

Improvisación: una cartografía

Vicky Cortés Ramos



2018

Índice

Construyendo una cartografía en torno a la improvisación	3
Puntos de partida	3
El camino de mi experiencia	7
El cuerpo	8
Algunas perspectivas en torno a la improvisación	11
Improvisación y juego	13
Entre juego y coherencia: creación en el momento	16
El tiempo	19
Teoría–práctica–experiencia	21
Una cartografía suelta (complementaria) en torno a la relación expresión/improvisación	22
La cultura educativa	27
Ante la imposibilidad de concluir	32
Entrevistas	34
Jean Cebron	34
Adrián Arguedas	38
Raffaella Giordano	46
Cristina Moura	56
Gabrio Zapelli	60
Carmen Werner	69
Sandra Meyer	72
Juliana Neves	83
Alejandro Cardona	90
Beatrice Libonati	102
Rodolfo Seas	106
Bill Evans	116
Wilson Pico	121
Referencia bibliográfica	131

Construyendo una cartografía en torno a la improvisación

*“El acto real del descubrimiento no consiste
en encontrar nuevas tierras sino ver con nuevos ojos”*

Proust

Puntos de partida

Esta investigación en torno a la improvisación surgió de inquietudes provocadas por la experiencia profesional y pedagógica que me tocó vivir con la danza y el arte. Así, se produjo una interacción de experiencias, lecturas y búsquedas, que entremezcladas me fueron llevando a un formato metodológico de indagación cualitativa a través de una serie de entrevistas con creadores de la danza y de otros campos artísticos. En este sentido, se generaron preguntas como punto de partida para reflexionar sobre el tema que nos convoca, enfocando dos grandes problemáticas: improvisación en el proceso creador y en el proceso formativo. Esta fue la visión paradigmática desde donde se buscó manejar el proceso de investigación, con niveles de flexibilidad en el abordaje para lograr una mayor riqueza, con sentido y coherencia.

En cuanto a las personas convocadas para las entrevistas, no se buscó una representatividad general (ya sea de tendencias o “escuelas”), sino la autenticidad. La metodología ha sido rigurosa, en cuanto a los procesos desarrollados con las entrevistas, pero alejada de lo homogéneo: fue necesario tener una gran maleabilidad para conducir esta investigación, partiendo de directrices claras a nivel temático, pero sin reglas fijas preestablecidas para los procesos de aproximación con los entrevistados.

La investigación, por tanto, no llega a un discurso lineal ni jerárquico, sino que muestra una cartografía en relación a las formas en que varía el saber que surge de la experiencia práctica de artistas y maestros.

A través de estas aproximaciones, de ellas y ellos, se logra profundizar en la complejidad de la improvisación, desde múltiples miradas, que esperamos puedan aportar contenidos en relación a experiencias prácticas, formas de pensar, perspectivas

metodológicas y discursos artísticos, que incidan tanto en espacios de formación en danza, como en los de creación.

Los entrevistados nos han otorgado un regalo inmenso. El contenido es tan amplio y complejo que termina integrando otras relaciones interdisciplinarias desde la experiencia con el oficio, la filosofía, la ética, las referencialidades artísticas, los contextos histórico-culturales, la vida...

En este sentido, no se pretende aquí plantear el tema de la improvisación como un “manual metodológico”, con “reglas” y/o prácticas estratificadas. Este formato cartográfico de entrevistas permite relativizar las consideraciones y lo que generalmente entendemos como las “conclusiones”. Así, la metodología investigativa no se puede divorciar de los procesos de búsqueda desde donde se desarrolla la experiencia creadora, su paisaje imaginativo y las posibilidades de profundización y coherencia en el desarrollo de un lenguaje estético. No se trata de un saber aislado o unívoco, sino uno imbricado inexorablemente a la emotividad, a las referencias culturales e históricas, a los conocimientos particulares vinculados a experiencias también particulares, a las afiliaciones y necesidades, y a los trazos de diversas poéticas. Esto incluye la posibilidad de subvertir “modos”, que también interactúen con su contexto, reimaginando las formas de “relatar” los lenguajes.

