



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Escénicas

Proyecto artístico

**En busca de un método de entrenamiento actoral a partir de la
improvisación teatral basada en las técnicas de la danza de
contacto y la payasería**

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Creación teatral

Autor:

Sergio M. Mendoza Serrano

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2020



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

Yo, Sergio Mauricio Mendoza Serrano, 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 34 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. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* 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

Docente Santiago Harris
Tutor del Proyecto Interdisciplinario

María Sol Rosero
Miembro del tribunal de defensa

Bertha Diaz
Miembro del tribunal de defensa

Agradecimientos:

Agradezco por su apoyo incondicional a Santiago Harris, quien desde el laboratorio Respiral y en el recorrido de la construcción de esta tesis me ha acompañado como profesor, tutor y amigo. A Elizabeth Choez, Patricio Albarracín y Ericka Sánchez por sus conocimientos, tiempo y contagio por el amor a la Payasería y a la Danza de Contacto. Con gran cariño a los talleristas que hicieron posible Diagramas de Vuelo: John, Ericka, Wilmer, Melissa y Magdalena. Y a todos que de una u otra forma me han acompañado en este viaje. Gracias.

¡Sigam volando!

Dedicatoria:

El presente proyecto de tesis se lo dedico a mi familia, especialmente a mi madre, a mi padre, hermanos y a mi compañera de vida Ariana Salas que me contagia de una fuerza que me contiene y me impulsa a seguir soñando.

Resumen

El presente proyecto investigativo consiste en la búsqueda de un método de entrenamiento actoral a partir de la improvisación teatral basada en principios de la práctica de la Payasería y de la Danza de Contacto, a través de la construcción de un taller práctico denominado **Diagramas de Vuelo**, enfocado en la expansión de las capacidades técnicas y de improvisación de actores y actrices. Bajo el interés de configurar un espacio en el que puedan circular reflexiones sobre el crecimiento del ser en escena y fuera de ella, este proyecto se estructuró integrando mi experiencia dentro de la profesionalización en Artes Escénicas con diferentes visiones como la de Keith Johnstone en la improvisación teatral, la de Jacques Lecoq que plantea un estudio exhaustivo sobre el Payaso o Clown y la de Steve Paxton que propicia el camino para integrar una noción de cuerpo como productor de conocimiento, pensamiento y cambio.

El programa para el mejoramiento de la capacidad de improvisación teatral basado en estas técnicas establece una reflexión sobre los vínculos filosóficos, políticos, pedagógicos y técnicos entre estas prácticas y la formación del actor-actriz; planteando además técnicas de improvisación como puente vinculador entre las capacidades investigativas y artísticas. Se propone la inclusión de estas disciplinas en el entrenamiento profesional, en este caso de estudiantes de primeros semestres de la carrera de Artes Escénicas y personas vinculadas con pedagogías experimentales en Artes, fomentando la creación de espacios de aprendizaje, además de contribuir al pensamiento crítico-político sobre la formación actoral.

Palabras Clave: Improvisación, Clown, Danza de Contacto Improvisación.

Abstract

This research project consists in the search for a method of acting training based on theatrical improvisation based on principles of the practice of Clown and Contact Dance, through the construction of a more practical workshop, Diagrams of flight , focused on the expansion of technical and improvisation capacities of actors and actresses. Under the interest of configuring a space where circular reflections on the growth of being on stage and outside it can be done, this project was structured by integrating my experience within the Performing Arts professionalization with different visions such as Keith Johnstone's improvisation. theatrical, that of Jacques Lecoq, who proposes an exhaustive study on Clown or the clown and that of Steve Paxton that propitiates the way to integrate a notion of body as a producer of knowledge, thought and change.

The program for the improvement of theatrical improvisation capacity based on these techniques establishes a reflection on the philosophical, political, pedagogical and technical links between these practices and the training of the actor-actress; also posing improvisation techniques as a link between research and artistic abilities. It is proposed the inclusion of these disciplines in professional training, in this case of first semesters of the Performing Arts career and people linked to experimental pedagogies in Arts, encouraging the creation of learning spaces, as well as contributing to critical thinking. Politician on acting education.

Key words: Improvisation, Contact Improvisation, Clown.

INDICE

GLOSARIO.....	9
INTRODUCCIÓN.....	12
CAPÍTULO 1	
Improvisación.	
1.1 Una mirada a la improvisación a partir de Keith Johnstone.....	16
1.2 La danza de Contacto, Steve Paxton y la improvisación	18
1.3 La improvisación en el Clown desde Jacques Lecoq.....	19
1.4 Análisis de los aportes de las disciplinas en el espacio teatral.....	22
CAPÍTULO 2	
Propuesta de taller enfocado en prácticas de Contact y Clown para la improvisación teatral.	
2.1 Diagramas de Vuelo: El uso del diagrama como herramienta pedagógica.....	26
2.2 Conceptos básicos.....	29
2.2.1 El cuerpo en el espacio.....	29
2.2.2 Bloquear/aceptar.....	33
2.2.3 Funcionar con el otro.....	34
2.2.4 El riesgo.....	36
CAPÍTULO 3	
3.1 Entre la modernidad y la postmodernidad.....	39
3.2. Un cambio de paradigma.....	43
3.2.1. De la visión al tacto.....	43
3.2.2. La relación Cuerpo-Mente	45
3.2.3. Un giro político.....	46
CONSIDERACIONES FINALES	
(O palabras que afloran de un nudo en la garganta).....	49
BIBLIOGRAFÍA.....	55
ANEXOS.....	58

GLOSARIO

Danza de Contacto Improvisación (*Contact Improvisation Dance*): La danza de contacto surge en Estados Unidos en 1972 como una forma experimental de la danza contemporánea que integra la acrobacia y el aikido y está basada tanto en la improvisación de movimientos como en el desarrollo de un estado de presencia, la expansión sensorial y el contacto físico entre los participantes. Se trata de una práctica corporal de código flexible y abierto, apoyada en técnicas somáticas para el movimiento y con un fuerte aspecto comunitario. Tiene un carácter desjerarquizado y no comercial¹.

Payasería (*Clown*): El payaso o clown es la actualización de una figura arquetípica conocida como *Trickster*. En todas las culturas de todos los tiempos han existido personas que encarnan este arquetipo: él o la que engaña, que hace reír o que coloca la realidad patas arriba muchas veces con el permiso y admiración de su comunidad.

Una de las grandes tendencias sobre clown y más presente en las escuelas teatrales de occidente, nació a comienzos de la década de los sesenta del pasado siglo, de mano del insigne maestro francés Jacques Lecoq. Teniendo como característica principal del *clown* su vulnerabilidad, pero «no se trataría tanto de mostrarse vulnerable, en el sentido de frágil sobre un escenario..., sino de trabajar con cierta permeabilidad»². Esta cita de Bardet no coloca la vulnerabilidad desde un espacio de inferioridad sino de transformación y sensibilidad permanente.

Improvisación: La improvisación es un recurso de composición y pedagogía que ejercita "el hacer" de una forma espontánea. El acto de improvisar exige una conciencia específica en la que los movimientos tienen que nacer en ese preciso momento sin una coreografía creada con anterioridad. Una forma de expresión y composición corporal desde el movimiento, para

¹ Tampini, Maria, *Cuerpos e ideas en danza: una mirada sobre el Contact Improvisation* (Buenos Aires, 2017), 39

² Bardet, *Pensar con mover*, 97.

todos los cuerpos³. Patrice Pavis ofrece una definición bastante precisa de improvisación desde el teatro:

Técnica de actuación donde el actor representa algo imprevisto, no preparado de antemano e inventado al calor de la acción. Hay varios grados en la improvisación: la invención de un texto a partir de un boceto conocido y muy preciso (por ejemplo, en la Comedia del Arte* el juego* dramático a partir de un tema o de una consigna, la invención gestual y verbal total sin modelo, y que va contra toda convención o regla (GROTOWSKI. 1971. el Living Theatre), la desconstrucción verbal y la búsqueda de un nuevo "lenguaje físico" (ARTAUD). Todas las filosofías de la creatividad se aferran de manera contradictoria al tema de la improvisación. El florecimiento de esta práctica se explica por la negación actual del texto y de la imitación pasiva, la creencia de un poder liberador del cuerpo y de la creatividad espontánea. La influencia de los ejercicios de Grotowski, del trabajo acerca de los personajes efectuado por el *Théâtre du Soled* y por otras prácticas salvajes (es decir, no académicas) de la escena, han contribuido fuertemente a forjar un mito de la improvisación como fórmula mágica de la creación teatral, fórmula justamente denunciada por M. BERNARD (1976. 1977) como resurgimiento de la teoría expresionista* del cuerpo y del arte.⁴

Diagrama: El diagrama es un dibujo o esquema usado como herramienta de recopilación de datos científicos, en investigaciones o procesos pedagógicos. En el momento que la educación en arte comienza a sufrir una transformación de enfoque, espacios transdisciplinarios empiezan a sumarse, propuestas vanguardistas surgen y se adoptan diferentes maneras de procesar la información. Podemos tomar como ejemplo la producción de Joseph Beuys -artista alemán, transdisciplinar quien perteneció a *fluxus*- en la que encontramos listas, partituras, planes de acción y diagramas, propuestas de simbolización del pensamiento que logran escapar a lo netamente verbal. Beuys compondría dibujos auditivos,

³ Tomado del muro de EL OTRO FESTIVAL

⁴ Pavis, Patrice, Diccionario del Teatro; Dramaturgia, estética, semiología, Tomo 1 (Ed Poligráfico, 1988), 271.

esquemas y diagramas complejos en pizarrones que iba dibujando mientras hablaba de conceptos específicos frente a la clase/audiencia. Implican un cuestionamiento entre el pensamiento, la formulación de una idea y su exteriorización.

Mediante la construcción de diagramas, se intenta obtener un documento simbólico como reflexión de lo vivenciado y un intento de materializar el pensamiento sin forzarlo a verbalizarse desde una estructura determinada. Tomando en cuenta que partimos de prácticas en las que lo sensorial y subjetivo conforman elementos tan o más relevantes que los aspectos técnicos que circulan en lógicas concretas. Se propone el uso de este método como una forma de meditación y de asimilación de la experiencia después de una práctica, acentuando fuertemente la figura del artista como investigador constante en su profesionalización.

Dispositivo: Articulación de elementos o materiales que provocan una relación intrínseca de subjetividad (lógicas de subjetividad dominante) me refiero a un imaginario colectivo preexistente. Según Agamben: «Llamo dispositivo a todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos», es decir, el lenguaje que utilizamos modela nuestro pensamiento y comportamiento en las relaciones. Pero por medio de la danza de contacto y el clown que son contra-dispositivos o dispositivos de interferencia provocan una transfiguración de la propia subjetividad para expandirla y engrasándola. Su eficacia depende de su dislocación.⁵

Jam: El término "jam" fue tomado de los encuentros de improvisación de los músicos de jazz, las *Jams Sessions*. Esta palabra, JAM, se forma por las siglas de *Jazz After Midnight*. (Jazz después de la medianoche). Los Jams son espacios de encuentro entre bailarines de Contact. No son clases, ni pretenden serlo. Solo son espacios abiertos para todo público, en donde se pone en práctica la danza, la pintura, la música, etc.

⁵ Bertha Díaz, Charla de Investigación en Artes dentro del Encuentro Escénico en la Carrera de Artes Escénicas (Guayaquil: Universidad de las Artes, 2019).

INTRODUCCIÓN

La idea de plantear un trabajo que combinara la Danza de Contacto Improvisación y la Payasería nace a partir de mi experiencia dentro del *Proyecto Respiral*, dirigido por Santiago Harris, docente de la Universidad de las Artes, con quien junto a otras tres compañeras atravesamos un proceso de investigación y práctica de estas dos áreas. Previo a esto mi primera confrontación con estas disciplinas había sido a nivel institucional con la Payasería desde la cátedra establecida en la malla curricular y con la Danza de Contacto a partir de un curso propuesto por Harris en el área de vinculación, todo entre el año 2017 y 2018. Dentro del proyecto, ahondando durante el proceso investigativo en espacios reflexivos, me encontré con diversos cuestionamientos que surgían en cuanto a la formación profesional de un actor/actriz en nuestro contexto.

Por ejemplo, el pensar que estas prácticas formen parte de una malla curricular supondría una postura institucionalizada que le antecede a nuestra recepción de tales disciplinas. Son diversos preceptos los que regulan estructuralmente las relaciones de aprendizaje entre el estudiante y el contenido de una clase; en estos casos la temporalidad y secuencialidad en la que una materia es impartida podrían ser factores considerados como limitantes si reconocemos que estas prácticas escénicas involucran nociones complejas que pretenden profundizar en ideas o conceptos desde lo experiencial, y que suponen un desarrollo continuo para que el practicante pueda reconocer, reflexionar y aplicar tras su práctica constante.

Por otro lado, se toma en cuenta que la Universidad de las Artes cuenta en casi su totalidad con un estudiantado nacional, por lo cual se pueden observar procesos educativos similares en el área formativa básica previo al ingreso a cursar una Licenciatura en Artes. Desde las Artes Escénicas, existen numerosos institutos que dentro de su malla imparten ciertas materias artísticas como ballet, folclore, danza contemporánea, entre otras, pero cuyas dinámicas pedagógicas se mantienen sujetas a parámetros ya obsoletos, tales como la repetición, nociones jerárquicas y homogenización de perspectivas. Quiero decir que responden a una visión limitante y caduca de la educación, estructurada en el caso de la

danza, en la imitación de coreografías, desligando a estas actividades físicas de un trabajo que otorgue la posibilidad a los niños o jóvenes de expandir su consciencia sensible y cognitiva desde lo corpóreo, tras una autoexploración en el sentido de conocer sus límites y capacidades físicas, intelectuales y emocionales.

Si reconocemos falencias en las pedagogías artísticas a nivel básico, debemos entonces reconocer los desniveles desde los cuales un aspirante a actor/actriz se enfrenta a su profesionalización en Artes de tercer nivel. En el 2018 se mantenían discusiones y propuestas por parte de representantes culturales en sesiones para el proyecto reformativo de la Ley de Educación Intercultural (LOEI), entre estas proponiendo la contemplación de una titulación específica a nivel de bachillerato de disciplinas como la música o la danza.⁶ Entre las resoluciones del pasado enero del 2019 se dispuso entregar menciones especializadas a nivel bachillerato, entre las cuales existiría la mención en Artes.⁷ Estas constantes reformas y proyectos tratan de responder a una deuda histórica con el sector cultural y educativo del país, mientras generaciones previas y actuales nos enfrentamos a nuestra profesionalización desde un punto de partida que, desde mi parecer, en lugar de habernos otorgado herramientas, podría haber dificultado nuestro tránsito por concepciones más profundas y complejas de las sensibilidades creativas en las Artes.

Encuentro así, desde mi experiencia y como testigo de los procesos de mis compañeros, condicionantes que se presentan como dificultades al momento de confrontar situaciones específicas del campo teatral. Aquí se me ha permitido reconocer al cuerpo como territorio donde diferentes fuerzas conviven y colisionan constantemente, fuerzas que pueden ser reveladas a partir de prácticas de improvisación vinculadas con la búsqueda de la libertad del cuerpo y sus lenguajes en el contacto con el otro o con el enriquecimiento de capacidades emocionales y relacionales desde su individualidad.

⁶ Modelo, «La Educación Artística como parte de las reformas a la LOEI», 28 de septiembre de 2018, <http://modelofm.com/la-educacion-artistica-como-parte-de-las-reformas-a-la-loei/>

⁷ El Comercio, «Reforma a Ley Orgánica de Educación Intercultural Bilingüe trae cinco temas», 3 de enero de 2019, <https://www.elcomercio.com/actualidad/reformas-ley-educacion-asamblea-debate.html>.

En el cuerpo de los estudiantes de actuación, cargado de dinámicas y circunstancias restrictivas, y que al verse desprovistos de herramientas que potencien sus capacidades en escena, se encuentran con situaciones externas que a mi parecer pueden ser de dos tipos: una sobreexigencia por parte del docente que puede llevar a un trauma físico o psicológico al estudiante o una descontextualización de un ejercicio que al no estar preparado para ejecutarlo lo más probable es que tenga una dificultad para reaccionar. En este trabajo se presenta la premisa de que a través de un entrenamiento basado en la práctica constante de ejercicios de improvisación vinculados con la Danza de Contacto y la Payasería se propiciaría el alcance de cierta libertad y fluidez interpretativa; poseyendo un cuerpo alerta, preparado y listo para reaccionar con condiciones necesarias que el actor/actriz pueda enfocar individualmente a sus intereses profesionales.

Para recoger la información que respalde las conjeturas previamente expuestas, se construye este trabajo teórico, partiendo desde los antecedentes en el primer capítulo donde se recogen los enfoques de la improvisación teatral desde las perspectivas de Keith Johnstone, la danza de contacto con Steve Paxton y la construcción del clown de Jacques Lecoq. Situamos además vinculaciones reconocibles entre estas prácticas que tienen como motor principal la *improvisación* como un regulador flexible y enriquecedor que produce lazos y raíces muy fuertes en esta propuesta interdisciplinaria.

En el segundo capítulo analizo la propuesta pedagógica del taller creada para esta investigación que consistió en cinco clases prácticas presenciales de 3 horas de duración cada una. Recolección de datos a partir del desarrollo de un diagrama visual elaborado por los talleristas con el que se puntualiza el enfoque del día, estos sirvieron como reflexión de lo vivido y un intento de materializar el pensamiento sin forzarlo a verbalizarse desde una estructura determinada. En el tercer capítulo se abordan ciertas particularidades estructurales de cada una de las disciplinas y la especificación de los aportes identificables en el campo actoral, también se hace un recorrido desde la modernidad hasta la contemporaneidad incluyendo nociones formales, técnicas, visiones políticas y filosóficas. Todo esto vinculado a la profesionalización escénica, proponiendo su vinculación con el entrenamiento

performativo dentro y fuera de las instituciones a las que un aspirante a actor/actriz pueda acceder desde nuestro contexto.

