había una estructura fija, cuyas partes se habían repasado las suficientes veces como para que dejara de suceder una improvisación potente libre, afectiva y cercana. En su lugar, el constante ensayo generó una sensación de que toda la obra se había teatralizado. Nicole y yo nos auto representábamos e intentábamos reproducir lo que había sucedido en improvisaciones en las que solo habíamos estado los dos ¿Cómo volver a permitir que suceda aquello que ya sucedió?

- Un claro ejemplo de lo anterior era el cuadro de “El mejor amigo”. En un punto a Nicole le resultaba hostigoso escuchar la misma historia una y otra vez. Historia que, a pesar de que no se lo planteó como un texto fijo, la repetición lo llevó a serlo. Se contaba siempre con el mismo ritmo, entonación, palabras e imágenes. La memoria había devenido forma y en esa forma ya no había una emoción de fondo.

- Sin ninguna conexión con todo el proceso previo decidí introducir una mesa móvil a la obra. Esta mesa me ayudó a dotar de dinamismo a la escena. Además funcionaba como una isla o como un oasis. La mesa me permitía generar más dinámicas con las cuales podía tener acciones y estímulos para Nicole y para mí. La mesa fue una solución fácil.

- Me precipité a diseñar luces para la obra, para que se viera como obra. De igual manera preferí aforar el espacio. Nunca me preocupé por escuchar, ni trabajar en relación al espacio como materialidad.

- Tampoco me escuché a mí, ni escuché a Nicole durante gran parte del ejercicio. Mucho menos escuché al espectador.

- Mi tutora me pedía que vaya más allá, al límite. Yo me lo establecí y sin embargo no lo logré. No di todo de mí. No fracasé de verdad.

- Mi pensamiento estaba más presente que mi cuerpo durante la función. Desde el primer momento estaba preocupado por la música, por los cables, por las direcciones, por el ritmo, etc. No me involucré con el presente del acontecimiento.

- En efecto, aquellos momentos más interesantes en torno al movimiento eran aquellos en los que no pensaba que estaba improvisando. Esto me develó no pensar en la danza como el movimiento por el movimiento, sino preguntarse también qué hay detrás de ese movimiento. Una improvisación libre es completamente válida, pero al menos debe ser honesta. La danza ya reside en la acción.

- Nunca me preocupé a lo largo de todo el proceso de estudiar la capacidad de afectar al otro y dejarme afectar del otro.

- La improvisación era mucho más evidente y potente en el cuadro final (en donde había una acción muy específica y una conversación casual) que en todas los otros momentos en donde se intentaron aplicar las herramientas de improvisación en movimiento. En este momento final hubo una acción muy específica y una conversación casual.

- Es complejo que el espectador sepa en qué momento uno está improvisando o no.

- Nunca establecí la posibilidad de romper con la estructura o de jugar con ella. Se había vuelto demasiado rígida. Pensé que en la rigidez de la estructura estaba el soporte para una improvisación consistente, pero no jugué con esos límites. Me limite a mí mismo.

- Nunca dejé de cuestionar la obra en sí, hasta ahora. Para mí lo más interesante había sucedido antes de la obra, a lo largo de los procesos de improvisación e incluso hasta los momentos de boceteo. Cuando empecé a cuestionar la primera hipótesis ya era tarde porque la producción estaba avanzada y había mucho material que me “gustaba” y que quería que llegara a ser parte del ejercicio final.

- No lo disfruté del todo. Tal vez la parte que más disfruté fue el cuadro final, por su honestidad. Si regresamos al principio, el origen de todo el proyecto se basaba en algo que se producía (y se produce) cuando bailo y me entrego a ese momento. Un estado otro, en el cual el movimiento es en sí mismo una dramaturgia. Para ello, el movimiento debía tener una intención, que no es una justificación mental, sino el mismo hecho de sentir/disfrutar/experimentar la existencia a través del cuerpo, con el cuerpo presente. Si el ser que acciona no está verdaderamente comprometido con lo que está pasando, nada sucederá ni cambiará en él, ni en el espectador.

4.5.2 Fracasos 2: Las no tan épicas aventuras de un sujeto ordinario frente a su propia incapacidad

Para la siguiente fase del proyecto práctico se partió de la premisa de que la obra no es más importante que el proceso. De igual manera, se dio prioridad a la nueva hipótesis en la cual la composición de tejidos dramáticos no es una construcción racional, ni de la imaginación, sino que es la danza en sí misma que se construye en el momento. El tejido, a su vez, no lo construye solamente la persona que acciona, sino todas las personas involucradas en el acontecimiento. Por ello Fracasos 2 propuso los siguientes objetivos:

- Cambiar el lugar y la dinámica de obra.
- Involucrar al espectador.
- Creer en la intuición personal.
- Afectar al otro, a la otra y a mí mismo.
- No temer teatralizar, ni temer a la ficción.
- Moverse solo si es necesario y hablar solo si es necesario

Tomando en cuenta estos objetivos, un nuevo trazo se fue elaborando, que dialoga con el primero pero que deviene en otra cosa.

Este segundo trazo se caracterizó por trasladar las acciones a un lugar íntimo: mi casa, un departamento en un bloque multi familiar en la Pradera 1 (sur de Guayaquil). Esta decisión se tomó pensando en cómo este espacio fue especialmente significativo durante todo el periodo de investigación y daba cuenta del proceso de creación sin tener que enunciarlo. Además, retornando a la premisa de las despedidas, es un espacio del cual me iba a ir en cuestión de meses tras vivir ahí 25 años. Finalmente, el barrio es uno de los elementos más importantes en mi relación personal con Nicole, quien también me acompañó en este ejercicio. En el proceso de investigación de este espacio en relación a los materiales previos, surgió un aspecto nuevo profundamente asociado con la sensación de fracaso: la clase social.