Estas entrevistas permiten, por tanto, observar el panorama de un entramado entre la tradición (o las tradiciones) y lo que cambia en la compleja construcción de los escenarios personales de cada artista en la experiencia de su quehacer. Ya lo decía Rudolf von Laban¹: “el arte es el espejo de nuestra historia”; y yo agregaría, de nuestra existencia.

Si trazamos una línea imaginaria, podríamos encontrar coincidencias y, de igual manera, particularidades que han interactuado y nutrido las relaciones que se establecen en el arte, como actividad creadora, en relación a esta familia mundial, relativamente pequeña, que nos pertenece.

¹Rudolf von Laban (1879 -1958), fue un artista de danza y teórico. Uno de los pioneros de la danza moderna en Europa. Su trabajo sentó las bases para el análisis del movimiento que permitieron otros desarrollos y vinculaciones en la danza moderna y actual.

Reflexionar sobre nuestros procesos artísticos –y su inmensa multiplicidad– nos permite tener mas condiciones para “no desistir” cuando enfrentamos situaciones problemáticas en nuestra experiencia con el arte. Sobre todo al reconocer que es un camino sin fórmulas para reproducir, y que gestionar los caminos propios es un proceso de vida en donde contextualizamos nuestro quehacer en relación a la contemporaneidad del arte, si de arte contemporáneo se trata.

La metodología cartográfica me permitió una visión horizontal e inclusiva, sin pretender generar una fisonomía “del mapa perfecto”. Se trata de un recorrido por *algunos* de sus territorios, imposible de definirse de manera precisa por una serie de tópicos especializados. No hubo un “mapa” previo sobre el que se plasmaba una representación concreta, sino que se fue configurando el “propio dibujo” desde el modo correspondiente a cada artista y su propio “paisaje” que devela sus contornos.

Es importante denotar que también se visualizan ciertas “verdades preponderantes”. Existen también imposiciones o modelos hegemónicos con los cuales todos interactúan de una u otra manera: las formas en que se institucionalizan las practicas artísticas se construyen según la concepción del conocimiento que se trae, y afectan de diferentes maneras el desarrollo de visiones y experiencias particulares. Lo interesante de la cartografía no es tanto evidenciar los contornos de esas “verdades imperantes”, sino ver cómo cada quien se mueve en relación a ellas; cómo son “iluminadas” desde la experiencia propia, que es siempre diferente.

Y es precisamente el reordenamiento y la recontextualización, que surgen de esas experiencias, lo que nos permiten acceder a “nuevos significados” en nuestro oficio: ¿cómo incorporar en el marco de nuestra actualidad los muchos otros sentidos que nos tocan? ¿Cuáles son los nuevos desafíos? No se trata de hacer borrón y cuenta nueva, ni de construir una actualidad sin pasado (una quimera imposible de satisfacer), sino de proponer pistas para relacionarnos, desde la particularidad, con la tradición, el pensamiento y la acción que recogemos.

Se propuso una primera lista de invitados, fundamentalmente artistas internacionales; personas, con algunas excepciones, con las que, de una u otra forma,

he tenido la posibilidad de estar en contacto a través de su arte o en relaciones de trabajo. Se creó, al final, un rico calidoscopio de artistas de la danza: Jean Cebron, Bill Evans, Beatrice Libonati, Sandra Meyer, Cristina Moura, Juliana Pires Neves, Wilson Pico y Carmen Werner.

Por otro lado, se buscó una complementariedad interdisciplinaria, entrevistando a un colega de cada una de las escuelas del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA) de la Universidad Nacional, con los que también he compartido artísticamente: Adrián Arguedas de la Escuela de Arte y Comunicación Visual; Gabrio Zapelli de la Escuela de Arte Escénico; Alejandro Cardona de la Escuela de Música y Rodolfo Seas de la Escuela de Danza. Decidí agregar estas entrevistas/conversatorios con mis colegas al texto principal (y no como anexo), pues en el proceso llegué a la conclusión que las informaciones que aportan –desde sus experiencias de búsqueda y sus visiones como artistas– interactúan de manera enriquecedora con las otras entrevistas a las personas “externas”, mediadas sobre todo desde la danza. Asimismo, se busca permitir una reflexión desde una visión más integral de la creación artística y escénica contemporánea, que representa múltiples influencias de diverso género; una realidad altamente compleja y rica en posibilidades expresivas.