CAPÍTULO 1

1.1 Una mirada a la improvisación a partir de Keith Johnstone

A partir de la experiencia de mi formación considero que una manera de abordar la preparación actoral puede producirse mediante un vínculo directo con prácticas de improvisación como un vehículo para la profesionalización dentro de las artes escénicas.

Las prácticas que conllevan la improvisación como uno de sus ejes centrales, ya sean direccionadas a la construcción dramática o la práctica corporal continua, devendrían en efectos o resultados físicos, emocionales, mentales y expresivos del actor/actriz que mejorarían las capacidades actorales que puede explotar en escena dirigidas hacia sus intereses profesionales.

La improvisación teatral propuesta bajo la perspectiva de Keith Johnstone⁸, es constituida por un sinnúmero de ejercicios de improvisación, atravesados aún por nociones narrativas inclinadas hacia la interacción inmediata del público y los improvisadores. Johnstone direcciona cada juego o desafío a partir de reglas y estructuras básicas para los improvisadores creando un espacio delimitado que propiciaría las habilidades de acción y reacción de todos los involucrados sobre el escenario.⁹

En algunos casos podemos situar diversos métodos de improvisación dirigidos como herramientas para la elaboración de un texto o estudio de personaje, a su vez también pueden ser planteados como núcleo de una obra escénica en la que actrices y actores pueden despojarse de la estricta representación de un texto previo para adentrarse en la construcción de una realidad basada en la espontaneidad del momento en escena. De esta forma, métodos de improvisación parten de ser herramientas compositivas para constituir diversas maneras de pensar al *ser* en escena.

⁸ Keith Johnstone Keith Johnstone; docente, dramaturgo, actor y director británico. Es una de las pocas autoridades internacionalmente reconocidas en el campo de la improvisación. Fundador del grupo Theatre Machine Improvisation en Inglaterra, cofundador y director artístico de The Loose Moose Theatre Company en Calgary, Canadá. Fundador del Instituto Internacional Theatresports™ - <https://www.keithjohnstone.com/>

⁹ Johnstone, Keith. *Impro...*, 23.

Lo que propone Keith Johnstone es que el actor o actriz ya no represente ningún personaje en escena, sino que a través de roles puedan indagar una situación en la cual los actores no pueden negarse a realizar la acción porque esto impediría que se desarrolle dicha situación. Estas situaciones por lo general ya estaban planteadas con anterioridad entonces los que realizaban las acciones tenían que resolver con total espontaneidad sin ningún tipo de pretensión de quedar bien con el público, sino que la imaginación aparezca sin tener que resolverlo de una forma racional, la intuición de cada uno lo llevaría hacia una solución de tantas posibles.

Desde la lectura de sus textos y libros podemos obtener un recorrido descriptivo de las reflexiones que constituyen de manera concreta el cómo aborda Johnstone la pedagogía teatral. En su libro «Impro, Improvisación y el teatro», construye todo un capítulo desglosando el trabajo del “Status” desde ejercicios de improvisación. Definiendo este “Status” como los niveles jerárquicos que poseen los personajes en escena, denominándolos incluso como juegos dinámicos de “dominio” y “sumisión”. Johnstone propone ejercicios constantes en los que el nivel de status varía y se dinamiza con cada reacción e intención. Remarcando la necesidad de la constancia para poner a operar los sistemas instintivos, afirmando que tras el reconocimiento y asimilación de la existencia del “status” en cada interacción dentro y fuera de escena, el individuo sería capaz de «reproducir en el escenario exactamente los efectos de la vida real»¹⁰

Encuentro en Johnstone una propuesta de redescubrimiento, a través de estos métodos de improvisación, de lo teatral en nuestra existencia “real” y lo “real” dentro del teatro. Es en esta especie de vaivén en el que se inserta el aprendizaje teatral bajo la perspectiva que Johnstone nos presenta a través de un desglose de ejercicios que permitan ingresar la reacción fuera del espacio intelectual y ligado a la espontaneidad instintiva de cada individuo.

¹⁰ Keith Johnstone, Impro: Improvisación y el Teatro; Editorial Cuatro Vientos, Santiago de Chile; 1990. Pag 34.

1.2 La danza de Contacto, Steve Paxton¹¹ y la improvisación

En la década de los 70's mientras Johnstone publicaba su aclamado libro *Impro*¹², nacía la Danza de Contacto como parte de una de las iniciativas de un grupo de bailarines influenciados por la danza moderna. Su principal precursor, Steve Paxton, propone una variante a la construcción de una composición en danza, interesado en la traducción del pensamiento sobre la música experimental hacia el movimiento que llevaba desarrollándose a partir de las vanguardias de décadas pasadas y gracias también a su cercanía a las artes marciales y la acrobacia. De esta manera aspectos como la improvisación y la experimentación dejaban de ser un medio enfocado en llegar a una producción final estructurada, para convertirse en el objetivo principal.

En sus inicios podemos ver trabajos como *Physical Things* (1966), en el que Steve Paxton logra hacer más borrosos los límites entre bailarines y no bailarines, permitiendo que los participantes determinaran el desarrollo y desenlace del performance, aun manteniendo secuencias de movimientos establecidos y estructuras a través del espacio que insinuaban una especie de dirección por parte del coreógrafo. Posteriormente, en 1972, Paxton y alumnos presentan *Magnesium*, obra considerada como muestra de lo que sería el inicio del Contacto Improvisación.

Al describir la propuesta de *Magnesium*, la investigadora María Francisca Morand apunta que: «En ella se ven una serie de tomadas en grupo y en dúo, caídas y rodadas por el suelo, el foco no se dirigía hacia la audiencia, movimientos con pérdida de equilibrio y sin búsqueda de formalidad, sino que se dibujen por la energía.»¹³

Desde el comienzo, las cualidades expansivas y la adaptabilidad de la Danza de Contacto conjugadas con los intereses particulares de cada bailarín permitieron que alrededor del mundo sus practicantes investigaran y propusieran diferentes aproximaciones, aportando

¹¹ Steve Paxton, miembro del Judson Dance Group, es quien da nacimiento al Contact Improvisation en los años setenta. Formado como gimnasta, se acerca a la danza en la escuela secundaria y en el año 1958, a los diecinueve años, ingresa a la Academia de Danza Moderna de Connecticut Collage donde dan clases Martha Graham, José Limon, Doris Humphrey y Merce Cunningham. *Tampini, Maria, Cuerpos e ideas en danza: una mirada sobre el Contact Improvisation (Buenos Aires, 2017), 32.*

¹² Johnstone, Keith; *Impro: Improvisación y el Teatro*; Editorial Cuatro Vientos, Santiago de Chile; 1990.

¹³ Morand García-Huidrobo, María Francisca, 1993, p. 26

a la evolución y difusión de ésta. A nivel latinoamericano existen múltiples festivales, talleres, sesiones y jams que promueven la práctica de la Danza de Contacto. A nivel local el último festival tuvo lugar en diferentes ciudades del Ecuador en el mes de agosto del 2019, participando un promedio de 30 personas autodenominadas como “*contacteros*”, movilizadas por el interés de seguir profundizando en su investigación empírica del movimiento y su capacidad creativa de expresión corporal.

Es muy común que estos grupos sean heterogéneos en cuanto a las disciplinas o focalizaciones individuales por las cuales cada uno de los participantes haya acudido a la Danza de Contacto, debiéndose al interés fundamental de esta práctica en el abandono de la búsqueda de una esteticidad sistematizada o de dinámicas institucionalizadas, resultando en un nivel de apertura que puede reconocerse como lejano al de otras ramas tradicionales de la danza pero más cercano a enfoques que constantemente envuelven a otras prácticas vinculadas con la improvisación. Por tal motivo podemos encontrar dentro de los grupos iniciales en los 70`s hasta la actualidad a «bailarines como no bailarines, personas que se orientaban hacia el espectáculo y personas que se orientaban hacia la recreación y la participación terapéutica.»¹⁴

1.3 La improvisación en el Clown desde Jacques Lecoq

Fue Jacques Lecoq quien creó un método pedagógico para hacer que el alumno se abriera a un mundo de vulnerabilidad, improvisación y ternura poco habituales, incluso aún hoy, en otras disciplinas teatrales. Sus investigaciones comenzaron tratando de descubrir por qué los *clowns* hacían reír, cómo lo lograban. Pidió a sus alumnos, sentados en círculo, que de uno en uno pasaran al centro e hicieran reír al resto. Lo intentaban de diversas maneras: payasadas, piruetas, juegos de palabras, pero todo resultaba inútil y el patético resultado era a la vez angustiante para quienes observaban y desalentador para quienes lo intentaban. Sin embargo, en el momento en que volvían, abatidos por el fracaso, a sus

¹⁴ Morand García-Huidrobo, María Francisca, 1993, p. 28

lugares en el círculo, el público se echaba a reír. No se reían del personaje que el alumno pretendía mostrar, sino de la persona al desnudo que surgía ahí mismo, fracasada.

Con el *Clown* yo les pido que sean ellos mismos lo más profundamente posible y que observen el efecto que ellos producen sobre el mundo, es decir, sobre el público. Ellos tienen entonces la experiencia de la libertad y de la autenticidad de cara al público.¹⁵

Lecoq dio con esa clave: «El *clown* no existe separado del actor que lo interpreta»¹⁶. El proceso le llevó a descubrir que toda debilidad podía transformarse en una fuerza teatral y que en aquello que muchos intérpretes tratan de ocultar de sí mismos (precisamente por el miedo a parecer ridículos) radicaba al manifestarse la posibilidad de hacer reír. En efecto, en la vulnerabilidad del intérprete puede residir la fuerza del personaje. La vulnerabilidad, la espontaneidad, el sorprenderse de lo que se es capaz de hacer o de no hacer, el encontrarse desarmado ante situaciones a veces muy simples, el relacionarse sinceramente con la posibilidad de fracaso o acaso con el mismo fracaso, pone al alumno, al aprendiz de *clown*, en un lugar sensible muy apropiado para la búsqueda y la creación. El *clown* es aquel que toma lo que falla, lo que fracasa en su número a partir de ese hecho coloca al espectador en un estado de superioridad. Por este fracaso él devela su naturaleza humana profunda que nos conmueve y nos hace reír.

Se trata de que el actor encuentre qué tiene él mismo de *clown*, de ridículo, y pueda mostrarlo al público y permitir que se rían de él. Así el clown deviene humano, transparente y único, pues hay características personales muy íntimas en juego. Hernán Gené¹⁷.

Parecieran coincidir tanto en la danza de contacto como en el clown en la postura de que es bienvenida toda persona interesada en la búsqueda de entrenamientos más amigables con su cuerpo, como la ampliación de sus posibilidades corpóreas en la Danza de

¹⁵ Lecoq Jacques, *Los Clowns: En busca del propio clown* (“El cuerpo Poético: una enseñanza de la creación teatral”)

¹⁶ Lecoq, *Los Clowns*, 1.

¹⁷ Hernán Gené nace en 1960, en Buenos Aires. Actor, dramaturgo, director de teatro y docente. Vive en Madrid desde 1997, donde ha desarrollado gran parte de su carrera artística y fundado el **Estudio Hernán Gené**, su propia escuela de teatro. <https://www.hernangene.com/curriculum/>

Contacto y la búsqueda de estados internos esperando para ser despertados a través de la práctica del Clown pues «Todos somos Clown» dice Jacques Lecoq.

Si bien el objetivo de esta tesis se enfoca en el impacto de estas prácticas en la formación actoral, es necesario reconocer que su indudable apertura a la inclusión de tanto agentes internos como externos al mundo estrictamente competente de las artes escénicas, me refiero aquí a los jams de contact que alberga personas de diferentes prácticas, conocimiento, status social y se inclinan por la danza de contacto ya sea por su aporte terapéutico o de entrenamiento para estudiantes de la carrera. Ya que se volvía una experiencia muy enriquecedora por su esencia transdisciplinar y donde concurren músicos, bailarines, actores y a la vez personas que no tenían ningún vínculo a estas prácticas. A la vez nos permite pensar en la postura del creador en el escenario artístico local, de la posición de estas disciplinas en el área social y de cómo hay circunstancias que no lograrían ser abarcadas en la segmentación curricular de una malla universitaria.

Retomando el tema principal, Jacques Lecoq profundiza la investigación de la improvisación a través de estudios de situación o de escena. En una primera etapa de forma individual y luego en una segunda etapa en grupos. En la primera etapa son estudios de improvisación que me atrevería a llamar estudio íntimo/privado o de espera a partir de imaginar un escenario ya sea el dormitorio de la infancia o en un lugar público realizando una acción o simplemente esperando. Y en la última etapa de improvisación se investiga tanto de forma individual como en grupos en la cual una actriz o actor puede interrumpir la situación, pero indagando el ritmo de la escena, la escucha y la mirada con el público.¹⁸

Por tal motivo la inclinación constante de talleres como espacios de discusión, investigación y aprendizaje son tomados como alternativas constantes para la expansión y socialización de estas prácticas. En noviembre del 2018, por ejemplo, se llevó a cabo un taller en el marco del Festival de Loja, reuniendo a 22 participantes vinculados con las artes escénicas como actores, bailarines, pedagogos y músicos interesados en lo que la práctica del *clown* puede ofrecerles. Si bien no era el eje principal de la producción de la mayoría de los talleristas, reconocían que el poder vincular a la práctica del clown como

¹⁸ Lecoq, Jacques; El Cuerpo poético; El mundo y sus movimientos: Improvisación; Alba Editorial, 2014

una herramienta para profundizar en sus capacidades emotivas, vulnerabilidades, e inmediatez expresiva les podría otorgar elementos con los cuales trabajar.

A través de ejercicios lúdicos, Gabriel Chamé, clown, pedagogo, director y dramaturgo argentino, confrontaba a los talleristas con situaciones de cierta complejidad expresiva, para que, alejados de toda intención intelectual éstas puedan ser resueltas a partir de la rapidez de la improvisación. Esto permitió en el proceso de enseñanza-aprendizaje el encuentro con un conocimiento que existe más allá de la razón, muy lejano al condicionamiento de un sistema educativo estricto y caduco como la educación básica ecuatoriana, el cual insiste en el actuar con cautela o recurrir a un conocimiento memorizado previamente, circunstancias que enfocadas dentro de estas áreas son obsoletas, considero que el desarrollo de una predisposición a la respuesta inmediata sin temor al error es necesario como una pedagogía posible dentro de la educación.

En el aprendizaje de clown, suelen encontrarse situaciones de peligro, ridículo o fragilidad, aventurándose ante lo incierto o el reconocimiento de un posible fracaso, radicando en eso la autenticidad del clown, por tal motivo Gabriel Chamé le llama a su taller *El Placer Trágico del Clown*. Podríamos identificar un paralelismo entre el abandono del miedo a la caída física que se produce en la Danza de Contacto y el abandono del miedo al fracaso o humillación del Clown en escena. Otro paralelismo sería la capacidad de encontrar nuevos caminos, tanto la danza de contacto como el clown no buscan rutas seguras sino desvíos, rupturas.

1.4 Análisis de los aportes de las disciplinas en el espacio teatral

A partir de los antecedentes antes planteados se genera la hipótesis de que un actor-actriz en formación puede acceder a través de estas técnicas de improvisación a una dirección mediante la cual encontrar impulsos creativos, investigando sus propios “delirios” o emociones que le permitan plasticidad tanto corporal como mental, encontrando así caminos donde puede indagar desde sí mismo, estando ligado a sus propios intereses y visión de lo teatral.

En estas prácticas el actor/actriz se confronta con un espacio en donde se le permite crear a partir de connotaciones que, considero no están predeterminadas por ningún interés institucional o escuela de actuación específica, sino donde puede encontrar su propia voz, interés o método que le dé un sentido que contemple su caso particular.

Es este sentido de autenticidad que se encuentra muy ligado tanto a la Danza de Contacto como al *Clown* basado en el sentir del cuerpo sin necesariamente procesarlo bajo nociones «Ocularcéntricas»¹⁹, es decir, la visión en una posición superior en relación a los otros sentidos ya que la observación provoca una distancia entre el espectador y el performer o intérprete. Mientras que lo táctil produce contaminación, ¿qué es lo que busca la danza de contacto? Justamente huir de la visión, busca el contacto con el otro, el contagio, la invasión del territorio pudiendo reconocer movimientos, capacidades emocionales y expresivas del otro situándolos desde sus realidades físicas e introspectivas, lo que le permitiría despojarse al actor/actriz de estructuras limitantes en el campo creativo.