Por otro lado, se propuso crear una estructura dinámica, en la cual la obra no tenía una sola posibilidad de existencia, sino que el espectador tenía la capacidad de influir en mí y en los espacios a habitar. Si bien en un principio se plantearon muchas variables, al final nos enfocamos en dos: Azul o Rojo y Que el mundo se acabe o Que el mundo continúe. La primera variable establecía si usaba o no ropa durante una de las improvisaciones, mientras que la segunda establecía el final del ejercicio, desarrollándose uno en la terraza y el otro en la sala. Me interesó trabajar con el azar y la incertidumbre.

La participación del espectador fue a través de una experiencia inmersiva. En primer lugar, el acceso al acontecimiento fue restringido, siendo solo invitados e invitadas directas quienes podían ser parte del ejercicio. A los invitados se les otorgó una serie de instrucciones previas vía Whatsapp que debían tomar en consideración. Tras su llegada al departamento, Nicole encuestaba a los participantes mientras yo les invitaba a escribir el nombre de su mayor o algún fracaso en uno de los platos. Finalmente, a lo largo del recorrido los y las personas debían moverse o realizar acciones con o sin ningún tipo de indicación de nuestra parte.

Otra diferencia notable es que el cartel led perdió protagonismo, mientras una radio portátil lo ganó, ocupando su lugar al entrelazar diferentes momentos. Este elemento hizo que la sonoridad tuviera un papel importante. Al igual que el cartel led en el primer trazo, la radio transmitía una serie de titulares relacionadas con el fin de los tiempos, pero ficticios. La radio pretendía generar la sensación de ser el único medio de contacto con el exterior del departamento.

Se planteó no temer a la teatralidad por considerar que la vida y las relaciones ya se encuentran teatralizadas. Por un lado, el espacio pretendía ser un búnker sin perder su condición de departamento. La idea no pretendía convencer de una situación ficticia, sino más bien establecer el espacio como una condición ¿Cómo a los pobres nos afecta el fin del mundo? ¿Qué será de nosotros entonces? ¿Me quedaré aquí encerrado el resto de mi vida? Y si no es el fin del mundo pero soy artista ¿Qué será de mí ahora? ¿Me quedaré aquí el resto de mi vida?

El tiempo indeterminado en dónde se desarrolla la acción era una idea desbordada del presente como el fin del mundo. El apocalipsis ya estaba ahí con nosotros. A los espectadores se les invitaba a adentrarse en ese juego. El uso transmisiones en radio alternando noticias reales con noticias inventadas (absurdas e irónicas); así como el uso de música y efectos de sonido tenían como objetivo provocar el imaginario del espectador y envolverlo en ese tejido.

La luz y los objetos extra cotidianos se entrelazaban con los rastros de las materialidades cotidianas, como en una pesadilla. Nicole, Kevin y yo no pretendíamos sino jugar con una noción expandida de nosotros mismos en una situación construida para afectar.

Fracasos 2 se dividió en espacios/momentos y no en cuadros.

A continuación se describe el accionar a través de cada uno de los espacios transitados:

0. Comedor

Corresponde a la introducción del ejercicio. Nicole encuesta a los visitantes y anota sus respuestas en una de las paredes. Yo les ofrezco un plato y les pido que escriban su mayor o algún fracaso. Se transmiten en bucle ciertas instrucciones adicionales del juego. En otra radio suena un cassette viejo de música infantil. Las personas tienen libertad de transitar el espacio y tomar objetos de la mesa. Cuando Kevin sube inicia el ejercicio.

1. La habitación de los padres

Llega una primera transmisión a la radio. Nicole da la bienvenida y yo entro por el pasillo a la antigua habitación de mis padres. El resto de invitados me sigue. Enciendo los dos televisores de mi infancia y observo la imagen de dos tiempos simultáneos. Este espacio/momento parte, al igual que el primer trazo, de la idea de Billy Elliot: un niño que quiere bailar ¿Acaso yo soy ese niño? La música suena y empiezo a moverme. La acción consiste en seguir el beat de la música y desplazarme hasta pararme frente a la luz roja del cartel led. Entonces la acción cambia y me enfoco en saltar. Puedo improvisar siempre y cuando nunca deje de saltar frente a la luz del cartel. Leo lo que dice el cartel, es una frase del padre de Billy, que podría ser mi padre. Intento llegar arriba. Intento volar. Pienso en Billy Elliot saltando sobre su cama. No puedo detenerme ni perder el ritmo hasta que la canción acabe. Tomo la radio y voy hacia el baño.

2. El baño

Si en la introducción gana el color azul me quedo con mi ropa puesta. En caso de ganar el color rojo, me desnudo completamente y entro en la ducha, con la cortina a medio cerrar. La radio reproduce una percusión en bucle sobre la cual hay un compilado de transmisiones relacionadas con el Club Sport Emelec, equipo de fútbol favorito de mi familia. Tras ello, se escucha un texto que atraviesa la pérdida y el esconderse. En esta ocasión mi acción consiste en improvisar en movimiento, “bailo”. Mi limitante es el espacio y la condición que me haya antepuesto los espectadores (quienes deben de aglomerarse en un espacio de 1,30 x 1,35 mts). Este momento también parte del cuadro de Billy Elliot, pero enfocándose en la idea del aborto. En otras palabras, acciono porque estoy vivo pensando en la posibilidad de nunca haber nacido, tras reconocermelo como el hijo no deseado. Me atraviesa la sexualidad y el dolor que me otorga el espacio íntimo.

El piso de la ducha se ensucia con colorante azul y rojo. En determinado momento empiezo limpiar con un cepillo. Mi objetivo es que la ducha quede limpia. No puedo salir de ahí hasta que quede todo limpio. Le pregunto a la gente si estoy sucio. Si tengo la ropa puesta me limpio a mí mismo, cepillando agresivamente mi piel (mi negrura, mi homosexualidad, mis tatuajes, mis errores). Cuando me siento limpio salgo y cepillo los bordes de las paredes, donde la suciedad se acumula y pega, hasta llegar a la ventana del comedor.