Así, el proyecto abordó su “objeto de estudio”, hasta cierto punto, desde una perspectiva interdisciplinaria y compleja. Aunque la selección de la mayoría de los artistas se orientó desde la danza, también se utilizaron abordajes procedentes de diferentes disciplinas y, sobre todo, diversos paradigmas. Aparte de tomar en cuenta, como mencionamos arriba, personas provenientes del teatro, la música y las artes visuales, se entrevistó a artistas que han desarrollado perspectivas en relación a nuevos paradigmas, al arte y la pedagogía, que posibilitó un vislumbramiento de lo que puede ser la improvisación, que va más allá de las restricciones que (a veces) la noción formativa tradicional nos impone. En su libro, Melanie Bales y Rebecca Nettl-Fiol, que plantean la problemática de los posibles entrenamientos y bricolajes que se expanden según las necesidades del bailarín actualmente (en los EE.UU. particularmente, pero creo que es una situación mundial, incluida Latinoamérica), nos dicen:

En nuestro medio, muchos bailarines llegan con nociones no formadas de lo que quieren hacer con la danza. Pueden pasar por varias fases, migrando de

un estilo a otro, formando y volviendo a formar sus mentes–cuerpos a lo largo del camino; un proceso diferente a la progresión más lineal de un aspirante a bailarín de ballet, por ejemplo.²

Para presentar las entrevistas por escrito hubo una ardua labor de transcripción y edición, y también, en algunos casos, de traducción desde otros idiomas. La experiencia no permitió hacer una transcripción íntegra de lo dicho, pues no se habla como se escribe, y debimos realizar un trabajo filológico y gramatical, para facilitar la coherencia del sentido, buscando respetar el estilo y el lenguaje personal de cada invitado.

Este texto, entonces, propone la problemática artística desde una perspectiva que apunta a su mismo sentido ontológico: el sentido de la experiencia en transformación, esa es su pedagogía...

Leer a estos artistas contribuye a tomar consciencia de los hábitos, las prácticas o los procedimientos desde donde nos orientamos en nuestras búsquedas, y nos permite reflexionar sobre los fundamentos de nuestro quehacer.

El camino de mi experiencia

Mi incipiente formación infantil viene del ballet. Posteriormente pasé a la danza moderna, y finalmente a la contemporánea. Eso sí, nunca tuve que pensar cual era mi futuro, mi interés se definió de pequeña.

Entré “tarde” a familiarizarme con la improvisación, pues aprendí a relacionarme con la danza desde maravillosos coreógrafos que ya traían su lenguaje para enseñar en el proceso. No tuve una experiencia previa –a nivel formativo– en lo que podríamos llamar “el ejercicio de la improvisación”, sino que entré a la experiencia desde mi trabajo profesional. Fue difícil y emocionante al mismo tiempo.

²Bales, Melanie, Nettl- Fiol, Rebecca (2008) *The body eclectic*. University of Illinois press, Urbana and Chicago, p. vii. (Traducción: Vicky Cortés)

Mi propio esfuerzo estaba de alguna manera “vacío”... Al menos eso sentía. No me reconocía más que en la interacción del aprendizaje del lenguaje de otra persona. Yo no había tenido la experiencia de plantear mis propias “respuestas” ante una impronta para improvisar. Por primera vez me estaba relacionando con algo que no reconocía en mí misma, y esto me confrontó con mi mentalidad, con mi inseguridad, con mi emoción, con mi imaginación y, sobre todo, con mi falta de experiencia en este ejercicio maravilloso, pero –en mi concepto– “arriesgado”. No tenía a qué asirme. No tenía apoyos que me permitieran aceptar “tranquilamente” el juego que se me ofrecía.

Con el tiempo he adquirido una cierta familiaridad con este espacio “vivo”. Es una lástima haber llegado a esta experiencia profesional sin haber tenido la confianza en relación a este “contexto” de la improvisación.

Creo, entonces, que permitir el ejercicio de investigar desde la improvisación es una oportunidad única que se tiene para experimentar el propio modo de hacer, de descubrir y de desarrollar lenguaje y pensamiento personal, *desde la creación*.