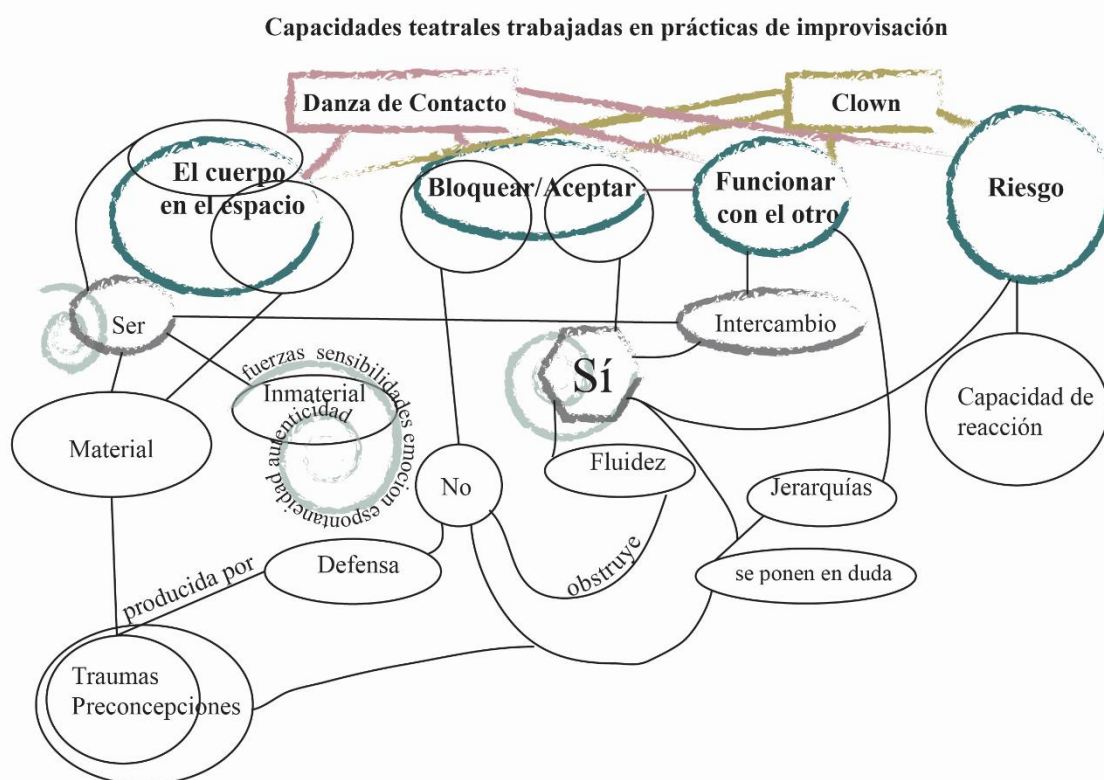
En el proceso formativo de las prácticas escénicas, existirá la confrontación con la necesidad de buscar otras derivas que permitan al actor/actriz abordar la construcción compositiva de su narrativa. Es notoria, por ejemplo, la dinamización de la danza entre dos *contacteros* que han bailado en dúo en múltiples ocasiones, aun cuando lo imprevisible sigue siendo el eje central, las destrezas comunicativas entre ambos permiten que su baile fluya como si se tratara de una coreografía anteriormente pautada. Orientando esta práctica hacia la carrera profesional del actor/actriz, un evidente incremento en su capacidad motora inmediata, expandiría facultades sensoriales, consciencia espacial y temporal que determinarían su manera de desenvolverse en el escenario de manera fluida y efectiva en correspondencia consigo mismo y sus posibles compañeros.

Lejos de pretender conjugar una fórmula o definir un camino concreto por el cual el actor/actriz deba transitar para construir sus propuestas escénicas, dirijo esta investigación con el interés de plantear nociones y principios de improvisación como plataforma creativa a la cual el actor/actriz pueda acudir y usar como vehículo potenciador de su poética personal y de sus capacidades dramáticas como individuo teatral. A partir de estos antecedentes esta investigación propone un análisis del posible

¹⁹ Charla y taller de Susana Tambutti en el marco del ILIA, 2019.

mejoramiento de las capacidades teatrales basado en las técnicas de improvisación que circulan dentro de la Danza de Contacto y la práctica del Clown.

Empiezo identificando las capacidades a desarrollar por medio de la práctica constante de estas disciplinas a través de un diagrama con intención de condensar de manera visual algunos ejes centrales en los que las reflexiones de un actor/actriz en entrenamiento podrán rondar específicamente en el área profesional. No solo tengo la intención de representar parte del campo de estudio en esta investigación, sino también de simbolizar estos procesos provenientes directamente de mi universo mental, físico y sensorial en desarrollo.



Este diagrama pone a consideración nociones básicas de la conjunción de estas dos prácticas que se concretizaron en un taller vivencial.

En el siguiente capítulo incluimos el trayecto de los participantes que realizaron el proceso del taller que estuvo sujeto a reglas y nociones básicas que cada área conlleva. Si

bien la breve temporalidad de su aproximación sería un limitante, se abarcaría espacio suficiente para una primera experiencia vinculando ambas prácticas, incitando a la inclusión de estas a su entrenamiento habitual, estableciendo además una reflexión sobre los vínculos filosóficos, pedagógicos y técnicos entre estas prácticas de improvisación y la formación del actor/actriz.

CAPITULO 2

Propuesta de taller enfocado en prácticas de Contact y Clown para la improvisación teatral.

2.1 Diagramas de Vuelo: El uso del diagrama como herramienta pedagógica

La propuesta pedagógica del taller consistió en cinco clases prácticas presenciales de 3 horas de duración cada una, constituidas de manera secuencial tomando como referencia los puntos anteriormente identificados y enfocadas en el desarrollo profesional del actor/actriz. Los ejercicios de cada una de las clases fueron escogidos por medio del desarrollo de un diagrama visual con el que se puntualiza el enfoque del día. Así mismo cada clase finalizó con la elaboración de nuevos diagramas por parte de los talleristas, estos sirvieron como reflexión de lo vivenciado y un intento de materializar el pensamiento sin forzarlo a verbalizarse desde una estructura determinada.

La forma de diagrama, como representación visual simplificada de una idea, concepto, relación o dato, ha existido desde la antigüedad, popularizándose mayormente en la ilustración y llegando a ser herramienta de recolección e identificación visual de datos en investigaciones o procesos pedagógicos relacionados con las ciencias. Mi interés al usar o crear estos diagramas radica en la necesidad de darle sentido a la experiencia, concebir una sucesión de conceptos escritos que circulen en este caso bajo relaciones subjetivas y momentáneas. Como se refiere Antonio Rabazas²⁰ sobre el trabajo de Joseph Beuys²¹ en la elaboración de sus listas, diagramas, mapas o partituras: que serían como una estructura del pensamiento no verbal, una especie de trabajo de campo, una extracción de datos que crean irregularidades en un espacio de lógicas volubles, extrayendo orden del desorden.

²⁰ Antonio Rabazas es artista visual, doctor en Bellas Artes y Profesor titular en la Facultad de BBAA de la UCM.

²¹ Joseph Beuys, artista alemán, activo en Europa y Estados Unidos desde la década de 1950 hasta principios de la década de 1980, llegó a asociarse con movimientos internacionales: Conceptual art y Fluxus. El diverso cuerpo de trabajo de Beuys abarca desde medios tradicionales de dibujo, pintura y escultura, hasta arte de "acción" y performance, cuyo desempeño sugirió cómo el arte puede ejercer un efecto curativo (tanto en el artista como en la audiencia) cuando se trata de temas psicológicos, sociales y/o políticos.

Esta aproximación al procesamiento o creación de información es un enfoque que se mantuvo en latencia en los años 60's a raíz de las corrientes creativas que se generaron. Entiendo desde esta posición las partituras de John Cage²² por ejemplo, ligadas a un accionar que sostuvieron posturas y experiencias artísticas que estarían vinculadas ideológicamente a las prácticas que esta investigación aborda.

Si las acciones suponen una implicación física del espectador, los dibujos suponen una implicación intelectual. Las ventajas son obvias, esto permite, por ejemplo, entender la acción no por su semántica, sino por su sintaxis, es decir, observarla como un diagrama, un sistema abstracto (listas, ordenaciones, clasificaciones, clases, equivalencias), un modelo que puede ser utilizado en otro contexto como patrón de formación.²³

Considero, por tanto, el uso de diagramas como un instrumento válido para iniciar al artista intuitivo en formación al espacio de la experimentación investigativa.

En el momento que empecé a realizar la escritura de esta tesis, se potenció el conflicto del cómo traducir espacios ajenos al lenguaje de las palabras que se encontraban regados en mi corporalidad o experiencias. Encontré una respuesta en las ideas de Matan Levkovich²⁴ que remarca en una entrevista la importancia de transitar por la práctica de la Danza de Contacto y otras prácticas corporales desde dos perspectivas complementarias: la científica y la artística. Reconociendo en ellas alcances diferentes en relación con una práctica física. Siendo, por un lado, la posición científica la búsqueda de evidencia empírica, un constante proceso de aclaración y disolución de confusiones, desde la cual el practicante afinará aspectos técnicos, mejorando procesos con interés de obtener mejores resultados. Una búsqueda de fines precisos a través de una investigación concreta. Por otro lado, determina la perspectiva artística como una perspectiva que circula en connotaciones abstractas, una zona donde la lógica se disuelve y la magia

²² John Cage fue un compositor estadounidense. También poeta y ensayista, se le sitúa dentro de la corriente vanguardista norteamericana de la segunda mitad del siglo XX, influyente tanto en las tendencias experimentales contemporáneas de Estados Unidos como de Hispanoamérica. https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cage_john.htm

²³ Antonio Babazas Romero, Del dibujo de objetos como objeto. El modelo Beuys. pág. 204

²⁴ Matan Levkovich, fundador de Movement Lab, bailarín y docente, influenciado por danza contemporánea, artes marciales chinas, jiu-jitsu brasileño, anatomía aplicada. Enseña regularmente en la Universidad de música y danza en Viena. <https://matanlevkovich.com/>

aparece, donde puede habitar la curiosidad necesaria para explorar el tiempo presente en el contacto con otros, mediante los jams, por ejemplo. Resalta además su necesaria conexión:

La perspectiva científica sin la artística está incompleta, trabajar de esta forma te lo hará más difícil, te aislará del sentir; cuando se trabaja solo desde la perspectiva artística, uno puede quedar atrapado en una ilusión, desconectado de la realidad, lo cual no te permitiría una evolución.²⁵

En este trayecto necesitaba encontrar un dispositivo disparador para evidenciar el establecimiento de este cuerpo activo, esta figura del actor/actriz en formación como un investigador consciente de su experiencia. Tomar un sistema de organización amigable con la amplitud de aproximaciones posibles al reconocimiento de lo vivenciado. Aceptando las diferentes posibilidades de asimilación desde las realidades de los talleristas.

A partir de la ejecución del taller fue inevitable notar que ciertos conceptos fueron reconocidos, gracias a la elaboración libre de los diagramas y a la necesidad de que sus respuestas no sean dirigidas ni manipuladas por alguna condición previa, estos planteamientos sobre la vivencia de un practicante con miras de profesionalizarse en las Artes Escénicas pudieron ser valorados aún desde sus subjetividades.

Encontramos entonces diagramas similares a diagramas de Venn, en el que un tallerista conecta ambas prácticas, el Clown y la Danza de Contacto, por medio de palabras claves como: Fracaso, Riesgo, Crear (Véase anexos). Ubicándose a sí mismo en un espacio central aislado por el *Confort*, es decir, producir desde un ambiente agradable, sin mucha exigencia, ni necesidad de explayarse demasiado, este dibujo, diagrama o estructura, le permitió visualizar los conceptos o elementos que circularon en su práctica; y algo muy importante, realizar conexiones que le sirvieron para profundizar en ellas posteriormente para que esta posición de artista investigador pueda desarrollarse de forma coherente ligada a su práctica escénica.

²⁵ Matan Lekovwich, Material for the brain - "The scientist and the artist" 2018

2.2. Conceptos básicos

El cronograma estuvo dividido en 8 actividades vinculadas con el trabajo del cuerpo en el espacio físico, enfocadas en la activación sensorial. El calentamiento para las clases fue construido por ejercicios diferentes cada día, para que además de preparar al cuerpo físicamente, se despierten capacidades sensoriales de forma paulatina, necesarias para las siguientes etapas. Los primeros ejercicios basados en la aproximación a la práctica de la danza de contacto y el clown, fueron escogidos de forma en que se revelen las fuerzas a las que se procedería a trabajar.

Aunque los cronogramas no fueron presentados a los participantes, sí se hizo entrega de los diagramas (correspondientes al eje central de cada clase), configurando una delimitación y base de la estructura de los ejercicios. Esto permitió focalizar el objetivo de cada actividad sin abandonar por completo el rumbo. Debido a una notoria necesidad de los participantes de acoplamiento de sus cuerpos para el trabajo con el otro y con el grupo, algunas ocasiones tuvo que flexibilizarse el cronograma propuesto para dar más énfasis al desarrollo de ciertos ejercicios.

A continuación, serán presentados cuatro espacios principales o conceptos básicos que sirvieron de guía base para la conformación del taller: El cuerpo en el espacio, Bloquear/Aceptar, Funcionar con el otro y El riesgo. Puntos que se incluyen, se trabajan, se cuestionan y logran reflexionar a partir de la praxis y del análisis de los conceptos e ideas que atraviesan a cada uno de los universos creativos que se movilizan en estas áreas disciplinares con los que se trabajó cada día de taller para profundizar su desarrollo.

2.2.1 El cuerpo en el espacio

El primer día de taller se realizó, entre otras propuestas, la exploración del espacio a ciegas, intervenido con estímulos sensoriales como sonidos, olores y objetos. Además, se dio énfasis al circular continuo de sus cuerpos, iniciando con su posicionamiento por medio de la caminata, reconociendo sus características esenciales pasando por jugar con él, su peso y la gravedad con ejercicios básicos de balanceo y otros.

En la segunda parte fueron ubicados los ejercicios relacionados con la payasería iniciando con un juego activo que empujase a los/las talleristas a la disposición de juego con el interés que beneficie a la participación en las siguientes actividades, todas éstas desglosadas a detalle en el cuadro 1.1. Ubicado en la sección de Anexos de este trabajo.

En el constructo de la percepción de lo real intervienen dos categorías permanentes: «El tiempo y el espacio». Ambos se vinculan de una manera indisoluble en el continuo registro mental/sensorial de nuestras vivencias, aunque perceptivamente la relevancia de uno se puede maximizar frente al otro dependiendo de la situación, estas categorías no dejan de ser principales agentes en nuestro estar/existir.²⁶

Aunque el tiempo transcurre en lógicas inmatrimales e inaprensibles de lo real, basándose en la codificación abstracta del movimiento rotativo del planeta y de los astros o de estar sujeto a la subjetividad de la percepción individual de una vivencia, en la Danza de Contacto el juego con el tiempo no es ajeno. Los tiempos de los movimientos son definidos por movilidad compartida, necesitando una lectura de los tiempos del otro en el contacto, aumentando o disminuyendo la velocidad en el transcurso de la coreografía improvisada. Este vaivén temporal se produce en un espacio conectado con la corporalidad de él o los bailarines. Esta conexión no solo será entendida como estar físicamente en un punto determinado del lugar, sino como el reconocimiento de una sensorialidad maximizada. A través del desplazamiento de la jerarquización visual, el bailarín observa y está en el lugar con todos sus otros sentidos activos en disposición a su movilidad.

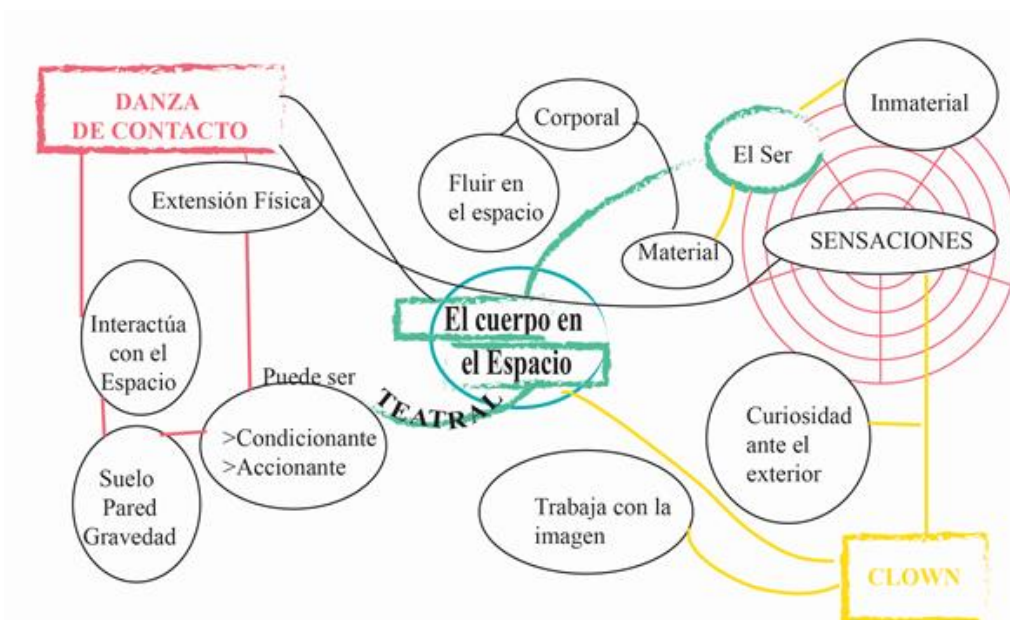
La capacidad de “sentir” el suelo sin tener que visualizarlo, aun cuando el eje gravitacional se concentra en el cuerpo del otro durante una cargada, el eje compartido permite que podamos percibir el equilibrio a través del contacto con la anatomía del otro. Esta percepción de lo físico constituye una de las mayores habilidades trabajada en la práctica de la Danza de Contacto. El desplazamiento constante de nuestro eje gravitatorio permite una familiarización con diferentes perspectivas espaciales.

²⁶ George Perec, *Especies de espacios.*, pag 9.

Desde el campo actoral en escena este conocimiento práctico nos proporcionaría un desenvolvimiento fluido en el espacio escénico, además de contar con seguridad y el cuidado necesario, tomando en cuenta que además de agilidad, la seguridad física es sumamente importante, el cuerpo despojado de una búsqueda estética se moviliza en función de sí mismo y no de formas preestablecidas.

Estos fueron algunos de los aspectos enfocados en el taller como primer acercamiento a estos lenguajes interdisciplinarios. A continuación, veremos el Diagrama para la construcción de la clase 1, realizada el lunes 19 de agosto de 2019.

Diagrama: El cuerpo en el espacio.



Profundizando en la idea de cómo el Clown transgrede lo establecido y cómo tanto la idea de cuerpo como de espacio convencional es desfigurado a partir del arte del clown, considero que sus habilidades para relacionarse con lo externo son fundamentales, éste observa al mundo con una capacidad maximizada que le permite encontrar múltiples posibilidades. Es recurrente encontrar comparaciones de esta forma de relacionamiento, la del payaso, con la de un niño que descubre el mundo con cada nueva experiencia, sin embargo, esta maestría del asombro se va perdiendo paulatinamente mientras el individuo se va enfrentado a una realidad rígida. A partir de algunas cargas y vivencias el ser adquiere habilidades y conocimiento, pero también pueden convertirse en condicionantes o restricciones. A través del arte del Clown podemos visualizar y despojarnos de los

frenos mentales, físicos, sociales y culturales que poseemos y que han sido contrarios a la expresión del ser auténtico que radica en nosotros.