3. La ventana

Miro por la ventana. Observo mi bloque y lo que se alcanza a ver desde ahí. Le pido a la gente que se acerque a mirar conmigo. Si en el primer trazo se utilizó la memoria para hablar de la muerte del mejor amigo, en esta ocasión se recurre a ella para generar un paisaje del espacio a través del tiempo, por donde circulan otras historias, otras infancias y otras tragedias que han llegado a mí durante 25 años. La diferencia es que en esta ocasión se decidió fijar el texto, abriendo la posibilidad de pequeñas fugas.

Al finalizar estos pequeños relatos del vecindario, tomo una cartilla y leo una lista de preguntas en torno a la situación laboral de los presentes, quienes deben responder haciendo una serie de gestos. Al finalizar la última pregunta, levanto el cartel LED (que retoma su protagonismo como objeto urbano asociado al comercio) transmitiendo la cita bíblica de Hebreos 13:5: “Manténganse libres del amor al dinero, y conténtense con lo que tienen, porque Dios ha dicho: «Nunca te dejaré; jamás te abandonaré»”⁹².

Me desplazo entre la gente hasta ubicarme de cara al pasillo, desde donde me observa Nicole. Nos observamos. Yo sostengo el cartel. Ella entra a la habitación de los hermanos. Mi teléfono suena y Kevin contesta. En altavoz se escucha la voz de Nicole, quien recita varios textos relacionados con la/mi/nuestra pobreza. La llamada termina y yo avanzo. Improviso. Me adentro. Subo por las paredes. Le digo a la gente que ingrese a la siguiente habitación.

4. La habitación de los hermanos

Los invitados ingresan a la antigua habitación de los hermanos y la puerta se cierra. En ella solo hay una cama de fierro y unos papeles pegados a la pared. En cada papel hay una razón por la cual me siento pobre o una característica de la pobreza o la riqueza. Dos audios suenan simultáneamente. Por un lado más noticias del fin del mundo, por otro música de este y cualquier otro barrio. Yo ingreso a la habitación por un hueco sobre la puerta. La acción dentro del cuarto es improvisar con la cama, debajo de ella. Una de las consignas es hacer girar la cama en ese espacio, obligando a la gente a desplazarse con el objeto. Otra consigna es escuchar la música. Cuando las alarmas empiezan a sonar llega el final y Nicole me saca de ese lugar.

⁹² Bible Gateway “Hebreos 13:5-6”. Encontrado en <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Hebreos+13%3A5-6&version=NVI>

5. La sala

La sala es el final que corresponde a Que el mundo continúe. En este espacio/momento, Nicole y yo nos sentamos cada uno de un lado de la silueta de una mesa y empezamos a realizar la acción de construir una torre de platos. Sin embargo, a diferencia del primer trazo, en esta ocasión no solo hablamos casualmente de nuestros fracasos, sino también de todos aquellos escritos por los visitantes, quienes nos rodean. Incluso les preguntamos cosas y tienen la posibilidad de intervenir. Una última transmisión se escucha a lo lejos, junto a la canción *También los jóvenes envejecen*. La acción finaliza cuando no quedan más platos. De ser así hemos triunfado y podemos escapar del búnker. Al final las alarmas vuelven a sonar y Kevin da la señal de que queda poco tiempo para desalojar el espacio, obligando a las personas a salir rápidamente.

6. La terraza

La terraza es el final que corresponde a Que el mundo se acabe. Este espacio/momento retoma el audio del cuadro La astronauta del primer trazo. Al igual que ese cuadro, existe el objetivo de ascender hacia las alturas. Nicole les indica a los invitados que sostengan una larga tela que está amarrada a mi cuerpo. La acción inicia desde que salimos del departamento. Improvisado con el espacio mientras subo, utilizo las escaleras, los pasamanos, las paredes. Las personas me acompañan. Cuando llegamos a la terraza Nicole me alumbró y alumbró el camino con una linterna. Hago a las personas recorrer el espacio. Una canción (*At the bottom of everything- Bright Eyes*) se escucha junto a sonidos de helicópteros, disparos y explosiones. El mundo se está acabando. Bailo, improvisado pensando en que es el último momento para bailar y cantar. Tan pronto puedo empiezo a correr, con intención de huida, obligando a los demás a moverse conmigo o generar resistencia. La acción acaba con la última frase de la canción. En ese momento, estando al borde del edificio, Nicole me pide que baje y que nos vayamos. Nos vamos. Al final las alarmas vuelven a sonar y Kevin da la señal de que queda poco tiempo para desalojar el espacio, obligando a las personas a salir rápidamente.

Fracasos 2 tuvo tres presentaciones seguidas durante la noche del 25 de enero del 2020. Cada una de las presentaciones tuvo una estructura diferente. Era importante realizar más de una presentación para estudiar el alcance de la improvisación, el azar y la respuesta del espectador. En cada momento se iban encontrando pequeñas cosas que se

sumaban al momento, permitiendo ampliar la dramaturgia con el acontecer del presente. Uno de los aciertos que encontré en esta nueva estructura fue buscar estrategias para que las personas improvisaran conmigo, en movimiento, a través del espacio y con pequeñas acciones. En esas acciones había una danza en común que todos bailamos.

En diferentes momentos se aplicaron las técnicas de improvisación en danza contemporánea (el baño, la terraza, el pasillo, etc.). Se buscó aperturar el presente y generar consciencia del ahora a través de la experiencia singular de cada espectador. Si bien yo podía improvisar y ser consciente de ello, el otro jamás iba experimentar la incertidumbre de mi propio cuerpo.

Finalmente, a diferencia del primer trazo, *Fracasos 2* logró ser más concreto en sus ejes temáticos y más claro en las intenciones detrás de su existencia. Se prestó atención a los textos, el sonido, los cuerpos, el espacio, las acciones. Las decisiones tomadas fueron en relación a tejer el acontecimiento.