Parte de este razonamiento me permitió vislumbrar una forma diferente de plantear esta investigación, desde una visión mas amplia y desde la interacción de problemáticas que conciernen al tema de la formación y creación en procesos con estudiantes. Entonces, más que un compendio de propuestas concretas y cerradas de metodologías de improvisación, en un formato instruccional, quería aportar una visión de las ilimitadas perspectivas y la naturaleza “espontánea y amplia” que caracteriza la improvisación en términos generales. Porque eso ha sido mi propia experiencia. Por otro lado, al abordar diversas visiones, también permite ver cómo éstas pueden ser pormenorizadas como posibilidades metodológicas que son coherentes con las búsquedas de sus creadores.

El cuerpo

“No sabemos quien sabe lo que puede un cuerpo”

Espinoza.

La danza, como expresión del cuerpo, se expresa desde su estado vital de ser. El “cuerpo vivo” no es un “instrumento” neutro, es un ser encarnado con sus necesidades, su contexto, su cultura, que en determinados momentos se impone y busca su expresión. El cuerpo no es un cuerpo vacío: está atravesado por lo que vivimos y, por ello, se encuentra necesitado –al menos desde la danza contemporánea– de buscar esa “forma coherente” de su momento vital. El cuerpo no “se integra” desde la teoría, sino según lo que necesita y puede incorporar en su vivir.

La danza revela territorios insospechados del saber de nuestro cuerpo. He aquí el peligro de subordinar su autonomía a formas rígidas de pensar el cuerpo. No está disecado; no es sólo forma y contenido. Como dice el educador somático Ivan Joly en su libro *Educación somática: “el cuerpo que somos”*³

No podemos definirnos desde una lógica lineal. La experiencia del cuerpo es multidimensional. Continúa diciendo Joly:

La mente está incorporada; el cuerpo tiene mente... una comprensión y un enfoque práctico de la persona como un sistema viviente incorporado y consciente, debería disipar el guion del cuerpo–mente y ¡dejar que la ecuación se disuelva!⁴

El soma es el cuerpo vivido desde el interior, no animado por la mente. La visión somática se distancia de la visión cuerpo–objeto.

Este ámbito no niega la coexistencia de formas de reproducción desde la tradición legitimada históricamente, pero hay que reconocer que en este continuo de aprendizajes seguramente quedan por fuera infinidad de historias del cuerpo, que no fueron tomadas en cuenta. Debemos permitir entonces visibilizar el movimiento y la expresión dinámica de aquella “otra historia”: la nuestra, aquí y ahora.

En análisis antropológicos se reconoce que el cuerpo y el movimiento están contruidos desde condiciones culturales y patrones de organización de larga data, y

³Yvan, Joly (2010). *Educación Somática. Reflexiones sobre la práctica de la consciencia del cuerpo en movimiento*. Fez Iztacala, UNAM. Mexico, p. 4.

⁴Ibid., p.13.

que vive y esta constituida en la interacción de ideas, conceptos, técnicas y espacios entre las personas creadoras y los espectadores.

El cuerpo no es mecanismo de ajuste. Lo somático incorpora la experiencia interior: no la relega, *trabaja* con ella. Poner atención a lo que hacemos no pasa por dejar “estacionada”, fuera del estudio, la vida interior. La improvisación e incluso la técnica mas rigurosa no podría “encarnarse” sin esa integridad consciente y corporal.

He ahí el espacio de legitimación que abre el ejercicio de la experiencia de la improvisación como acto creador de una persona, que es finalmente lo que nos convoca esencialmente en una escuela de arte: “[c]omo todo arte, la danza es a la vez estética y social”.⁵

Hablar del cuerpo es hablar de lo inasible, porque su existencia es experiencia única e irreplicable. Por esto es importante aproximarse al lugar de su ubicación paradigmática en el contexto actual, y comprender que son múltiples los factores que intervienen y generan la experiencia desde el cuerpo. Hay que abordar su cognición desde la complejidad que amerita, y no circunscribirlo, de manera segmentada, como “objeto de estudio”, pensando en una objetivación “aparente” que lo resguarda en la noción de certidumbre construida en determinada visión de nuestra cultura. El privilegiar una forma de comprender el mundo trajo esta noción de la mente separada del cuerpo, del conocimiento separado de la experiencia de vida; como si el conocer fuera un fenómeno externo que se asimila sin la experiencia vital, sensitiva, emotiva y personal:

De hecho, si el dualismo cartesiano del cuerpo como algo separado de la mente se va a superar alguna vez –como parece ser la tendencia principal de los estudios dancísticos actuales– la improvisación proporciona el paradigma perfecto. Porque es mientras se improvisa que la inteligencia del cuerpo se manifiesta de manera más ineluctable, y que una mente ágil se convierte en una necesidad.⁶

⁵Novack J, Cinthia . (1990) *Sharing the dance*. University of Wisconsin Press. USA, p. 13.

⁶Cooper Albright, Ann. Gere, David (2003). *Taken by surprise. Advanced improvisation reader*. Wesleyan University Press. Connecticut. USA, p. XIV. (Traducción: Vicky Cortés)

Al recibir la información catalogada, la instrucción (o la imagen a reproducir desde su funcionalidad) nos “vacía” de nuestro presente y de la más mínima posibilidad de soberanía. Esto no significa obviar el valor de la herencia que recibimos, pero es necesario problematizarla y entenderla como *una* dimensión más, no como la verdad a la que debemos adherirnos.

Algunas perspectivas en torno a la improvisación

Ha habido componentes de improvisación hasta en la danza más estructurada, incluido el ballet.

En el caso de Europa y Estados Unidos, desde donde recogemos las influencias principales en nuestra danza escénica contemporánea, es a partir (más o menos) de principios del siglo XX donde la improvisación se comienza a proponer como expresión autónoma, abriendo una constelación de posibilidades hasta el día de hoy en el lenguaje contemporáneo. En Costa Rica, el regreso de Mireya Barboza⁷ fue primordial en el acercamiento o familiarización con la interacción danza/improvisación.

Hubo periodos de desarrollo en la historia de la danza en que la improvisación no era concebida para instalarse en el ámbito performático. Estaba destinada al desarrollo de exploraciones “dentro del estudio”. Los hallazgos en el material se componían en la privacidad del espacio de ensayo, que se nutría coreográfica y compositivamente de formas de gestionar las búsquedas estéticas dentro de un contexto más o menos tradicional.

Hubo momentos (aún ahora, en ciertos sectores) en que la improvisación estaba desacreditada; señalada como algo que se hacía cuando no se tenía la técnica, cuando no se tenía una dirección o la posibilidad de potenciar un lenguaje artístico. Incluso pudo parecer un tema “poco académico”, en el sentido epistémico tradicional, al no poder abarcar la condición unívoca del fenómeno para teorizarlo; pues la improvisación nos empuja a márgenes de argumentos intangibles, que, por otro lado, no debería confundirse con un sentido enigmático, esotérico o hermético, sino más bien, ligada a una articulación cuidadosa de su hacer en su experiencia.

⁷Coreógrafa, maestra, bailarina, performer (Costa Rica, 1935-2000). Fue una de las pioneras en la danza moderna en Costa Rica. Nacida en Barrio Lujan, San José.

Con todo este condicionamiento epistémico, cuesta imaginar que la improvisación sea, en realidad, una condición muy particular y rigurosa de esfuerzo en el ser humano. La cognición y enactividad⁸ exige la rapidez, vivacidad y destreza de una resolución inmediata como requisito de juego. (Los niños se desarrollan a través de esta sofisticada capacidad de enactuar.)

Las múltiples corrientes del movimiento dancístico se han bifurcado en diferentes direcciones y sentidos. Ya no podemos hablar más de la improvisación como algo ubicado solamente en el trabajo privado del salón de ensayo, donde la noción del “control del material” era fundamental.

La improvisación se ha asumido en muchos espacios, formativos y de creación, como una práctica diaria, en que, de diversas maneras, se confrontan una serie de interrogantes.

Por ejemplo: ¿De qué medios se dispone para renovar la energía personal, la energía entre un grupo o hacia el espectador (de ser el caso)? ¿Cómo recuperar la concentración cuando ésta se diluye? Si estas produciendo material, ¿cuándo decides repetir, variar, o continuar? ¿Cuándo y cómo seleccionas el material que permanece?