Johnstone, por ejemplo, dedica una parte de su libro «Impro» a hablar sobre el Espacio, abordándolo no mediante una descripción enmarcada dentro de lo físico o visual, sino desde el campo de las sensaciones. Describiendo características que pensaríamos contrarias a la estructura de un lugar en concreto. Reflexionando sobre la “fluidez” del espacio entre el relacionamiento de los actores. El reconocimiento de estas posibilidades nos permitiría producir un nivel de conexión potenciando nuestras puestas en escena.

Pienso que el público se siente “metido” en la obra solo cuando los movimientos del actor se relacionan con el espacio en el cual está y con los otros actores... Cuando los movimientos no son espontáneos sino “intelectuales” la producción puede resultar admirable, pero no vemos a todo el público respondiendo con empatía a los movimientos de los actores.²⁷

En la búsqueda de nuestro Clown ligado a la improvisación, en la relación cuerpo y espacio, partimos desde el reconocimiento de nuestro ser físico, sin forzarlo, sin reprimirlo, sin estar sujeto a conceptos exteriores que no le pertenecen. El espacio es ahora visto desde los ojos del clown que lo mira como nuevo, ambos, cuerpo y espacio, objetos materiales fuertemente interconectados con lados inmateriales. Por ejemplo una pared recta (material) es una idea (inmaterial) de cómo el mundo debería ser y esta rectitud del lugar es idea de cómo el cuerpo debería ser. Pero el Clown lo transgrede, puede apoderarse de una joroba o un caminar chueco que le es más acorde a sí mismo; de igual forma el espacio deja de ser este lugar llano y concreto para convertirse en un mundo que es fuente de posibilidades y nuevas sensibilidades.

²⁷ Keith Johnstone, Impro, pag 48

2.2.2 Bloquear/ Aceptar²⁸

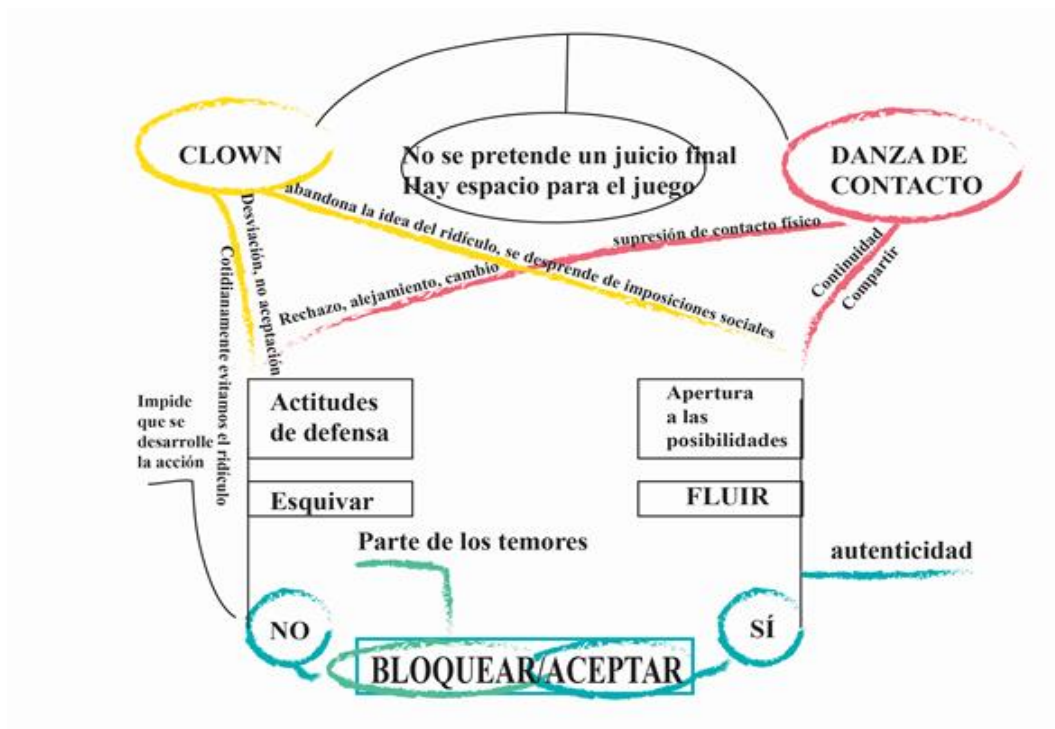
En relación a la práctica de Contacto Improvisación se reconoce una noción de que a partir de la potenciación sensible ante estímulos o posibilidades de lo externo, (pudiendo ser fuerzas intrínsecas del cuerpo en danza como la gravedad, la fricción o la temporalidad, o por medio del constante contacto físico con el otro); existe como condición básica la búsqueda del desarrollo de habilidades para procesar estos estímulos respondiendo a un sentido de responsabilidad en cuanto a integridad física individual y de cada uno de los bailarines. Es decir, cada movimiento en dúo, trío o colectivo es ejecutado bajo condiciones de aceptación, existiendo todo el tiempo la posibilidad de rechazar, alejarse o cambiar de dirección, con un gran conocimiento de nuestro cuerpo, sus posibilidades y nuestros intereses. El cuerpo no es forzado a desplazarse a una dirección o de una forma específica, el cuerpo acepta y fluye, el movimiento entendido desde esta noción devendría en la facilitación del reconocimiento de los estados y necesidades de nuestra corporalidad.

En el taller precisamente nos enfocamos en el lenguaje corporal de actores/actrices para observar cómo el acostumbrarse al respeto y autoconocimiento añadiría habilidades en las que determinada interpretación, si así lo necesitase, no sería construida desde un cuerpo forzado y una rigidez estructurante; sino desde un cuerpo que logra desplazarse, no solo físicamente, sino desde sus múltiples espacios sensibles y se reconoce con capacidades de aceptación y rechazo que le otorgan predisposición a la acción sin necesidad de ser forzado a tal o cual acción teatral.

En el Diagrama para la construcción de la clase 2, realizada el Martes 20 de agosto de 2019, se presenta la estructura generada para pensar estas prácticas.

Diagrama: Bloquear/aceptar.

²⁸ El término Bloquear y Aceptar es tomado del libro *Impro* por medio del cual Johnstone se refiere a la capacidad del clown de actuar bajo las lógicas del sí o la aceptación constante de estímulos.



Observando desde el arte del Clown y la improvisación teatral, considero que Johnstone usa los términos *bloquear* y *aceptar* como medio para explicar las dinámicas que atraviesa el actor enfrentando la improvisación. Determina el bloqueo como el fin de la situación que se propone en la escena, que deriva de un constante hábito de supresión o represión de la acción en nuestro contexto cotidiano. Acostumbrados a defendernos, responder de manera negativa hacia estímulos externos, mientras que el actor/actriz se ve en una posición de disposición para que la situación o la improvisación se pueda desarrollar, y estos disparadores pueden provenir de estímulos físicos provenientes de la locación o mundo objetual o del diálogo con otro en escena tanto física como emocionalmente.

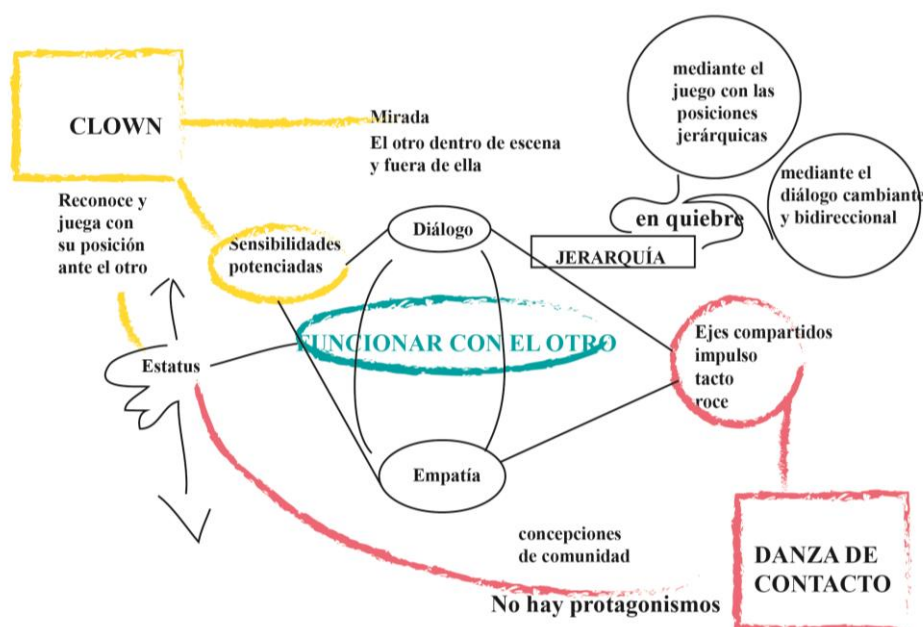
2.2.3 Funcionar con el otro

La exploración en conjunto es intrínseca a la Danza de Contacto que está basada en el constante juego de fuerzas que radican en la interacción con otro cuerpo. Dar, recibir y compartir son puntos clave desde los ejercicios más básicos hasta los más complejos; se puede incluso llegar a pensar que desde esta práctica encontraríamos momentos en que dos cuerpos se convierten en uno por el desplazamiento de ejes gravitatorios y el

intercambio de energía, integrando a las capacidades del practicante una familiarización con lenguajes no verbales pero claros que lo mantienen alerta en cuanto al otro en cercanía o lejanía. Desde una perspectiva práctica en la profesionalización del individuo teatral, esta ampliación perceptual se traduciría a condiciones de empatía, fluidez, entendimiento y coordinación con el otro desde lo corporal y emocional dentro de la escena.

En el diagrama para la construcción de la clase 3 realizada el Miércoles 21 de agosto de 2019, se evidencian algunas nociones de esta reflexión.

Diagrama: Funcionar con el otro.



Partiendo de la afirmación de Lecoq de que “toda situación clownesca impone una jerarquía entre los Clowns”, se considera al Clown como potenciador del reconocimiento de los juegos jerárquicos o de “status” (término usado por Johnstone) en escena, no solo entre actor/actriz, sino para toda situación teatral en la que se involucre. Toda acción deviene de una intención y esta intención debe ser descifrada para ser interpretada. Las capacidades sensibles que radican en la búsqueda constante del ser interno no se limitan a ser un camino de reconocimiento personal, en el viaje de la payasería será el vínculo, el contacto y la diferencia con el otro un elemento indisoluble para la formación del practicante.

La mirada del otro dentro de escena, viniendo desde otro Clown; la mirada del otro fuera de escena, del público reaccionando a un estímulo; y la mirada del propio Clown hacia el otro, se convertirán en elementos necesarios para entender la posición desde la cual se ejecuta tal o cual acción, de tal forma el actor/actriz puede localizar la perspectiva desde la cual su personaje funciona y desde la cual funcionan la de los otros. Para ser otro hay que entenderlo y este entendimiento no es algo que podría ser encontrado en un libreto, sino en la confrontación y comunión con el otro, visualizando las fuerzas que traspasan los lenguajes en los que circulamos habitualmente.

2.2.4 El Riesgo

Dentro de las prácticas escénicas trabajadas, el individuo teatral se mantiene en un estado que se podría denominar de riesgo, exigiéndole el mantenerse en alerta, con los sentidos despiertos y conscientes de todas las fuerzas que lo atraviesan desde lo corpóreo y desde sus afectos. Al reconocerse a sí mismo como un ser que es movilizado, pero también movilizador, cada decisión es un posible cambio de curso, por ende un movimiento, un pequeño paso, una ruta entera o hasta la inacción; son situaciones transformadoras del flujo en el que el actor-actriz transcurre. Es desde estas nociones que confronta el riesgo y abandona la idea de éxito o fracaso, se somete a su vulnerabilidad y acciona desde otros lenguajes.

Diagrama: El Riesgo.

cual saldrá victorioso, sino porque en cada uno de los ejercicios las posibilidades desbordan por completo la idea restrictiva del éxito o del fracaso. El actor/actriz desde su clown se encuentra en riesgo constante involucrando sus afectos, pero este sentido del riesgo es a su vez detonador e impulso para darle vuelo a sus propuestas.

CAPITULO 3

3.1 Entre la modernidad y la postmodernidad

El enfoque de este análisis es sobre las capacidades creativas y beneficios que se obtienen a través de la danza de contacto y del clown ya que su práctica la utilizarían actores y actrices para su proceso de aprendizaje y les brindaría herramientas necesarias para su formación tanto para una práctica que exige un trabajo corporal muy riguroso como la danza y también la actuación al darle una mayor capacidad de reacción frente a una situación que requiera una carga de improvisación.

Haciendo referencia en la búsqueda de democratización de los cuerpos que danzan y actúan y con la tendencia a la desaparición de jerarquías dentro de la escena contemporánea, que aún subsisten dentro de la danza clásica como el ballet por ejemplo; cito a Susana Tambutti³⁰ que habla sobre el contexto de la danza clásica como basada en ideas intelectualistas alejadas del sentir mientras en la modernidad se caracteriza por dos categorías: *Lo sublime* – mi razón no abarca lo que especta y *lo pintoresco* algo superior al sentir, es impactado o afectado por lo pequeño, lo particular, el error.³¹

Sobre la conformación de la subjetividad en nuestra sociedad contemporánea y en particular al hablar de la escena contemporánea, percibimos que ésta se aleja de cualquier tipo de género o representación dramática para volcarse hacia lo experimental o performático.

En este sentido Lyotard en su texto sobre la condición posmoderna al referirse sobre la legitimación que necesita la ciencia al utilizar la narración para poder ser validada, también lo relaciona con la necesidad de la danza al utilizar la filosofía, la ciencia, el cine para poder ser validada dentro de la Academia. Cuando una obra de danza o sus espacios de investigación como las clases ya deberían ser tomadas como un estudio científico por

³⁰ Susana Tambutti es profesora Titular de la Cátedra Teoría General de la Danza en la Carrera de Artes de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Co-fundadora del grupo Nucleodanza, grupo con el que participó en numerosos festivales internacionales.

³¹ Susana Tambutti, Charla de Investigación en Artes dentro del Congreso Internacional IDEA en la Facultad de Artes (Cuenca: Universidad de Cuenca, 2019).

su característica de experimentación, Lyotard propone: «Que la historia del debate sea más bien mostrada que relatada, puesta en escena más que narrada, y por ello proceda más de lo trágico que de lo épico, importa poco aquí»³²

En el período conocido como Modernidad observamos las relaciones de poder en el contexto de la Danza entendiéndola como un instrumento de control y regulación de la fuerza laboral, es decir, de los cuerpos. Ya que la danza y la política en la modernidad están muy entrelazadas, esto permitió una tecnificación y un mayor crecimiento en su producción laboral, se piensa la danza como una economía de la energía del cuerpo: ¿Cómo regular esta energía? ¿Cómo ser más eficientes al referirnos al cuerpo/máquina? Se obtiene así el disciplinamiento del cuerpo, visto como una máquina de producción y no como un ser humano.

Por ejemplo, la danza en la estructura del ballet está pensada de una manera muy sistemática partiendo desde su entrenamiento, cada ejercicio es contabilizado a través del tiempo mediante el ritmo, es decir, que el coreógrafo va contando cada segundo y así aparece un cuerpo con mayor docilidad y sobre todo eficiente. A mi criterio este pensamiento es propio de un sistema capitalista que busca la mayor productividad de este cuerpo.

Esta percepción es ampliada por la propuesta de Marina Tampini sobre la verdad racionalista de la modernidad:

En este punto se puede ver claramente la cercanía que hay entre el cuerpo del ballet y el cuerpo disciplinado del que habla Foucault. Ambos, producto de una gestión cuantitativa y eficientista del tiempo, el espacio y el movimiento de los cuerpos. El trazado de un espacio-tiempo geométrico y mensurable que delinea los criterios estéticos que atraviesan y producen los cuerpos del ballet forma parte de un régimen más amplio de lo sensible que es el de la época moderna y que tiene al cuerpo disciplinado como modelo. El ballet hace visibles y catapulta como bellos a cuerpos y movimientos contruidos sobre un ideal de formas universales y

³² Lyotard, La condición posmoderna, 59.

geométricas, congruente con el criterio de verdad racionalista de la modernidad.³³

Por otro lado, en lo que conocemos como Postmodernidad, se produce un cambio, en el sentido de la percepción del cuerpo como contenedor de muchos saberes y aunque es imposible abarcarlos todos, existe la posibilidad de enmarcación o focalización de una investigación que pueda profundizar una experiencia sin buscar una finalidad en concreto, sino una visión de una realidad en constante cambio y transformación. No existe una sola realidad o presente, sino que ésta cambia según quien la perciba, por lo tanto es fluctuante, cambiante, rizomática (que puede partir y finalizar en cualquier punto de su recorrido).

El rizoma, imagen que Deleuze toma de la biología para referirse a un modo de crecimiento-contrapuesto al arbóreo- capaz de liberar la vida del lenguaje del ser o de los juicios trascendentales, se mueve como la hierba que echa raicillas en forma horizontal, en todas las direcciones, conectando territorios. Hacer rizoma no refiere al paso de un territorio a otro sino a la invasión, al contagio de un territorio en el encuentro con otro. El color, la forma, el perfume van mutando, deviniendo otros en el encuentro.³⁴

Considero que la finalidad en la Danza de Contacto es practicarla y experimentarla, es decir, romper con una funcionalidad específica. Busca todo lo opuesto a la función de un director de compañía de Danza que reúne a sus bailarines e improvisan sobre un tema para producir una obra. Por el contrario, la danza de contacto así como la práctica del clown de nuestro taller lo que busca es vivir la experiencia como fin último. El énfasis está en lo que se produce al momento, en lo que se da al instante, en el devenir rizomático del encuentro de estos cuerpos. Tampoco existe claridad en esa búsqueda, eso se encontrará en el camino o no, a diferencia de la modernidad que buscaba claridad, legibilidad, métodos que sirvan para reproducir, por ejemplo, dentro de las academias de danza y que éstas sean un patrón para seguir donde se perpetúan jerarquías entre bailarines, director, productor, etc....