Epílogo

Este proyecto de investigación evidenció que la composición de tejidos dramáticos a través de herramientas de improvisación en danza contemporánea es una posibilidad. Sin embargo, fue necesario replantear los procesos llevados a cabo en torno al proyecto específico de *Fracasos*. La idea inicial de generar imágenes a través de improvisaciones en movimiento resultó inefectiva y limitada. Forzar al cuerpo a sostener un estado de consciencia exclusivamente racional en la práctica de la improvisación, para con ello registrar la mayor cantidad de cosas que me sucedían o pensaba al bailar, restaba potencia al ejercicio. El mismo proceso, en conjunto con la investigación teórica, reveló que el fenómeno de la danza (y en particular la composición en tiempo real) genera tejidos en movimiento, más no en pensamiento, ideas mentales o palabras. En la danza el movimiento es el pensamiento, por ende su valor recae en su acontecimiento vivo antes que en el proceso mental posterior a la experiencia. Por otro lado, resultó igual de limitada la idea de la dramaturgia como un continuo proceso de escritura en un lenguaje codificado. Traducir la danza en palabras hace desaparecer a la danza, resultando contraproducente intentar fijar algo cuya naturaleza es efímera. Esto no quita el hecho de

que se intentara y que de ello resultaran textos interesantes. Lo que se cuestiona es el deseo de crear una obra a través de mecanismos de la razón, reflejados en la insistencia de fijar la mayor cantidad de cosas, sobre todo en palabras.

La hipótesis de este proyecto se reestructuró en el momento en el que se toma a la dramaturgia como una fuerza invisible (e inestable) y rapsódica (descompone-recompone), que según sea al proceso creador contempla una escritura en su devenir. Además de preguntarse ¿Qué es bailar? y ¿Por qué lo hacemos? Nos encontramos con la posibilidad de ver a la danza como la capacidad de los cuerpos vivos de experimentar y jugar con las dinámicas de la existencia. Frente a esto, las herramientas de improvisación en danza contemporánea se presentan como técnicas que nos ayudan a ampliar nuestra capacidad de movernos y de componer con este movimiento.

Sin embargo, esta investigación arrojó otra realidad. La práctica de la improvisación no demanda exclusivamente de un saber técnico en torno al movimiento, sino también de una serie de conocimientos del cuerpo, que conducen en primer lugar a sentirse, a escucharse, a escuchar al otro y a relacionarme con el espacio y el tiempo en presente. Por ello, aunque existan varias técnicas de improvisación en danza contemporánea, las herramientas en común son aquellas que permiten al cuerpo accionar de manera orgánica y fluida en el aquí y el ahora, jugando con las dinámicas de la existencia en tiempo presente.

Fracasos, más que un ejercicio, fue un amplio proceso de investigación. Ambos trazos generados no se piensan como algo acabado. La dramaturgia resulta incontenible, por lo que la obra no puede limitarse a su presentación, sino que se ha tejido desde su primera improvisación hasta lo que genere tras sus distintos acontecimientos. En este proceso de hacer de la existencia dramaturgia, la danza y la improvisación en movimiento tejen relaciones entre el cuerpo, el espacio, el tiempo y los otros cuerpos que dan forma y sentido al vacío. La danza como acción de inutilidad práctica nos permite sentirnos en el mundo, mientras la presencia del otro ya genera una dramaturgia, es decir: una construcción de sentido. En las artes escénicas, la improvisación en movimiento ha revelado que se puede generar una dramaturgia en el instante, que se teje en las múltiples relaciones y juegos que se desarrollan en el presente.

Al final, también puedo decir que el proceso me develó el por qué bailo: me muevo para dar cuenta de mi existencia en el mundo, a la vez que me relaciono con él a través del movimiento. Bailar es mi estrategia para ejercer mi existencia como cuerpo vivo, que tiene la posibilidad de moverse en un universo donde todo cae por inercia. No solo escribo en el gran tejido espacio-temporal, sino que me inscribo en el mismo. Y esta consciencia de ser haciendo/sintiendo es también una dramaturgia, es el proceso de generar tejidos en la constante puesta en relación de mi vida con todo aquello que me rodea.

Bibliografía

Libros

Aristóteles. *Poética*. Traducido por Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1974.

Baril, Jacques. *La danza moderna*. Traducido por Ma. Teresa Cirugeda. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 1987.

Condró, Lucas y Pablo Messiaz. *Asymmetrical-Motion Notas sobre pedagogía y movimiento*. Madrid: Con tinta me tienes, 2016.

Danan, Joseph, *Que es la dramaturgia y otros ensayos* Traducción de Victor Viviescas Mexico: Paso de gato, 2012.

Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Traducido por Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Abada Editores, 2011.

Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Traducido por Margo Glantz. Mexico: Siglo XXI editores, 1992.

Loupe, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. Traducido por Antonio Fernández Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

Maxwell, Adeline, ed., *Lecturas emergentes sobre danza contemporánea: nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2015.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Wilku a través de iBooks, 2014.

Perez, Carlos. *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Santiago de Chile: Editorial LOM, 2008.

Roth, Gabrielle. *Mapas para el éxtasis*. Barcelona: Ediciones Urano, 2010.

Sánchez, Jose Antonio, «Dramaturgia en el campo expandido». En *Repensar la dramaturgia*, editado por Manuel Bellisco y María José Cifuentes, 19-58. España: Centro Párraga, 2010.

Sommer, Sally R, Begoña Olabarría Smith, Margarita Muñoz Zielinski, Nélica Monés Mestre, Ana Abad Carles, Georgina Cayuela Vera, Ana Isabel Elvira Esteban, Ester Vendrell Sales, Carmen Giménez Norte, Santiago de la Fuente Frutos, Marta Carrasco Benítez y Alberto García Reyes. *Historia de la danza Volumen II*. Valencia: Ediciones Mahali, 2016.

Szondi, Peter *Teoría del drama moderno Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino, 1994.

Artículos de revista

Carter, Curtis. “Improvisation in dance”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 2, *Improvisation in the Arts* (2000): 181-190.

Chevallier, Jean Frédéric. “Fenomenología del presentar”. Colombia: *Literatura: teoría, historia, crítica* · Vol. 13, n. 1 (2011): 49-83.