³³ Marina Tampini, *Cuerpos e ideas en Danza: Una mirada sobre el Contact Improvisation*, 65.

³⁴ Tampini, *Cuerpos e ideas en Danza...*, 115.

Así como las imágenes de los diagramas utilizados en esta investigación que son como bocetos que empiezan en un punto y pueden terminar en cualquier momento, pero sin producir una imagen definida, más bien borrosos como una foto sin focalizar del todo, sabemos que está sucediendo algo, pero no termina de producirse. Porque no existe una estructura totalmente definida, así también en las artes escénicas que buscan la improvisación como fuente creativa y fin en sí mismo, en el acto de la escritura en el espacio, el hecho dramático se va fijando de acuerdo a la acción y no con anterioridad en el pensamiento. Este acto creativo solo existe y existirá en el momento que se produjo y no volverá a suceder en las mismas condiciones.

Si para Sally Banes las zapatillas deportivas constituyeron el rasgo distintivo de esta danza democrática de los años 60-70, que explica el pasaje desde las zapatillas de punta de la danza clásica, a los pies desnudos de la modern dance, a las zapatillas deportivas de la post modern dance, esta variación en la manera de calzarse es quizá la imagen residual de mayor pertinencia de la distinción categorial que Banes efectúa entre moderno y posmoderno.³⁵

Esta articulación entre lo político y lo estético en la danza es muy evidente ya que desde la vestimenta rompe con la idea de representación y se vuelca hacia una democratización de la escena. Una visión de los cuerpos banales, comunes para que el espectador no encuentre una distancia enorme entre lo que ve en escena y lo que vive cotidianamente. Un sujeto que parte desde su propio ritmo al encuentro con el otro. No existe ya un control ni del cuerpo a través del ritmo, ni se encuentra la danza dentro de una sala específica. Ahora los lugares para un encuentro de danza podrían suceder en una calle, en un parque, en la estación de un bus, en un pasillo de algún edificio, estos límites se fueron deshaciendo.

Ocurre así en lo posmoderno un desplazamiento de los espacios en que comúnmente ocurrían los espectáculos de danza o de teatro, un gimnasio o una esquina de la ciudad son válidas para producir un encuentro. Eso provocó una expansión de los lugares para la danza siendo el deseo el único requisito para poder bailar, produciendo una especie de

³⁵ Bardet, *Pensar con mover*, 76-77.

anonimatos entre los bailarines, especialmente en los Jams de Contact Improvisación porque el público ya no necesita ir al teatro para ver la última coreografía de tal bailarín o de tal director, sino que solo es necesario que un grupo de personas se reúnan y bailen. Esto rompe con la visión de la modernidad que consideraba que lo primordial es generar tanto obras como escuelas de danza y en éstas producir bailarines con cierta técnica ya que esto les brindaría mayor estatus social como compañía en búsqueda de reconocimiento económico y validez institucional.

Considero importante a partir de esta investigación generar una crítica a la tendencia moderna que perdura hasta hoy en nuestro contexto social preguntándonos quiénes eran los que dirigían o dirigen grupos de teatro y danza modernos, generalmente quienes mantienen un nivel socioeconómico alto, con un acceso a educación privilegiada y que mantienen jerarquías marcadas entre bailarines. Por el contrario y dando énfasis a la condición posmoderna de la danza de contacto a través de la decisión de Paxton y sus colegas iniciadores de no patentar la forma ni crear una escuela rígida, permitió que exista una democratización de los cuerpos y que sean vistos y tratados por igual. Además considero que la toma de los espacios públicos para la práctica genera que cualquier persona pueda acceder a ella sin importar su posición económica ni educativa.

3.2. Un cambio de paradigma

3.2.1. De la visión al tacto

Para esta investigación tomamos como referencia el texto de Mónica Menacho: *El potencial crítico de la danza de contacto en la construcción de subjetividad*, en dónde se analiza la danza de contacto como una práctica artística que critica los presupuestos perceptuales, políticos y filosóficos que están en la base de nuestra sociedad occidental contemporánea.

Un cambio de paradigma que propone el Contact Improvisación es el desplazamiento de la importancia de la mirada (sentido de la vista) hacia el tacto como sentido que estructura la vivencia corporal y por tanto el acto creativo.

El tacto es el único (sentido) que comporta una reciprocidad inmanente: no se puede tocar sin ser tocado.³⁶

La preeminencia del sentido de la vista, *ocular-centrismo*, como lo cataloga Susana Tambutti³⁷, establece una distancia con el objeto a través de una *relación visual*, pero un desplazamiento hacia el sentido del *tacto* y el *olfato* es de una importancia tal que revoluciona el pensamiento que se tenía en la danza de generar movimientos a partir del contenido visual de la forma. Muy por el contrario, la danza de contacto se basa en tocar y ser tocado, oler y que la otra persona con la que estamos bailando perciba también nuestro olor, se genera el movimiento y la quietud a partir de un momento de intimidad, complicidad, percepción táctil y relación con el otro.

Tambutti señala que la obra *¿Qué hubiese sido mejor: haber prestado mucha más o algo menos de atención?*³⁸ Dirigida por Vladimir Rodríguez en el marco del Festival de Danza Fragmentos de Junio/2019, es un ejemplo en concreto del pensamiento o de la práctica de la danza moderna en la cual se establece una distancia a través del sentido de la vista y los otros sentidos se encuentran pasivos mientras que en la postmodernidad está contagiado el espectador ya no siendo un ente pasivo, sino que se convierte en alguien activo a través de su constante escritura en el espacio con el bailarín o con el actor. Constantemente el espectador se encuentra inundado de sensaciones por la constante provocación producida por el performer. El espectador no se encuentra lejos del escenario para no interrumpir, sino que es parte de la obra ya que el recorrido se basa en el roce de los cuerpos, su olor, su sabor y eso permite que el/la performer constantemente este recibiendo sensaciones a cada segundo.

Marie Bardet³⁹ menciona que el toque físico es una especie de compartir del -territorio-, esto vendría a ser lo primero que se nos enseña, desde pequeños nuestras familias nos dan

³⁶ Suquet, Annie, (2006): Escenas, El cuerpo danzante: un laboratorio de la percepción. En Courtine, Jean-Jacques (comp.): *Historia del Cuerpo III: Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*. Taurus, Madrid.

³⁷ Susana Tambutti es profesora de Historia General de la Danza, directora del Instituto de Investigación y de la carrera de Posgrado Nuevas Tendencias Contemporáneas en el Departamento de Artes del Movimiento (Universidad Nacional de las Artes). Dicta clases en la Maestría de Performance, en el Departamento de Artes Dramáticas (UNA). Dirigió la Sección Académica de la Bienal Internacional de Performance, ediciones 2015, 2017 y 2019.

³⁸ Obra dirigida por Vladimir Rodríguez presentada en el marco del Festival Fragmentos de Junio 2019 (Guayaquil, Ecuador).

³⁹ Marie Bardet es Doctora en Filosofía por la Université Paris 8 y Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Combina su vida académica en el campo de la filosofía con su actividad

este sentido de pertenencia hacia nuestro cuerpo, *mi cuerpo*. A través de este adjetivo posesivo *-mi-* que se utiliza antes del sustantivo *-cuerpo-* aprendemos a tener la noción de *propiedad*. Es decir, al momento que estamos permitiendo que la otra persona entre en contacto con nuestro cuerpo a veces sin saber quién es, ni cómo se llama, se están quebrando concepciones no solo de la danza sino también ideológicas/políticas de las formas de relacionamiento que están instauradas y se llevan cotidianamente en las ciudades como algo normalizado. De aquí la importancia de este cambio de orientación ya no desde el pensamiento que la danza tiene que verse bella o estéticamente interesante, sino desde la consciencia de que es el contacto y la relación sensible el motor o productor del movimiento.⁴⁰

3.2.2. La relación Cuerpo-Mente

Tomando en consideración el llamado desplazamiento filosófico propuesto por Menacho, que al hablar del dualismo mente-cuerpo apunta: «*el cuerpo piensa más rápido que la mente*»⁴¹; enfocamos tanto la práctica de C.I. como la del Clown como lenguajes artísticos cuya performatividad o práctica se basa en un estado de percepción de un continuo presente, sin priorizar una lógica racional para la creación escénica sino más bien un accionar del cuerpo creativo.

La improvisación en la danza como en el teatro se ve influenciada por este cambio de paradigma en la relación mente-cuerpo, se propone la mente desde su racionalidad no es la que dirige la acción, sino el cuerpo a partir del movimiento instintivo en el instante que se realiza. La mente no dirige el movimiento o la reacción, sino que se deja llevar y aprende de éste. La improvisación es considerada como fin último y no como medio para realizar una coreografía o escena. El cuerpo es visto aquí como productor de conocimiento vivencial y práctico, alejándose de la tradicional preminencia de la mente sobre el cuerpo.

como bailarina y coreógrafa. Al mismo tiempo que da seminarios de filosofía en el Instituto Universitario Nacional de las Artes (Argentina).

⁴⁰ Menacho, Mónica, El potencial Crítico de la Danza de Contacto en la construcción de subjetividad.

⁴¹ Menacho, Mónica, El potencial Crítico de la Danza de Contacto en la construcción de subjetividad.

Para mejorar la capacidad de improvisación, en el taller propuesto en esta investigación se dio mucha importancia a la capacidad que el cuerpo tiene de resolver con mucha rapidez desde la lógica para resolución de problemas que nos lleva a un pragmatismo donde no hay momento para detenerse en la danza de contacto o el clown y pensar cómo ubicar las extremidades, el torso, el tono de la voz si queremos cantar, etc. El cuerpo ya lo resolvió y nos da una variedad de posibilidades antes de ser completamente conscientes de todos los elementos del presente.

Es un cambio radical el que se produce en la danza de contacto ya que tanto a nivel grupal como a nivel personal ya no depende de un coreógrafo ni de una mente racional que dirija el movimiento. En el juego-danza de darle peso a la otra persona o compartir el eje se produce un –centro de gravedad compartido- que va cambiando, generando movimientos que se irán produciendo de acuerdo a la necesidad de cada uno. Lo que aparece entre dos bailarines es una especie de «tercera fuerza»⁴²- denominada así por Steve Paxton y se refiere a que la danza solo se produce en definitiva por la unión tanto de la mente y el cuerpo y que esto se da a través de una interacción que bordea los límites físicos de los bailarines y de sus mentes al encontrar nuevas posibilidades de movimiento y relacionamiento.

3.2.3. Un giro político.

En el Desplazamiento Político es donde radica la mayor importancia del rompimiento de estructuras jerárquicas que estas prácticas han permitido. Una construcción de un tipo de relaciones ya no establecidas desde el poder o el sometimiento de otros sino desde el consentimiento, la libertad y la acogida de cuerpos que en algún momento fueron automatizados por el disciplinamiento.

...la danza de contacto no se limitó a desarrollar un número de principios técnicos. La importancia dada a las interacciones no jerárquicas e igualitarias se materializó en el cuestionamiento de la distinción entre bailarines profesionales y amateurs...⁴³

⁴² Menacho, M. (2008) El potencial crítico de la danza contacto en la construcción de subjetividad. 8–9

⁴³ Menacho, M. (2008) El potencial crítico de la danza contacto en la construcción de subjetividad

Una imagen muy presente son las manifestaciones que se dieron en octubre de 2019 en nuestro país donde se observó en videos o directamente en las calles o carreteras, caminar a las personas hombro con hombro sin importar la edad, el género, la ideología política, todos y todas caminando sin distinción de jerarquías, en una democratización de los cuerpos.

En esta manifestación popular se evidenció cómo todos y todas somos importantes y fue necesario que se visibilice la trascendencia de la presencia de cada cuerpo. Cito este ejemplo porque en la Danza de Contacto también se produce de algún modo este efecto de ruptura con el sistema capitalista de pensamiento jerárquico, racista y clasista. En esta práctica las jerarquías se diluyen dando paso a formas tanto de creación como de presentación que cuestionan el orden establecido.

La presentación al público bajo la forma de jams intentaba responder a aquellas premisas: se trataba de sesiones abiertas de C.I. sin un tiempo fijo..., en que la distribución de los espectadores de un modo circular tendía a la descentralización de la mirada respecto de algún punto de vista presuntamente privilegiado.⁴⁴

Miles de personas caminando una junto a la otra se veían en las marchas apoyando al paro nacional⁴⁵. Estos cuerpos «pensantes y pesantes»⁴⁶ nos han convocado a pensar y reflexionar sobre el estilo y relacionamiento que llevamos cotidianamente en nuestras vidas. Ya en los 70's Steve Paxton desde la Danza se cuestionaba las relaciones jerárquicas que se mantienen hasta el día de hoy y que lo único que han provocado es una desigualdad e inequidad profunda dentro de nuestra sociedad. Millones son explotados para el goce y privilegio de unos pocos.

La irracionalidad de la sociedad se esconde bajo una aparente racionalidad, entendida como racionalidad tecnológica basada en la eficacia y origen de la preposición de niveles de vida más altos.⁴⁷

⁴⁴ Menacho, M. (2008) El potencial crítico de la danza contacto en la construcción de subjetividad

⁴⁵ León Cabrera, José María, El paro Nacional en Imágenes, GK, Guayaquil, 2019. <https://gk.city/2019/10/14/fotos-manifestaciones-ecuador/>

⁴⁶ Bardet, Marie. *Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía*. (Buenos Aires, Editorial Cactus, 2012).49–62

⁴⁷ Menacho, Mónica, El potencial Crítico de la Danza de Contacto en la construcción de subjetividad.

Se hace necesario e indispensable repensar nuestras formas de vida y pensar más desde lo colectivo y no tanto desde lo individual, situación que ha producido tanta violencia. La danza de contacto y el clown invitan a este acercamiento con el otro en un encuentro desde la intimidad, la vulnerabilidad y la fragilidad de nuestro cuerpo. Por eso el llamado giro político contenido en estas prácticas genera condiciones para cuestionarnos las relaciones que seguimos reproduciendo día a día. Considero muy importante la creación de ambientes donde las voces de cada persona importan, donde la individualidad no sea lo prioritario sino la colectividad.

CONSIDERACIONES FINALES

(O palabras que afloran de un nudo en la garganta⁴⁸)

El pensamiento no es serio más que por el cuerpo. Es la aparición del cuerpo la que le da su peso, su fuerza, sus consecuencias y sus efectos definitivos: «el alma» sin cuerpo no haría más que juegos de palabras y teorías. ⁴⁹

Lo que me ha permitido esta investigación es poder sustentar teóricamente lo que de alguna forma he sentido vivencialmente en mis relaciones cotidianas. Percibo que se ha producido cierta tensión entre las formas establecidas que se encuentran en nuestras instituciones educativas-laborales y las nuevas formas de relación que propone tanto la danza de contacto como el clown. Estas prácticas al indagar otras formas de relación lo que permiten es un cuestionamiento de la vida, lo que me ha provocado una abundancia de preguntas que dejaré abiertas: ¿Por qué se siguen manteniendo jerarquías en nuestras instituciones? ¿A quiénes les beneficia? ¿Por qué se le da mayor importancia en las instituciones educativas el desarrollo de la razón y no tanto del desarrollo de nuestras capacidades afectivas, emotivas? ¿Por qué se nos inculca esta obsesión por la imagen? ¿De qué manera esto nos afecta? ¿Cómo se construyen nuestras relaciones a partir de la primacía de la imagen?

¿Qué nos quiere decir Suely Rolnik cuando afirma que el régimen colonial-capitalista se expropia de nuestra *pulsión vital*?⁵⁰ Antes de intentar responder esta pregunta no puedo evitar relacionar el tema con las plataformas escénicas más notorias en este momento en la ciudad de Guayaquil como son Pop Up y Microteatro que abarcan una cantidad abrumadora de producciones o de puestas en escena que a mi criterio no aportan nada nuevo a la escena. Estas recogen propuestas que puedan utilizar comercialmente siendo llamativas para que el público asista masivamente y así poder seguir manteniendo sus negocios rentables.

Para poder mantener viva nuestra pulsión vital como artistas a pesar de ciertas instituciones de poder, considero que es necesario empoderarse del lenguaje o la forma de expresión que utilizamos para manifestar nuestra idea pensándola siempre como un

⁴⁸ Suely Rolnik, *Esferas de la Insurrección: Apuntes para descolonizar el inconsciente* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2019), 19.

⁴⁹ Bardet, *Pensar con mover*, 27.

⁵⁰ Rolnik, *Esferas de la insurrección*, 45

«organismo vivo»⁵¹. Esta *Idea/Escena* debe ser fisurada, desplazada para que se provoquen desvíos y posibilite lugares de expansión. A esto me refiero al constante cuestionamiento que le deberíamos de realizar a la escena para que eso que me resisto o nos resistimos pueda surgir y cobrar vida porque existe una subjetividad enraizada de la escena sobre todo en Guayaquil y que se resiste a transformarse. Entonces para encontrar otras posibilidades de la escena debemos cambiar de preguntas para que vayamos transformándonos también a través de una *Idea/Escritura* o lenguaje vivo, lo relaciono con la «micropolítica activa»⁵² de la que habla Suely Rolnik sobre estos nuevos modos de producción que no siempre tienen que estar ligados o depender de un solo lenguaje. Poseen su propio lenguaje, es decir, que posee autonomía al momento de producir una obra, y no surge de un pensamiento rígido que se resiste al continuo cambio, este cuerpo usa lo que necesita para poder articular pensamiento.

Steve Paxton provocó una fisura muy fuerte dentro del mundo de la danza al quitarle gran cantidad de estructura fija haciendo que la danza de contacto escape a todo tipo de encuadramiento o comercialización ya que escapa de la coreografía y pasos preestablecidos y al salir de este tipo de convenciones rompe con prácticas netamente capitalistas y dominantes que siguen controlando el campo del arte.

Al hablar de micropolítica lo que me planteo aquí es qué tipo de entrenamiento necesita un actor o una actriz, o saliéndome de la estructura de representación también me pregunto qué es lo que necesitan los/las performers en este momento y en este contexto para mejorar su práctica. Pienso que la improvisación (desde el clown y contact) permite realizar un quiebre que le abre tanto al performer como al actor/actriz una gama de posibilidades. Aquí reflexiono sobre un tipo de práctica experimental y no tan fija o rígida como comúnmente suele suceder en los ambientes de la academia. Con esto pretendo volcar el escenario y llevarlo hacia otro lugar o repensar nuestra práctica artística no solo desde la teoría sino justamente desde la «idea-escena/idea-escritura»⁵³ porque cada lenguaje vivo posee sus propias coordenadas, formas, articulaciones, relaciones que están

⁵¹ Bertha Díaz, *Charla de Investigación en Artes dentro del Encuentro Escénico en la Carrera de Artes Escénicas* (Guayaquil: Universidad de las Artes, 2019).

⁵² Rolnik, *Esferas de la insurrección*, 53.

⁵³ Bertha Díaz, *Charla de Investigación en Artes dentro del Encuentro Escénico en la Carrera de Artes Escénicas* (Guayaquil: Universidad de las Artes, 2019).

constantemente produciéndose y de las cuales no podemos escapar puesto que somos parte de nuestro propio contexto.

Propongo pensar el campo del teatro desde otra visión, desde un «*territorio del no-saber*»⁵⁴, que sea una constante experimentación, que se active nuestra percepción hacia una constante búsqueda sin saber el lugar al cual vamos a llegar, pero si con la certeza de ir encontrando o construyendo ese camino para un nuevo porvenir. La idea es ir cuestionando las formas- lenguaje/ fuerzas-ideas que están establecidas ya que el hecho de seguir reproduciéndolas no ayudará a abrir nuevas puertas para las generaciones futuras que estarían enmarcadas para defender el statu quo y no lo que está porvenir: una «micropolítica reactiva»⁵⁵.

La defensa consciente o inconsciente del statu quo pienso que sucede al momento de reproducir puestas en escena donde aún se sigue reproduciendo un tipo de lenguaje-forma, a mi parecer, seguir hablando de lo mismo. Donde no se interroga nada o no se pone en tensión nada. Percibo que en este tipo de trabajos el creador solo se siente totalmente a gusto con su puesta en escena porque será validado o podrá ser visible ante un público ya sea académico o un espectador que va a consumir un producto que tiene que poseer cierta estructura que será aceptada dentro de un contexto o «*Sociedad Colonial- Capitalista*»⁵⁶.

Considerando acciones para no someternos y que predomine el derecho de la manifestación de la pulsión vital a través del arte (pese al contexto familiar y su preocupación respecto a qué voy a hacer de mi vida si no tengo un trabajo estable ni tampoco me espera un trabajo soñado), considero oportuno observar y cuestionar un pensamiento recurrente dentro de la carrera de Creación Teatral en cuanto a tipos de entrenamiento, de ensayo, o visiones ya muy repetidas que se enmarcan dentro del teatro moderno. Pienso que la explicación no es tan compleja estos grupos de teatro que ahora son muy reconocidos y que se identificaron con visiones modernistas, es porque no

⁵⁴ Bertha Díaz, Charla de Investigación en Artes dentro del Encuentro Escénico en la Carrera de Artes Escénicas (Guayaquil: Universidad de las Artes, 2019).

⁵⁵ Rolnik, Esferas de la insurrección, 45

⁵⁶ Rolnik, Esferas de la insurrección, 25.

encontraron mayores condiciones a las cuales acogerse para poder sobrevivir en el contexto que les tocó desarrollar su producción artística.

Tomando al cuerpo como productor de pensamiento y de cambio de perspectiva en la generación de conocimiento, observo el gesto o la acción de escribir una tesis, por ejemplo y cumplir ciertos requisitos académicos más el hecho de utilizar una máquina o un «dispositivo»⁵⁷ tecnológico para poder escribir; que de alguna forma se coarta y afecta al cuerpo que se encuentra casi sin movimiento.

Entonces, para otorgar una generalidad más grande a la clase de por sí vasta de los dispositivos de Foucault, llamo dispositivo a todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos. No solamente las prisiones, sino además los asilos, el panoptikon, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas y las medidas jurídicas, en las cuales la articulación con el poder tiene un sentido evidente; pero también el bolígrafo, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarro, la navegación, las computadoras, los teléfonos portátiles y, por qué no, el lenguaje mismo, que muy bien pudiera ser el dispositivo más antiguo.⁵⁸

Se nos enseña desde las instituciones de poder cómo debemos afectarnos, deciden como educarnos, como debemos expresarnos, el idioma que hablamos y qué tipo de visión debemos tener respecto al mundo. Este tipo de estructura utilizada para poder insertar a cada sujeto dentro de una sociedad pensada para ser eficientes, productivos y consumidores establece una trama relacional que se teje entre los cuerpos marcando fuerzas-formas que constituyen nuestra realidad, y que transforman y moldean nuestra «percepción y afectos»⁵⁹; por lo tanto «pensar y sublevarse se convierten en una sola y la misma práctica: una no avanza sin la otra»⁶⁰

⁵⁷ Giorgio Agamben, *¿Qué es un dispositivo?*, (Éditions Payot & Rivages, París, 2007), 9.

⁵⁸ Agamben, *que es un dispositivo? ...*, 9.

⁵⁹ Rolnik, *Esferas...*, 45.

⁶⁰ Rolnik, *Esferas...*, 33.

Considero ver el cuerpo como productor de pensamiento, de cuestionamiento, como medio de irrupción para que encuentre su forma de ser o la que le correspondería ser, como un cuerpo pulsional o cuerpo vibrátil⁶¹ que al momento que se transforma ya sea por medio de la máscara del clown o por medio de la danza de contacto, se revela y se piensa a través de su práctica porque se aleja de toda mercantilización o hipersexualización del mismo.

En «*Caminando*»⁶², obra por Lygia Clark nos muestra cómo direccionar nuestro inconsciente pulsional hacia nuevos caminos, cómo transformar nuestra acción de deseo hacia la construcción de un sujeto activo que propone la construcción de un nuevo mundo. A través de la práctica de la danza de contacto y el clown se produce una «micropolítica activa»⁶³:

Sea, lo que sea ese algo, lo que cuesta es que cargue con él la pulsación de los nuevos modos de ver y de sentir – que se producirán en la trama de relaciones entre los cuerpos y que habitan en cada uno de ellos singularmente -, de palabras, lo que cuenta es transducir el afecto o emoción vital...en una experiencia sensible..., generando desvíos en su arquitectura actual⁶⁴

El término *Transducir* es utilizado por Rolnik para hablar de cómo transformar el afecto, lo que nos afecta emocional y psicológicamente (traumas), y cómo llevar nuestra emoción o pulsión vital hacia la construcción de desvíos, rupturas.

Precisamente en los jams de contact o encuentros de clown, este tipo de acontecimientos o sucesos de transformación suelen habitar en estos espacios de experimentación donde no hay lógicas o normas a seguir sino la búsqueda ilimitada de conocimiento que no se enmarca en una lógica racional sino de la construcción de un cuerpo sensible; eso que no

⁶¹ Rolnik, Esferas..., 48.

⁶² Lygia Clark y su obra *Caminando* data de 1963. Con dicho estudio se inauguraba un nuevo rumbo de su conocida serie Bichos, volcado hacia la exploración de la banda de Mòbius: una superficie topológica en la cual el extremo de uno de los lados tiene continuidad en el reverso del otro, lo que los vuelve a ambos indiscernibles: así la superficie adquiere una cara única.

⁶³ Rolnik, Esferas..., 53.

⁶⁴ Rolnik, Esferas..., 54.

queremos tocar o hablar cotidianamente y existe urgencia o necesidad de que encuentre un camino *otro*.

Creo firmemente que en octubre de 2019 fuimos capaces de sabernos diferentes y entendimos que podemos actuar y producir un cambio en un paro nacional que afloró un pensamiento colectivo donde pensarnos como una gran colmena (donde sí se afecta a unx nos afecta a todxs), significó una vuelta de mirada, un voltearnos a ver qué sucede en el patio del vecino. Esta investigación fue atravesada por esta importante manifestación que es la vida misma que nos llama a no pensarnos solamente como herramientas de una maquinaria, sino como sujetos que merecen una vida digna y equilibrada: «En suma, una vida que logra orientarse de acuerdo con una ética pulsional. Vida noble, vida prolífica, vida singular, una vida»⁶⁵

La práctica de la improvisación en este trabajo ha constituido un llamado a la vida, a la reapropiación de nuestra potencia humana con la consciencia de que para recuperarla se vuelve indispensable actuar, *sublevarse* y *resistir*.

⁶⁵ Rolnik, Esferas..., 58.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?*, Éditions Payot & Rivages, París, 2007.
- Bardet, Marie. *Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires, Editorial Cactus, 2012.
- Jara, Jesús; *El Clown, un navegante de las emociones; segunda edición*; Sevilla: Colección "Temas de Educación Artística", 2000.
- Johnstone, Keith; *Impro: Improvisación y el Teatro*; Editorial Cuatro Vientos, Santiago de Chile; 1990.
- Johnstone, Keith; *Impro for Storytellers*; by Faber and Faber; Printed in England, 1999.
- Lecoq, Jacques, *El Cuerpo poético, sexta Edición*; Alba Editorial, 2014
- Lepecki, André, *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*; España, 2006.
- Lyotard, Jean Francois; *La condición postmoderna; cuarta Edición*; Editorial Cátedra: Barcelona, 2004.
- Morand García-Huidrobo, María Francisca. *Proposición de un programa para desarrollar la creatividad basado en técnica de improvisación de contacto*. Tesis, Universidad de Chile. Facultad de Artes. Departamento de Danza. Santiago de Chile, 1993.
- Menacho, M. (2008) *El potencial crítico de la danza contacto en la construcción de subjetividad* [En línea]. Jornadas de Cuerpo y Cultura de la UNLP, 15 al 17 de mayo de 2008, La Plata.

- Rabazas, Antonio. Del dibujo de objetos al dibujo como objeto. El modelo de Beuys. Arte, Individuo y Sociedad. UCM, 2000.
- Tampini, Marina; Cuerpos e ideas en danza: una mirada sobre el Contact Improvisation; primera edición; Buenos Aires, 2017

En línea

- Bardiot, Clarisse. 9 Evenings: Theater and engineering. <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=1752>
- Gene, Hernán. La búsqueda del propio clown. <https://www.estudiohernangene.com/la-busqueda-del-propio-clown/>
- Paxton, Steve. *La Pequeña Danza, el soporte*. Disponible en: <https://escontactimprovisation.wordpress.com/2017/01/26/la-pequena-danza-el-soporte/>
- Paxton, Steve. *¿Por qué sostenerse de pie?* Disponible en: <https://escontactimprovisation.wordpress.com/2017/03/>
- Rabazas, Romero Antonio. Del dibujo de objetos al dibujo como objeto. <https://www.hisour.com/es/diagram-17613/>
- Rubin, María José. Contact Improvisación: el movimiento en constante presente <http://revistarevol.com/actualidad/contact-improvisacion-el-movimiento-en-constante-presente/>

Multimedia en línea

- Chamé, Gabriel. El Placer Trágico del Clown; Entrevista realizada en el marco del seminario de clown y bufón dictados en la escuela de clown de Rosario en 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=ZB7ycwRDjvw>
- Levkowich, Matan. Material for the brain - 'The scientist and the artist' https://www.youtube.com/watch?time_continue=150&v=CY9M_983i_I
- Sztajnszrajber, Dario. Foucault Clase 6 del ciclo "8 Filósofos | Recargado" en la Facultad Libre de Rosario. 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=03aGHnsSzh0>
- Sztajnszrajber, Dario. Spinoza Clase ciclo "8 Filósofos | Recargado" dictado por en la Facultad Libre de Rosario. 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=03aGHnsSzh0>

ANEXOS

Cuadro 1.1

Cronograma 19 de Agosto 2019

Clase 1. *Cuerpo y Espacio*

TIEMPO	ACTIVIDAD	EJERCICIOS	OBJETIVOS
30 min	Introducción	Presentación del taller Definición de la Danza de Contacto y el Clown Presentación del Diagrama del día 1	Breve desglose y exposición de los intereses del taller. Presentación personal e individual de cada uno de los integrantes. Focalización del taller.
15 min	Calentamiento	Ejercicios de desplazamiento. Caminata, postura, velocidad. Activación física.	Reconocimiento del cuerpo en el espacio. Preparación Física
20 min	Fluidez espacial	Pequeña danza Recorrido del espacio con vendaje. Explorando texturas, olores, sabores.	Experimentar el espacio y la movilidad del cuerpo por medio de otros sentidos.
15 min	Receso	Descanso	Descanso
10 min	Juego	Ejercicio de pelotas. Dar y recibir en movimiento por el espacio	Entrar a disposición de juego
20 min	Imitación y repetición	Formas de caminar en colectivo Se imitan caminatas	Proponer nuevas formas de traslado. Imitar, imaginar, reaccionar. Construir a partir del cuerpo propio, del otro, del espacio y temporalidad.
20 min	Dos Lugares	Construcción de escenas en que los cuerpos ocupan el espacio en actividades y sitios contradictorios. Choque de desplazamientos.	Transfigurar el espacio. Chocar y ser chocado. Encontrarse en situaciones confusas y movilizarse en ellas.
30 min	Finalización de la clase	Ejecución del diagrama individual. Conversatorio sobre la experiencia de la clase. Lectura del texto.	Procesar la experiencia de manera individual y colectiva. Visualizando conceptos, ideas y sensaciones dentro del taller.

Observaciones.

El juego de las pelotas después del receso no se realizó. Tampoco el ejercicio que se llama dos lugares.

Cuadro 1.2

Cronograma 20 de Agosto 2019

Clase 2. Bloquear/Aceptar

TIEMPO	ACTIVIDAD	EJERCICIOS	OBJETIVOS
10 min	Introducción	<ul style="list-style-type: none"> • Presentación del diagrama del día 2 • Introducción del contenido. 	Focalización de la temática de la clase.
15 min	Calentamiento	<ul style="list-style-type: none"> • Ejercicios de calentamiento intercalando acondicionamiento físico y recorrido espacial. 	Preparación Física
20 min	Títere y titiritero Llevar y ser llevado	<ul style="list-style-type: none"> • En dúos se movilizan y recorren el espacio, compartiendo pesos y direcciones mutuamente. 	Dejarse manipular, conocer el cuerpo como herramienta.
20 min	Peso contrapeso	<ul style="list-style-type: none"> • En parejas compartir el eje. • Desplazamiento compartiendo el eje. • Llegadas al suelo • Integración de ejercicios. 7min 	Reconocer el eje gravitatorio. Dejarse llevar y aprender a llevar.
15 min	Receso	Descanso	Descanso
10 min	Juego	<ul style="list-style-type: none"> • Avioncito 	Entrar a disposición de juego

		<ul style="list-style-type: none"> • Imitación de animales 	
10 min	Búsqueda	Búsqueda de un objeto en el espacio combinando ejercicios de la Danza de Contacto y del Clown previamente aprendidos	Indagar en la técnica, movilizándose y experimentando con el traslado y la pérdida del miedo al ridículo.
20 min	Esquinas	<ul style="list-style-type: none"> • Ejercicios en pareja y colectivo. 	Poner en conflicto el miedo al fracaso mediante el juego.
40 min	Caminatas	<p>7 niveles de caminatas. Los participantes recorren el lugar desde 7 tipos diferentes de caminatas, que son</p> <p>Muerto Valium Adolescente Alerta Dios Decidido Explosión Jam combinando ejercicios</p>	Recorrer el espacio experimentando diversos niveles de estados.
20 min	Finalización de la clase	<p>Ejecución del diagrama individual.</p> <p>Conversatorio sobre la experiencia de la clase.</p> <p>Lectura del texto.</p>	<p>Procesar la experiencia de manera individual y colectiva.</p> <p>Visualizando conceptos, ideas y sensaciones dentro del taller.</p>

Observaciones: Se cambió el orden de los ejercicios, el orden original de los ejercicios era esquinas, búsqueda y caminatas.

Cuadro 1.3

Cronograma 21 de Agosto 2019

Clase 3. Funcionar con el Otro

TIEMPO	ACTIVIDAD	EJERCICIOS	OBJETIVOS
10 min	Introducción	<ul style="list-style-type: none"> • Presentación del diagrama del día 3 • Introducción del contenido. 	Focalización de la temática de la clase.
15 min	Calentamiento	<ul style="list-style-type: none"> • Ejercicios de calentamiento intercalando acondicionamiento físico y recorrido espacial. 	Preparación Física
10 min	Rodadas con el centro	<ul style="list-style-type: none"> • Desplazamiento con rodadas espiralando manos y pies. 	Explorar desplazamientos desde la danza de contacto
20 min	Estructuras Vivas	<ul style="list-style-type: none"> • Balanceo • Empujes, compartir el eje. • Acostados rodando en dúos. Técnica de surféo sobre otro cuerpo. • Mesa baja y alta en dúos. 	Explorar desplazamientos desde el contacto con el otro.
10 min	Improvisación	Improvisación de desplazamiento en dúos de lo aprendido.	Indagar dentro de la técnica del contact encontrando mayor fluidez de movimiento.
15 min	Receso	Descanso	Descanso
10 min	Juego	<ul style="list-style-type: none"> • Los Gladiadores. 	Entrar a disposición de juego
20 min	Narración acción	En dúos recorren el espacio siendo guiado por el otro que narra.	Potenciar la narración imaginativa y la acción dirigida por el otro.