Chevallier, Jean-Frédéric; Matthieu Mével. “TEXTO FUERTE / TEXTO DÉBIL”. Colombia: *Revista Colombiana de Artes Escénicas* Vol.4 (2010): 16-28.

Chevallier, Jean-Frédéric. “Teatro del presentar”. *Citru.doc* n° 1 - Cuadernos de investigación teatral (2005): 176-185.

- Correa, Marcela, Gabriela Piñeiros. "Improvisación e interacción en tiempo escénico". RADAR volumen 3 (2017): 63-93.
- García, Mónica Elizabeth, Jorge Parra Landázuri. "El cuerpo creativo y el método "Parra Landázuri". ARTE Y MOVIMIENTO No 6. (2012): 85-94.
- Lehmann, Hans-Thies. "El teatro posdramático" Traducción de Paula Riva. Telón de fondo revista de teoría y crítica teatral n.12 (2010): 1- 19.
- López, Ma. Carmen. "Fenomenología de la danza: Merleau-Ponty versus Sheets-Johnston". Arte, Individuo y Sociedad 30(3) (2018): 467-481.
- Pérez, Santiago. "La Improvisación Rítmica desde una Mirada Multidisciplinar". Revista Música Hodie, Goiânia, V.13 - n.1 (2013): 98-110.
- Sheets -Johnstone, Maxine. "Thinking in movement". The journal of Aesthetics and Art Criticism Vol. 39, No. 4 (1981): 399-407.
- Vallejo de la Ossa, Ana María. "Reflexiones sobre la relación cuerpo y escritura en el teatro contemporáneo de América Latina". Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos, 2(2) (2015): 50-63.
- Viviescas, Víctor. "La crisis de la representación y de las formas dramáticas". Centro de investigaciones y desarrollo científico Universidad distrital Francisco José Caldas (S/F): 437- 465.

Páginas web

- Becerra, Alfonso. "Texturas, textos y dramaturgias", Artezblai, Junio 2014.
<http://www.artezblai.com/artezblai/texturas-textos-y-dramaturgias.html>
- Bible Gateway "Hebreos 13:5-6", consultado en
<https://www.biblegateway.com/passage/?search=Hebreos+13%3A5-6&version=NVI>
- Caballero, Bryant. "Textus", El sótano colectivo teatral. Junio 2018.

<http://colectivoelsotano.blogspot.com/2018/06/textus.html>

De Chile. Etimología de “improvisación”, consultado en <http://etimologias.dechile.net/?improvisacio.n>

Muégano Teatro. “Across de una versus”, encontrado en <http://mueganoteatro.com/across/>

Real Academia Española. Diccionario de la lengua española, “tejido”, 23.^a ed. (Madrid: Espasa, 2014). Consultado en <https://dle.rae.es/srv/fetch?id=ZKplh5i>

Tesis

Alvarado, Gisella. “Santiago Roldós y la transformación de la noción de dramaturgia en Guayaquil”. Tesis de grado. Universidad Católica Santiago de Guayaquil, 2014. <http://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/2279>

Carnevali, Davide. “Forma dramática y representación del mundo”. Tesis doctoral. Universidad autónoma de Barcelona, 2015. <http://hdl.handle.net/10803/287992>

Multimedia

Maridueña, Tyrone. “Taller de dramaturgia” Entrevista realizada a Ana María Vallejo en noviembre del 2017, vídeo en Facebook subido el 6 de diciembre del 2017 <https://www.facebook.com/uartesec/videos/2256516097907956/>

Anexos

1. Fotos del proceso



Fase 1: Primeras improvisaciones en el espacio (captura de vídeo)



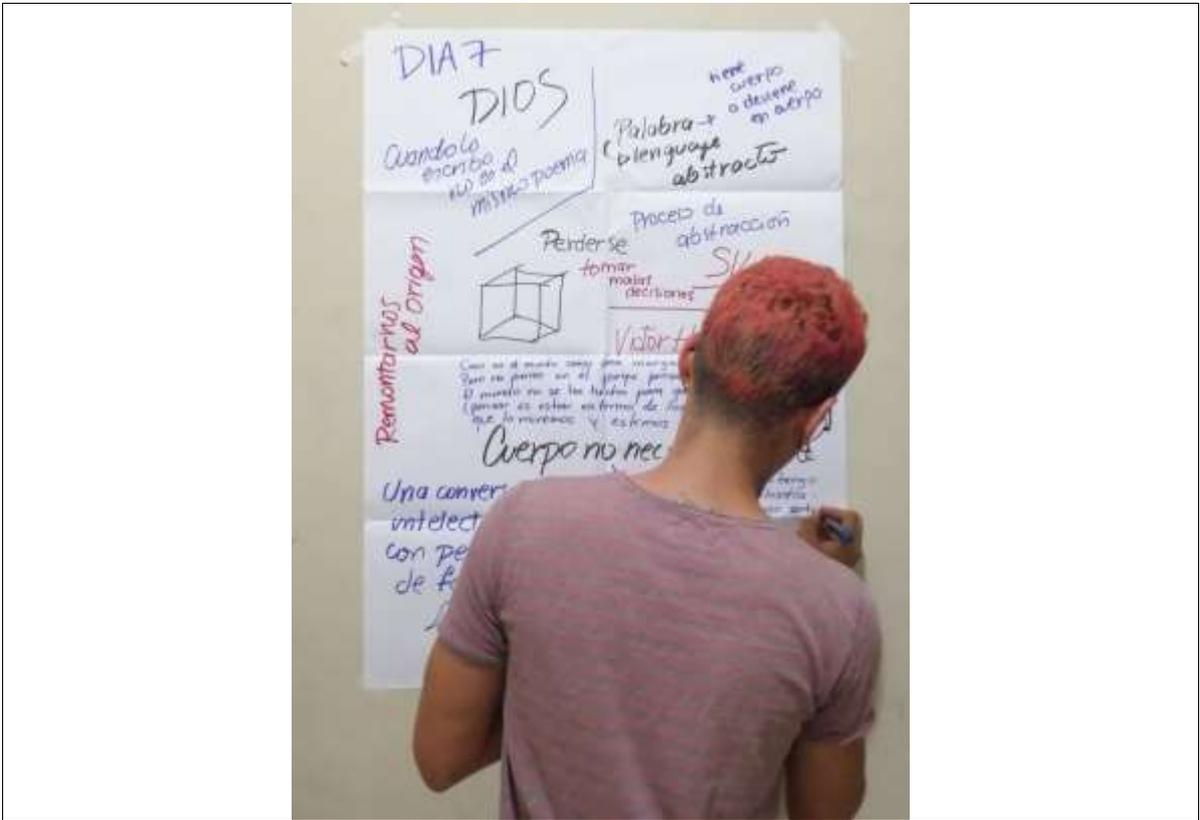
Fase 1: Improvisación con objeto/ plancha de hierro (captura de vídeo)