20 min	Toque Rechazo	En dúos, uno y toca al otro mientras que el otro lo rechaza sin poder apartarlo con los brazos	En interacción con el otro, el rechazo se convierte en accionante o impulso para el movimiento.
40 min	Narración acción	Aplicando la danza de contacto	Trabajar la escucha, mirada con el público y la capacidad de reacción a estímulos del compañere en escena.
20 min	Finalización de la clase	Ejecución del diagrama individual. Conversatorio sobre la experiencia de la clase. Lectura del texto.	Procesar la experiencia de manera individual y colectiva. Visualizando conceptos, ideas y sensaciones dentro del taller.

Observaciones: El ejercicio *de Los Gladiadores* proviene del Libro *El Clown un navegante de las emociones*, de Jesús Jara.

Cuadro 1.4

Cronograma 22 de Agosto 2019

Clase 4. Riesgo

TIEMPO	ACTIVIDAD	EJERCICIOS	OBJETIVOS
10 min	Introducción	<ul style="list-style-type: none"> • Presentación del diagrama del día 4 • Introducción del contenido. 	Focalización de la temática de la clase.
20 min	Calentamiento	<ul style="list-style-type: none"> • Ejercicios de calentamiento intercalando acondicionamiento físico y recorrido espacial. 	Preparación Física
15 min	Estructuras Vivas	<ul style="list-style-type: none"> • Cucharita en dúo. Con la parte baja de la columna 	Explorar desplazamientos desde la danza de contacto

		cargar al otro desde su centro.	
20 min	Improvisación en el Cuadrilátero	<ul style="list-style-type: none"> Desde los extremos del cuadrilátero, en dúo se desplazan. Se encuentran en el centro practicando estructuras vivas -surfeo, mesa, cuchara- Entran en contacto y se separan. 	A partir de la práctica de la técnica de la danza de contacto improvisar con los diferentes ejercicios en varios niveles: bajo, medio.
15 min	Receso	Descanso	Descanso
15 min	Juego	<ul style="list-style-type: none"> ZIG, ZAG, BOING. 	Entrar a disposición de juego
20 min	Animales	<ul style="list-style-type: none"> Trasladándose en el espacio imitar las corporalidades de diferentes animales y realizar acciones. 	Acción / reacción en el espacio
20 min	Animales acción	<ul style="list-style-type: none"> En dúos o tríos se presentan según un animal específico. 	Trabajar la escucha, la mirada y la capacidad de reacción a estímulos del compañere en escena.
20 min	Narración Acción	<ul style="list-style-type: none"> En tríos se dividen para construir, accionar y comentar una historia. Intercambiar roles. 	Potenciar capacidades de Improvisación propuesta y reacción.
20 min	Finalización de la clase	<ul style="list-style-type: none"> Ejecución del diagrama individual. Conversatorio sobre la experiencia de la clase. Lectura del texto. 	Procesar la experiencia de manera individual y colectiva. Visualizando conceptos, ideas y sensaciones dentro del taller.

Cuadro 1.5

Cronograma 23 de agosto 2019

Clase 5. Riesgo

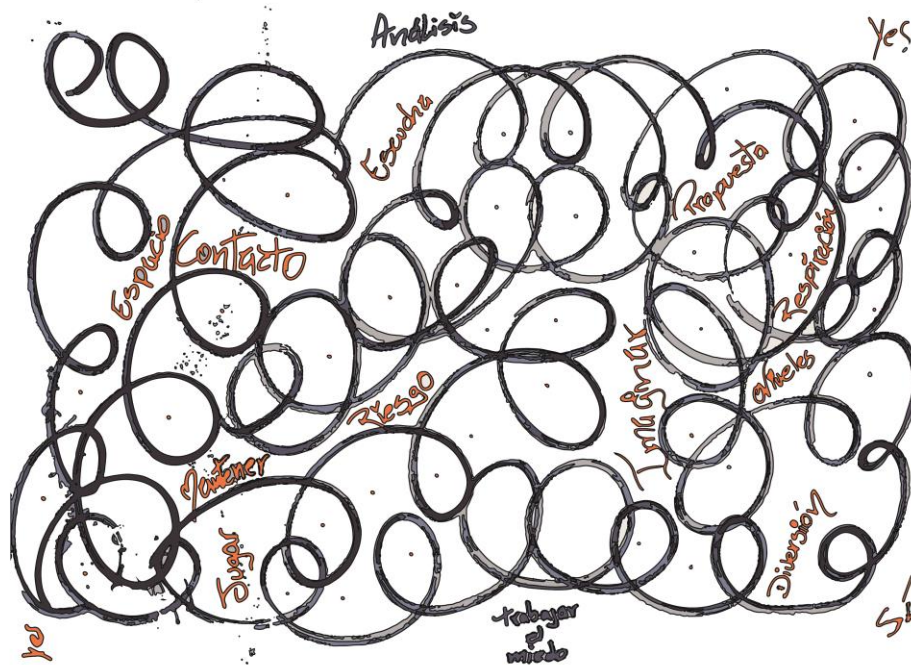
TIEMPO	ACTIVIDAD	EJERCICIOS	OBJETIVOS
10 min	Calentamiento con ejercicios de danza de contacto	<ul style="list-style-type: none"> Ejercicios de balanceo Caminar ubicando en diferentes lugares el motor del cuerpo. Tipos de rodadas: de lado, en cruz, en espiral. 7 estados: cero, valium, adolescente, alerta, decidido, mandón, explosión. 	Preparación Física
20 min	Improvisación con ojos vendados	<ul style="list-style-type: none"> Desplazamiento en el espacio aplicando las técnicas aprendidas con los ojos vendados y tiempo determinado. 	Fluidez corporal en contacto con el otro, pérdida del miedo al error o fracaso y a la mirada del otro.
10 min	Imitación y repetición	<ul style="list-style-type: none"> Cardumen 	Proponer nuevas formas de traslado. Imitar, imaginar, reaccionar. Construir a partir del cuerpo propio, del otro, del espacio y temporalidad.
40 min	JAM	<ul style="list-style-type: none"> En dúos o en tríos se experimenta con los diferentes ejercicios y técnicas. 	Trabajar la escucha, la capacidad de reacción y riesgo.
20 min	Diagramación Individual	<ul style="list-style-type: none"> Conversatorio sobre la experiencia de la clase 	
20 min	Diagramación Colectiva	<ul style="list-style-type: none"> Conversatorio sobre la experiencia 	Procesar la experiencia de manera individual y colectiva. Visualizando conceptos, ideas y sensaciones dentro del taller.

Observaciones: No se realizó la diagramación individual por falta de tiempo.

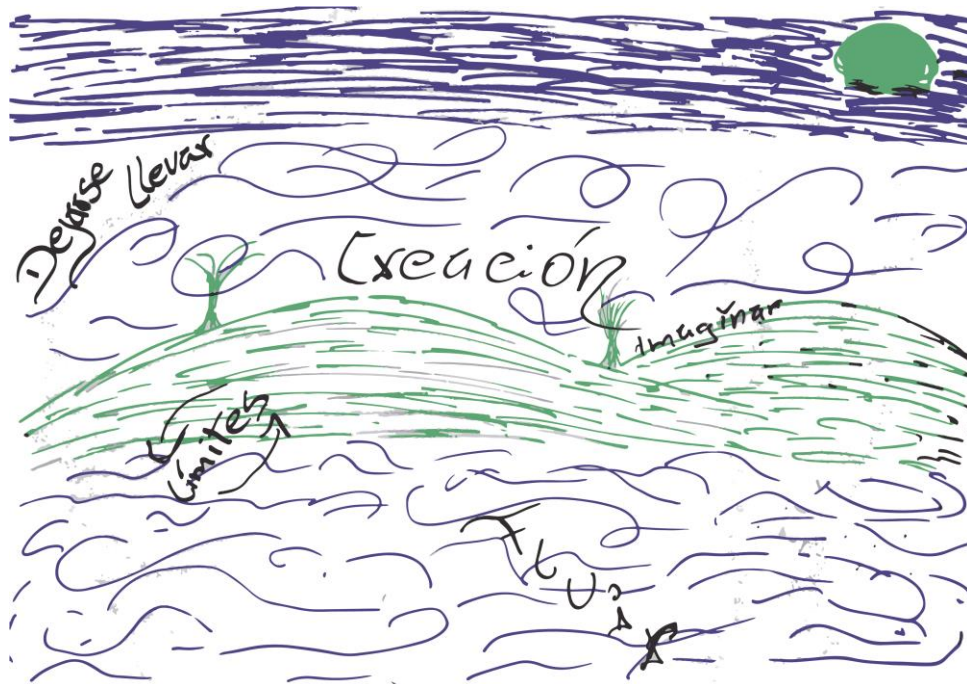
Diagramas y Fichas de Evaluación de los talleristas

Erika Pollete

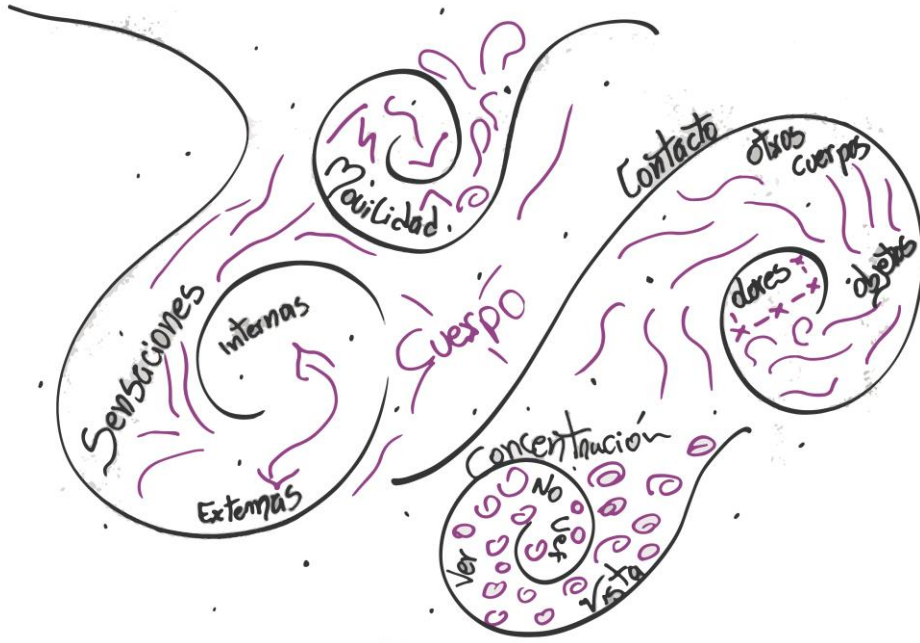
El cuerpo en el espacio



Bloquear/Aceptar



Funcionar con el otro



Riesgo



Ficha de evaluación



Evaluación Final del Taller

“Diagramas de Vuelo”

Taller de improvisación teatral basado en técnicas de la Danza de Contacto y el Clown

Dirigido por: Sergio Mendoza como parte del proyecto final de tesis en la carrera de Artes Escénicas de la Universidad de las Artes de Ecuador.

CONTENIDOS Y RESULTADOS	SI	NO	MEDIANAMENTE
Los temas y contenidos propuestos estuvieron orientados hacia el logro de los objetivos	x		
Las actividades desarrolladas permitieron el logro de los objetivos	x		
Los contenidos son aplicables en tu profesionalización en Artes Escénicas	x		

METODOLOGÍA	Muy bueno	Bueno	Malo
Las actividades realizadas por el facilitador fue	x		
Los materiales entregados fueron	x		
El instructor atendió las inquietudes de los participantes	x		

CONOCIMIENTO Y ACTITUD	Muy bueno	Bueno	Malo
Adquirí herramientas y conocimientos a través de los contenidos y ejercicios desarrollados	x		
Lo aprendido servirá para mi vida personal y profesional	x		

1. **¿Consideras que el contenido trabajado dentro del taller servirá en tu profesionalización escénica y de qué manera?**

Sí, me ayuda a explorar más mi cuerpo y las posibilidades de movimiento y expresión.

2. **¿Te interesaría incluir prácticas como la Danza de Contacto o el Clown a tu entrenamiento o investigación teatral?**

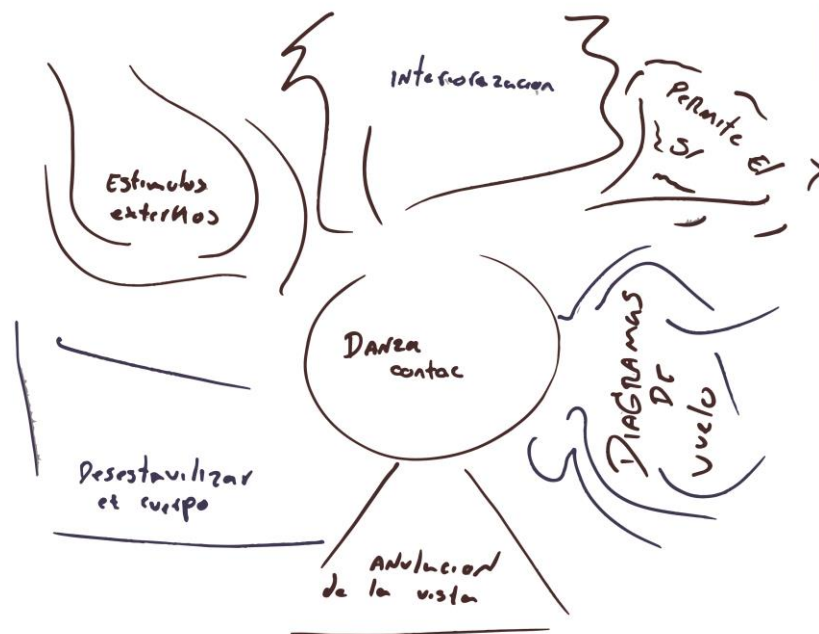
Sí, pienso sería muy útil.

3. **¿Cuáles fueron los aspectos relevantes que encontraste desde tu experiencia dentro del taller?**

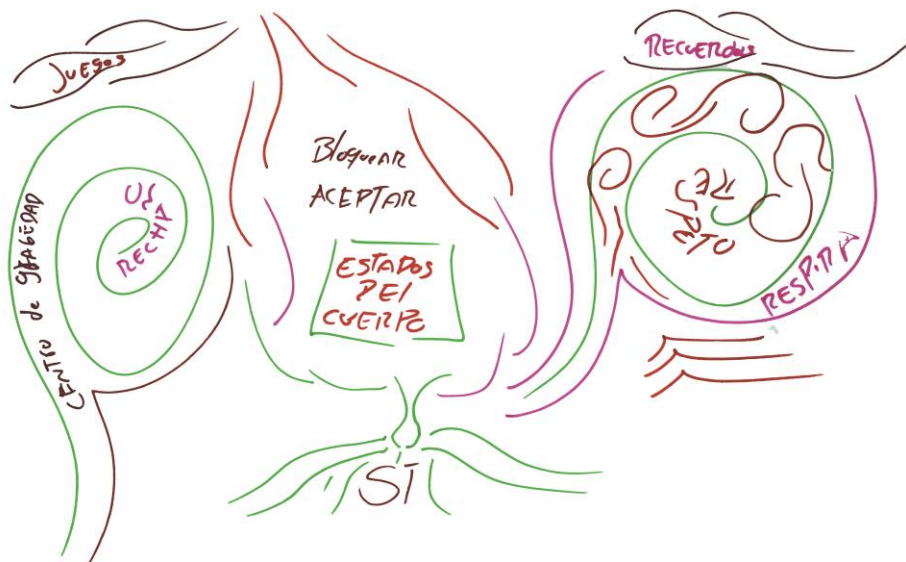
Una oportunidad para conocer las bases de la danza de contacto y el Clown, de aplicarlas y de ir conociendo de a poco cómo mi cuerpo y mi mente funcionan en esta práctica.

Jhon Marín

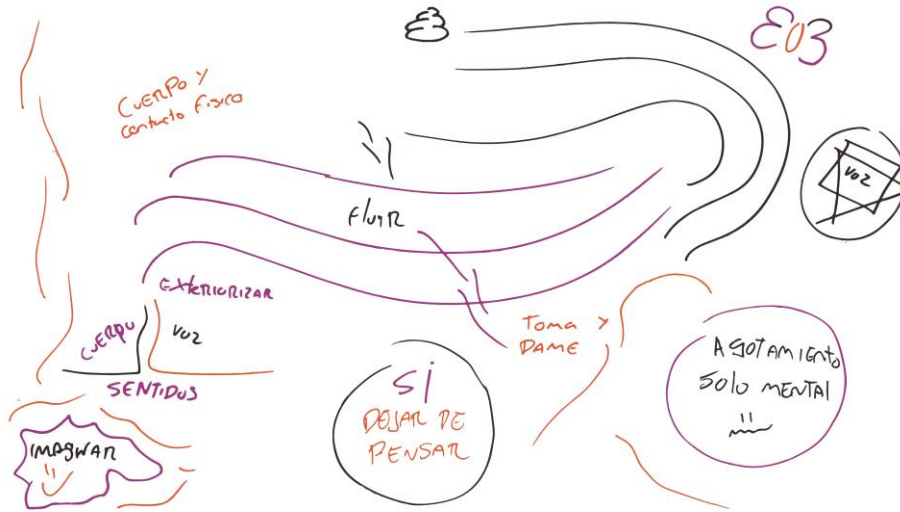
El cuerpo en el espacio



Bloquear/Aceptar



Funcionar con el otro



Riesgo



Ficha de evaluación



Evaluación Final del Taller

“Diagramas de Vuelo”

Taller de improvisación teatral basado en técnicas de la Danza de Contacto y el Clown

Dirigido por: Sergio Mendoza como parte del proyecto final de tesis en la carrera de Artes Escénicas de la Universidad de las Artes de Ecuador.