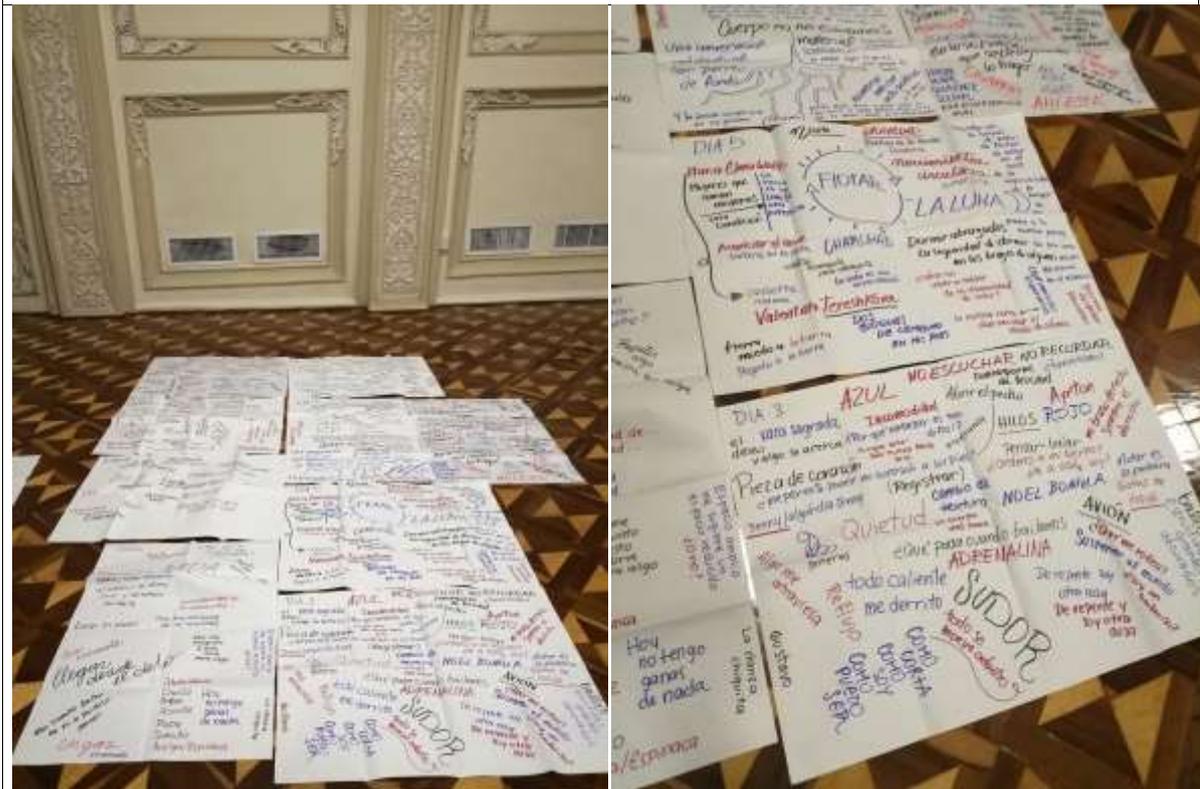
Fase 1: Sesión de improvisación con Nicole Foss (captura de video)



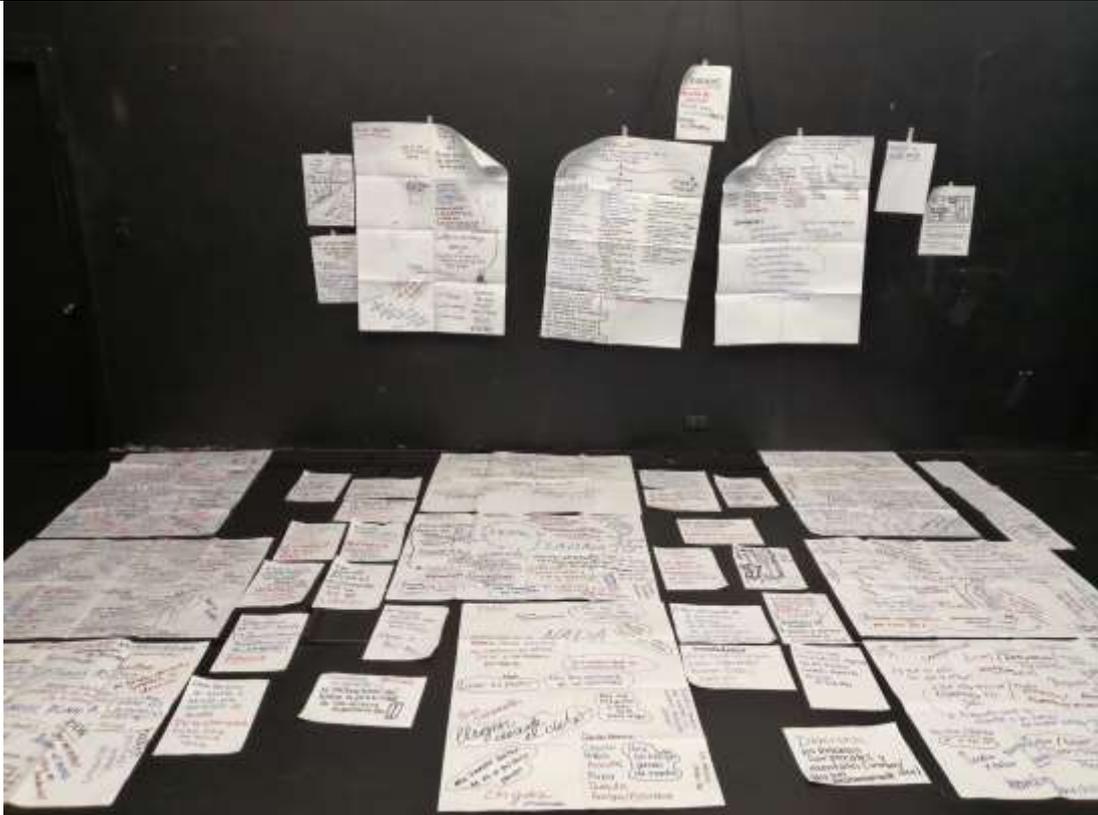
Fase 1: Sesión de improvisación con el chelista Jorge Carranza (captura de video)



Fase 1: Anthony Guerrero escribiendo en uno de los papelógrafos



Fase 2: Selección de materiales



Fase 2: Los materiales seleccionados se encuentran encerrados en los papelógrafos



Fase 2: Estudio de los materiales



Fase 3: Sesión de composición con Nicole Foss (estudio de pesos y contrapesos)



Fase 3: Composición de cuadros con Nicole Foss (La astronauta)



Fase 3: Composición de cuadros con Nicole Foss (El mejor amigo)



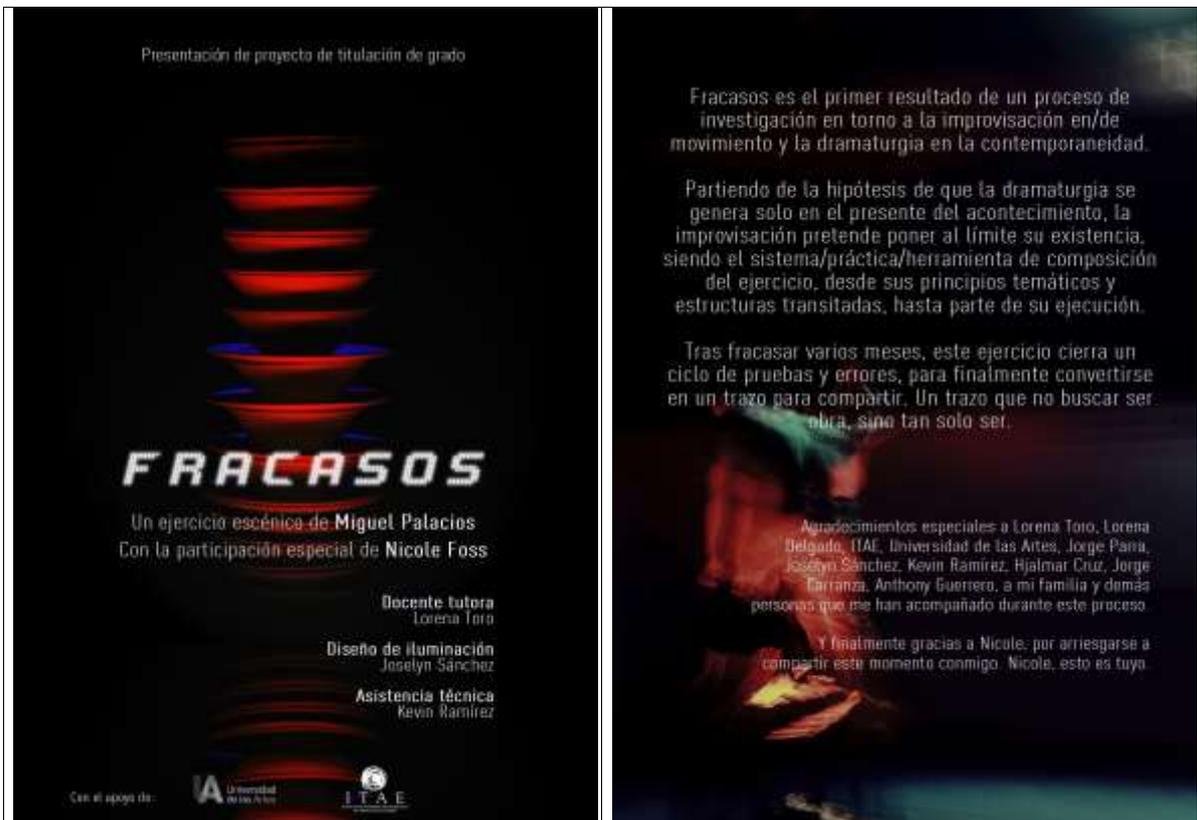
Fase 3: Composición de cuadros con Nicole Foss (Grey's Anatomy)



Fase 4: Ensayos y trabajo lumínico



Fase 4: Ensayos y trabajo lumínico



Fase 4: Programa de mano diseñado para Fracazos (no usado)