CONTENIDOS Y RESULTADOS	SI	NO	MEDIANAMENTE
Los temas y contenidos propuestos estuvieron orientados hacia el logro de los objetivos	X		Los ejercicios de experimentación en grupos e individuales
Las actividades desarrolladas permitieron el logro de los objetivos	X		Si por medio de ejercicios muy bien propuestos dinámicos y elocuentes
Los contenidos son aplicables en tu profesionalización en Artes Escénicas	X		

METODOLOGÍA	Muy bueno	Bueno	Malo
Las actividades realizadas por el facilitador fue			
Los materiales entregados fueron			
El instructor atendió las inquietudes de los participantes			

CONOCIMIENTO Y ACTITUD	Muy bueno	Bueno	Malo
Adquirí herramientas y conocimientos a través de los contenidos y ejercicios desarrollados			
Lo aprendido servirá para mi vida personal y profesional			

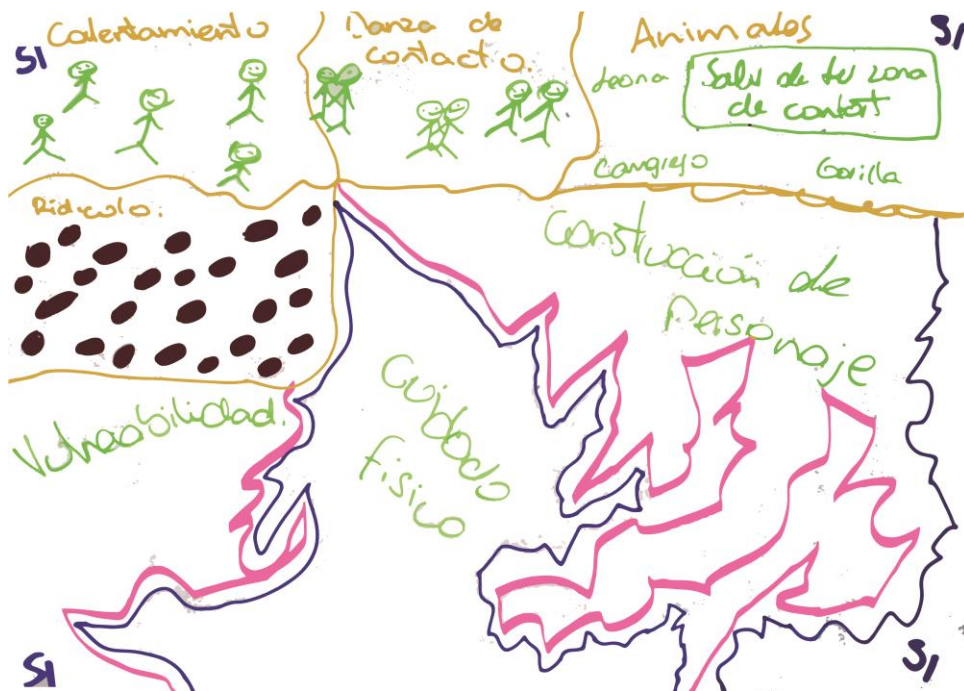
1. **¿Consideras que el contenido trabajado dentro del taller servirá en tu profesionalización escénica y de qué manera?**
 Considero que luego del taller he podido utilizar con mayor facilidad el si mágico y mi imaginación los ejercicios de contact e improvisación a partir del clown me permiten un mejor desenvolvimiento a la hora de hacer mi trabajo escénico.
2. **¿Te interesaría incluir prácticas como la Danza de Contacto o el Clown a tu entrenamiento o investigación teatral?**
 Si pues considero que son formas de expresión muy poco conocidas o mal vistas y se deberían difundir más.
3. **¿Cuáles fueron los aspectos relevantes que encontraste desde tu experiencia dentro del taller?**
 El fluid y encuentro con otros cuerpos lo diferentes estados corpóreos la importancia de los ejes de equilibrio y lo hermoso de la improvisación

Melissa Salazar

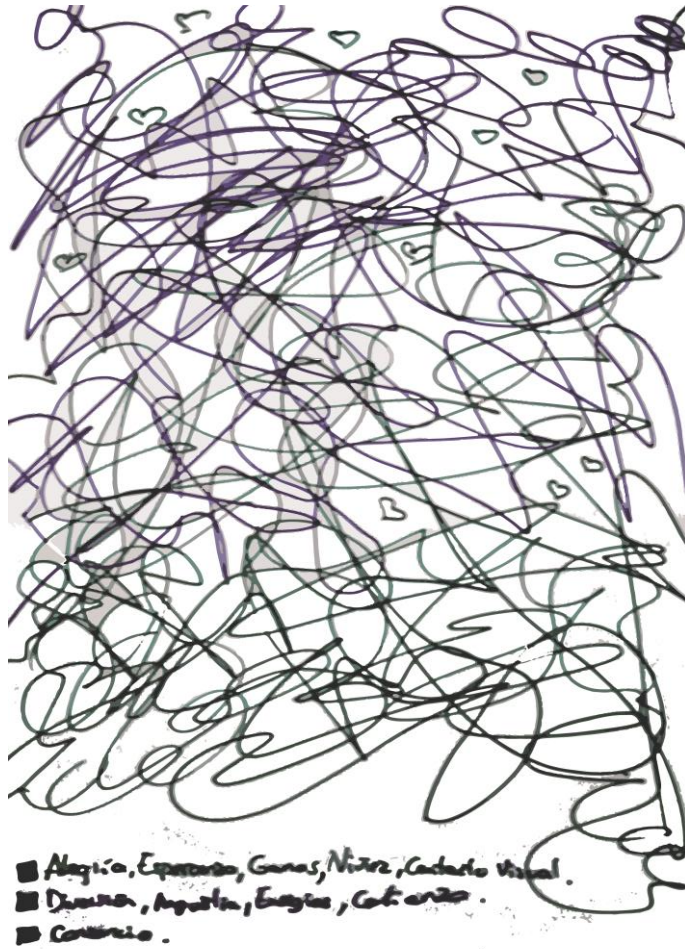
Bloquear/Aceptar



Funcionar con el otro



Riesgo



Ficha de Evaluación



Evaluación Final del Taller

“Diagramas de Vuelo”

Taller de improvisación teatral basado en técnicas de la Danza de Contacto y el Clown

Dirigido por: Sergio Mendoza como parte del proyecto final de tesis en la carrera de Artes Escénicas de la Universidad de las Artes de Ecuador.

CONTENIDOS Y RESULTADOS	SI	NO	MEDIANAMENTE
Los temas y contenidos propuestos estuvieron orientados hacia el logro de los objetivos	X		
Las actividades desarrolladas permitieron el logro de los objetivos	X		
Los contenidos son aplicables en tu profesionalización en Artes Escénicas	X		

METODOLOGÍA	Muy bueno	Bueno	Malo
Las actividades realizadas por el facilitador fue	X		
Los materiales entregados fueron	X		
El instructor atendió las inquietudes de los participantes	X		

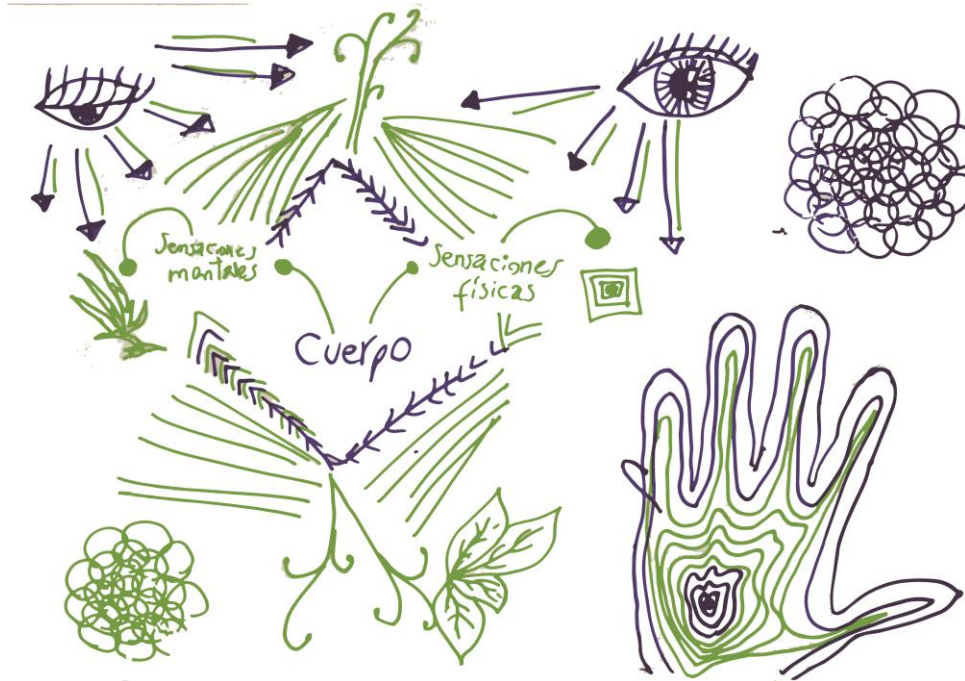
CONOCIMIENTO Y ACTITUD	Muy bueno	Bueno	Malo
Adquirí herramientas y conocimientos a través de los contenidos y ejercicios desarrollados	X		
Lo aprendido servirá para mi vida personal y profesional	X		

1. **¿Consideras que el contenido trabajado dentro del taller servirá en tu profesionalización escénica y de qué manera?**
Si, me enseñó a conocerme mejor, estar más atento a las propuestas que se dan, permitirme viajar en la imaginación, salir de mi zona de confort y arriesgar.

2. **¿Te interesaría incluir prácticas como la Danza de Contacto o el Clown a tu entrenamiento o investigación teatral?**
Si, hace que confíes en ti y en la persona que está trabajando contigo

3. **¿Cuáles fueron los aspectos relevantes que encontraste desde tu experiencia dentro del taller?**
Calentamiento, improvisación, clown.
Ejercicios que ya había realizado antes pero esta vez fueron más profundos e incluso pude conocer como se desarrollaba cada parte de mi cuerpo.

El Cuerpo en el Espacio



Bloquear/Aceptar



Riesgo



Ficha de Evaluación



Evaluación Final del Taller

“Diagramas de Vuelo”

Taller de improvisación teatral basado en técnicas de la Danza de Contacto y el Clown

Dirigido por: Sergio Mendoza como parte del proyecto final de tesis en la carrera de Artes Escénicas de la Universidad de las Artes de Ecuador.

CONTENIDOS Y RESULTADOS	SI	NO	MEDIANAMENTE
Los temas y contenidos propuestos estuvieron orientados hacia el logro de los objetivos	x		
Las actividades desarrolladas permitieron el logro de los objetivos	x		
Los contenidos son aplicables en tu profesionalización en Artes Escénicas	x		

METODOLOGÍA	Muy bueno	Bueno	Malo
Las actividades realizadas por el facilitador fue	x		
Los materiales entregados fueron	x		
El instructor atendió las inquietudes de los participantes	x		

CONOCIMIENTO Y ACTITUD	Muy bueno	Bueno	Malo
Adquirí herramientas y conocimientos a través de los contenidos y ejercicios desarrollados	x		
Lo aprendido servirá para mi vida personal y profesional	x		

1. **¿Consideras que el contenido trabajado dentro del taller servirá en tu profesionalización escénica y de qué manera?**

Sí, me ayuda a explorar más mi cuerpo y las posibilidades de movimiento y expresión.

2. **¿Te interesaría incluir prácticas como la Danza de Contacto o el Clown a tu entrenamiento o investigación teatral?**

Sí, pienso sería muy útil.

3. **¿Cuáles fueron los aspectos relevantes que encontraste desde tu experiencia dentro del taller?**

Una oportunidad para conocer las bases de la danza de contacto y el Clown, de aplicarlas y de ir conociendo de a poco cómo mi cuerpo y mi mente funcionan en esta práctica.

Magdalena Sacasa

El cuerpo en el espacio



Bloquear/Aceptar





Evaluación Final del Taller

“Diagramas de Vuelo”

Taller de improvisación teatral basado en técnicas de la Danza de Contacto y el Clown

Dirigido por: Sergio Mendoza como parte del proyecto final de tesis en la carrera de Artes Escénicas de la Universidad de las Artes de Ecuador.

CONTENIDOS Y RESULTADOS	SI	NO	MEDIANAMENTE
Los temas y contenidos propuestos estuvieron orientados hacia el logro de los objetivos	X		
Las actividades desarrolladas permitieron el logro de los objetivos	X		
Los contenidos son aplicables en tu profesionalización en Artes Escénicas	X		

METODOLOGÍA	Muy bueno	Bueno	Malo
Las actividades realizadas por el facilitador fue	X		
Los materiales entregados fueron	X		
El instructor atendió las inquietudes de los participantes	X		

CONOCIMIENTO Y ACTITUD	Muy bueno	Bueno	Malo
Adquirí herramientas y conocimientos a través de los contenidos y ejercicios desarrollados	X		
Lo aprendido servirá para mi vida personal y profesional	X		

1. ¿Consideras que el contenido trabajado dentro del taller servirá en tu profesionalización escénica y de qué manera?

Absolutamente considero importante lo que aprendí en el taller porque me permitió y permitirá darle claridad, dirección y sentido al juego de la improvisación ya que el pensamiento divaga y siento que los ejercicios impartidos permiten que la concentración/atención se refuerce al igual que la observación, y a ambas darles una vía por la cual no esté dispersa sino atenta a todo; también me es necesario mencionar que sirven mucho en la indagación al crear personajes y sobre todo a ampliar mi círculo en lo psicofísico, a abrir la imaginación y pasarla al cuerpo.

2. ¿Te interesaría incluir prácticas como la Danza de Contacto o el Clown a tu entrenamiento o investigación teatral?

Por supuesto, sin dudar.

3. ¿Cuáles fueron los aspectos relevantes que encontraste desde tu experiencia dentro del taller?

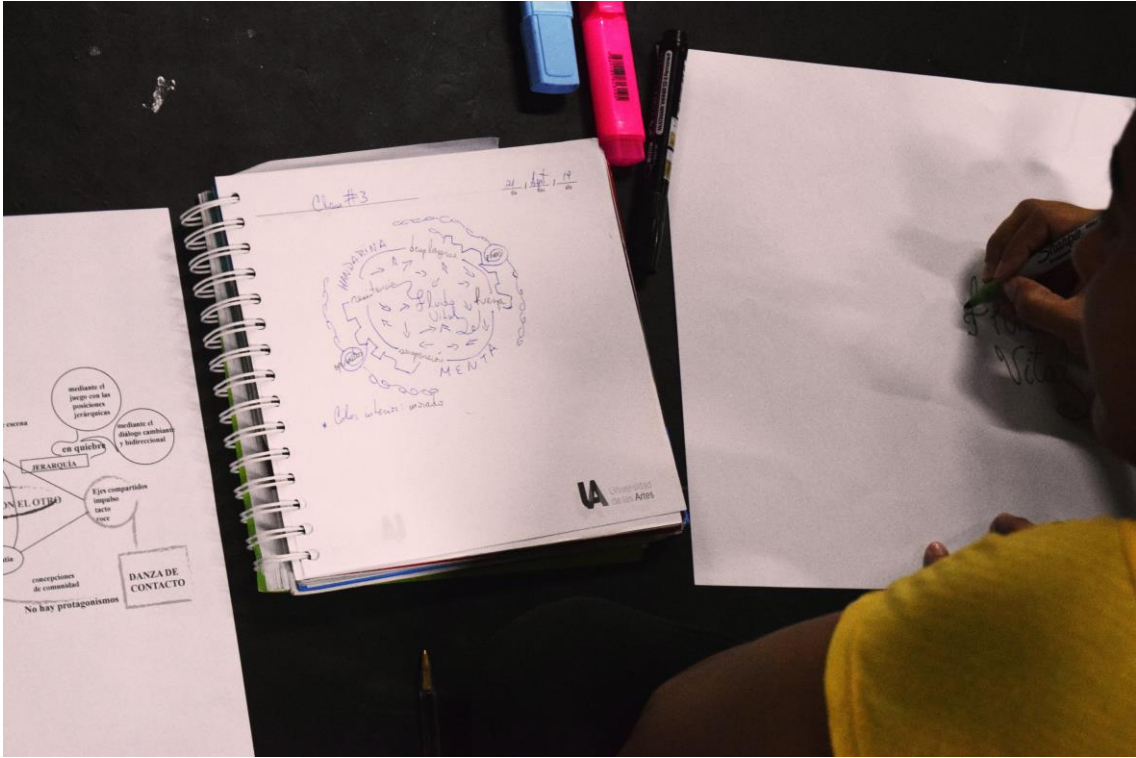
Encontré interesante cómo el juego de la improvisación está en constante movimiento y tensión, es decir, la resistencia o negación por un lado y el sí mágico o la aceptación del sí y además del otro lado, y cómo ambas se conjugan y se prestan a la creación y exploración de lo que continuamente se propone. Cómo en el dar y recibir se construye la armonía y confianza grupal, el acoplamiento de que somos distintos cuerpos, distintos pesos, distintas formas de pensar, de hacer y de observar. El realizar diagramas al finalizar la clase y poder compartirlas, siento que es una técnica muy buena para decir lo que muchas veces no se puede decir, además que, también ayuda a la empatía grupal y plasmar mejor las ideas. Y, finalmente, la teoría y el calentamiento. Me encantó porque no sólo aprendí de dónde se originan las dos técnicas (danza de contacto y el clown) sino a darles sentido por medio de la improvisación, y el calentamiento no sólo fue físico sino también muy dinámico con juegos que permiten abrir el imaginario, la observación y la concentración/atención.

Documentación Fotográfica











Afiche de Convocatoria del Taller Diagramas de Vuelo



Diagramas de Vuelo
Taller de improvisación teatral
Enfocado en técnicas
de la Danza de Contacto
y el Clown
Instructor: Sergio Mendoza

Miniteatro del Itae • del 19 al 23 de agosto • 10 AM a 13 PM

  Universidad de las Artes