Fase 4: Registro del primer trazo



Fase 4: Registro del primer trazo



Fase 4: Registro del primer trazo



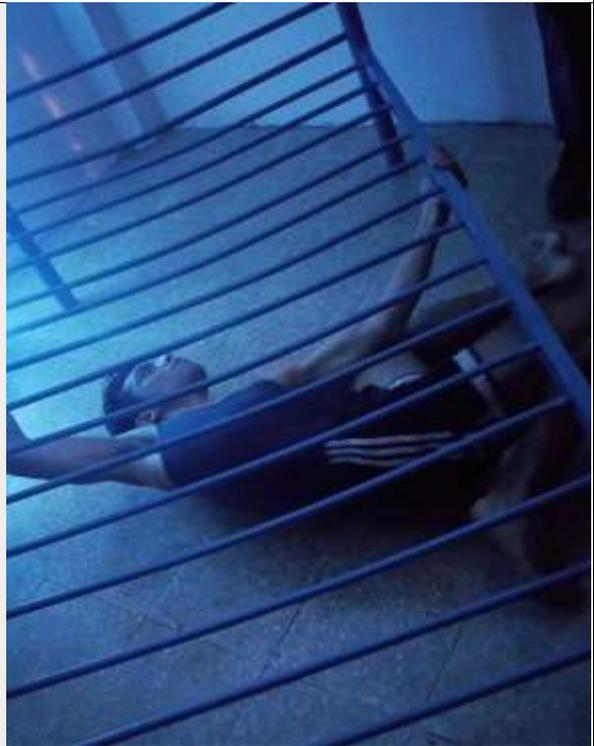
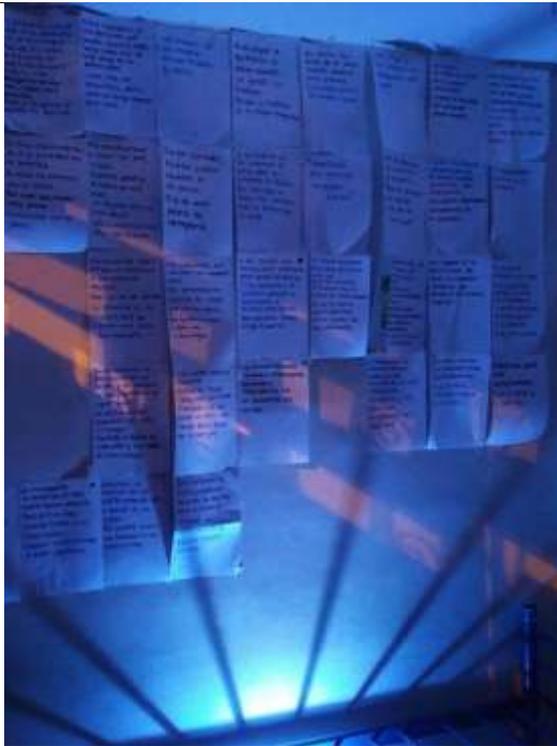
Fase 4: Folleto enviado por whatsapp para Fracazos 2



Fase 4: Registro del segundo trazo



Fase 4: Registro del segundo trazo (La habitación de los padres)



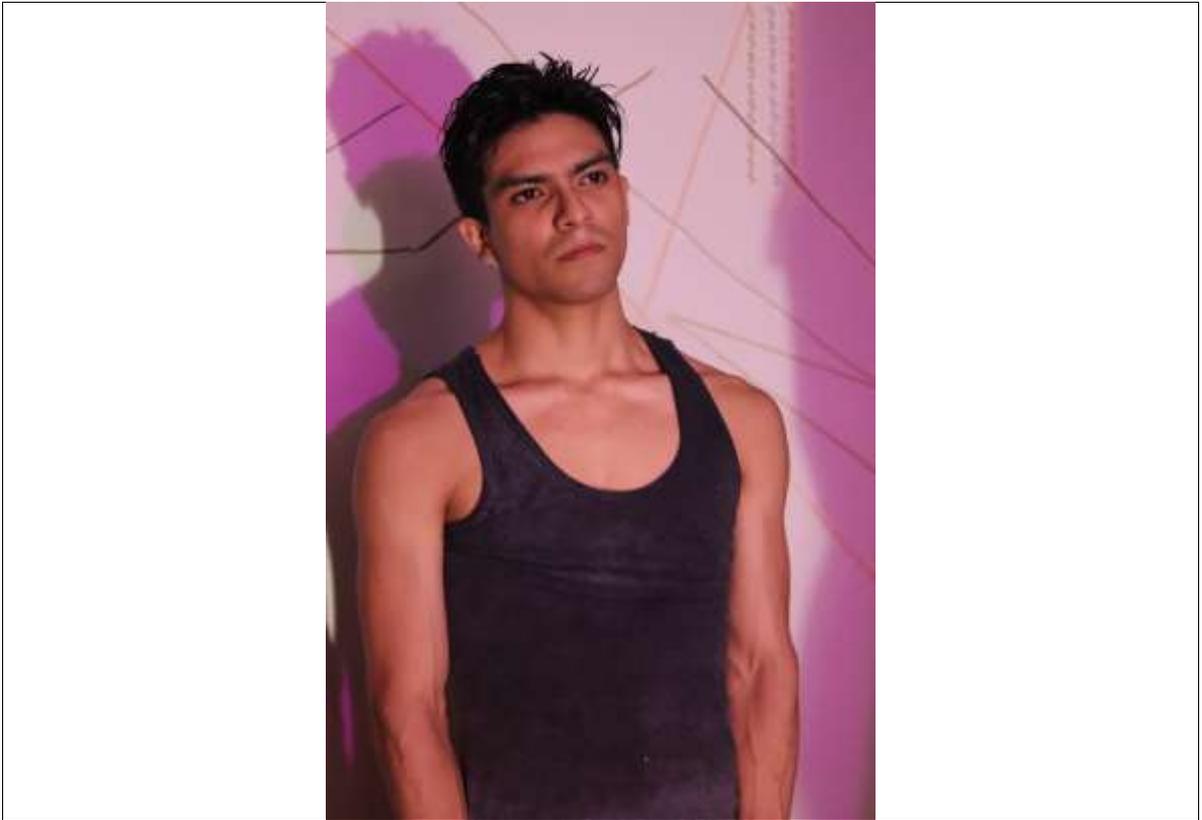
Fase 4: Registro del segundo trazo (La habitación de los hermanos)



Fase 4: Registro del segundo trazo (La ventana)



Fase 4: Registro del segundo trazo (La ventana)



Fase 4: Registro del segundo trazo (La ventana)



Fase 4: Registro del segundo trazo (detalles).