Y, en caso de improvisar en tiempo real: ¿Cómo se construye la coherencia potenciadora de un material en devenir? ¿Cuándo se agota algo? ¿Puede ser renovado o debe cerrarse definitivamente? ¿Cómo se capta el “sentido” y se potencia “una forma sugestiva” y no obvia en su contexto? ¿Cómo se siente la precisión del ritmo? ¿Cuál es el ritmo? ¿Cómo se perfila el trabajo del detalle y de la totalidad en el tiempo, flujo, espacio y energía? ¿Cómo despojarse de los hábitos y los propios *clichés* o lugares comunes del movimiento “personal”? ¿Cómo se puede utilizar o resignificar? ¿Cómo no subordinarse a la vanidad? ¿Cómo interaccionar entre la introspección y la tensión dinámica de lo que sucede? ¿Cómo se vive la autenticidad? ¿Cómo se encadenan los “momentos”? ¿Cómo se trabaja una transición? ¿Cómo

⁸Enactivo: nueva orientación para designar lo cognitivo según el científico Francisco Varela: “creciente convicción de que la cognición no es la representación de un mundo pre-dado por una mente pre-dada sino más bien la puesta en obra de un mundo y una mente a partir de una historia de la variedad de acciones que un ser realiza en el mundo”.

“vivir” la incertidumbre? ¿Cómo trabajar con los límites físicos? ¿Cómo respetarlos y al mismo tiempo descubrir nuevos?

Aquí se plantean varios campos de problematización en este “juego”, y podrían seguir apareciendo muchos más. Tener la habilidad para desarrollar una pluralidad de exigencias en aras de desenvolver nuestra expresión no depende de “las grandes ideas”, sino de esa práctica especulativa, de exploración persistente, para agudizar nuestra percepción y ampliar nuestra acción. El ejercicio de la improvisación busca abrir los márgenes de posibilidades desde límites impuestos, ya sea por voluntad personal o por nociones aprendidas que se reproducen.

Se debe agregar que la improvisación requiere de facultades como la concentración, la paciencia, la pasión, la tolerancia, la constancia, la perseverancia y la profundización de la pericia cognitiva, la capacidad propioceptiva, la atención, la aptitud psíquico-física, la escucha, la apertura y la desenvoltura, que nos permitan transitar en esos espacios de introspección hacia la expresión.

El necesario desarrollo de la autoconfianza, la base y los medios para que el impulso se “libere, madure y se desarrolle” requiere de una convicción a prueba de fuego. Madurar significa ser independiente, porque sólo así se accede a una condición creadora soberana. No hay mediación pedagógica, solo responsabilidad personal, pero, al mismo tiempo, abierta: “[l]a danza es mostrar lo que me hace danzar”.⁹

Improvisación y juego

Cuando hablamos del juego, no el juego pre-establecido o pre-estructurado; es una herramienta fundamental en el desarrollo de la experiencia del conocimiento. El juego nos permite crear formas nuevas de interacción con otros, con el entorno, con las ideas, con nosotros mismos y, si somos atentos, nos permite preguntarnos por las formas aprendidas. *El juego se vive como un proceso y no como un resultado*. Nos dice Nachmanovitch en su libro *Free Play*:

Juntamos elementos que antes estaban separados. Nuestras acciones adoptan secuencias novedosas. Jugar es liberarnos de las restricciones arbitrarias y expandir

⁹Aubin, Stéphanie citada en el libro de Louppe, Laurence. (2007) *Poética de la Danza Contemporánea*. Ediciones Universidad de Salamanca España, p. 32.
(Fuente oral: texto leído en la asignatura conferencia danzada: el arte en la escena, por la companyia Larsen. Paris, Ciudad internacional, 1994.)

nuestro campo de acción. Nuestro juego estimula la riqueza de respuesta y de flexibilidad de adaptación. Este es el valor evolutivo del juego.¹⁰

Así, la esencia de la improvisación pertenece, en primera instancia, al libre juego del inconsciente.¹¹ En danza, en música, en las artes plásticas, en las artes performáticas, etc., el fundamento básico es el acto creador. El relato esencial, mas allá de la instruccionalidad de cada “disciplina”, tiene que ver con la expresión personal:

Cuando vemos la técnica o la destreza como “algo” que hay que lograr, caemos otra vez en la dicotomía entre “práctica” y “perfecto”, lo cual nos conduce a cualquier cantidad de círculos viciosos. Si improvisamos con un instrumento, herramienta o idea que conocemos bien, tenemos la sólida técnica para expresarnos. Pero la técnica puede tornarse demasiado sólida... es posible que nos acostumbremos tanto a saber como hay que hacerlo que nos alejamos de la novedad de la situación de hoy. Este es el peligro inherente a la competencia misma que adquirimos con la práctica. La competencia que pierde el sentido de sus raíces en el espíritu juguetón se oculta tras una rígida forma de profesionalismo.¹²

Pero ser espontáneo suena mas fácil de lo que es en la práctica, y todavía más en la “situación” de un proceso creador, sobre todo si profundizamos en lo que significa una “espontaneidad menos cargada de hábitos”.

¿Cómo entonces se puede aprender a improvisar? Si de lo que se trata es de dar la respuesta espontánea, de “ser uno mismo” ante tal o cual tópico planteado, ¿cual es el problema? Nos encontramos restringidos desde nuestra confianza, nuestra cultura, la información a la que estamos sometidos, las estéticas con las que nos identificamos en nuestro contexto, y nuestra practica dancística que establece ciertos patrones de modulación –incluso física– y, por supuesto, del movimiento y su

¹⁰Nachmanovitch S. (2009) *Free Play: La improvisación en la vida y en el arte*. Paidós. Buenos Aires, Argentina, p. 58.

¹¹Freud, Sigmund (I. Austríaco 1856-1939) Creador del psicoanálisis. Propuso su teoría del inconsciente como el sistema constitutivo del ser humano. Afirmó que nuestros procesos psíquicos son en si mismos inconscientes, el sustrato subterráneo que yace bajo la punta del iceberg que se asoma en la superficie.

¹²Nachmanovitch S. (2009) *Free Play: La improvisación en la vida y en el arte*. Paidós. Buenos Aires, Argentina, p. 85.

ejecución. Dice Stephen Nachmanovitch en su libro *Free play*: “¿Cómo se aprende a improvisar? La única respuesta es otra pregunta: ¿Qué nos lo impide?”¹³

Y aquí, cada quien puede responderse a sí mismo. En cierto sentido, es un juego más.

El hecho de no tener “consciencia”, o una programación cierta de lo que deviene, no significa que improvisar “sea cualquier cosa” a partir de un paisaje “desierto”, sin configuración. Siempre se está suscrito a un mundo de experiencias vividas, desde una cultura, una educación, así como al complejo diseño de nuestra naturaleza organizada y de nuestra condición enactiva. Desde un lugar muy esencial, en cuanto a la experiencia de “ser”, el científico Francisco Varela¹⁴ reflexiona:

Se trata de la emergencia de un nivel global que surge a partir de las reglas locales y que tienen un estatus ontológico diferente, porque trae consigo la creación de un individuo, o de una unidad cognitiva. Entonces, cuando ven a un animal en movimiento, o me ven a mí dirigiéndoles la palabra, me comporto como una unidad coherente, no como una mera yuxtaposición de movimiento, voz, mirada, y postura. Soy una unidad integrada, más o menos armónica a la que denomino “mi mismo”...¹⁵

La rigidez encauzada en la forma en cómo nos educamos, en cómo aprendimos, y en cómo pensamos y percibimos, fija ese aprendizaje en la memoria, obstaculizando la experiencia. Nos concebimos como una serie limitada de problemas a resolver en la “mente”. Se debe restituir la noción cognitiva planteada por F. Varela:

El ser cognitivo es la manera en que el organismo, mediante su actividad autoproducida, llega a ser una entidad distinta en el espacio, aunque siempre acoplada a su correspondiente medioambiente, del cual, no obstante, será siempre diferente. Un

¹³Ibid., p. 23.

¹⁴Varela, Francisco. biólogo, filósofo, investigador (Chile 1946 - París 2001) Su ámbito de investigación era el campo de las neurociencias y ciencias cognitivas. Teórico junto con Maturana de la teoría autopoietica.

¹⁵Varela, F. (2002). *El fenómeno de la vida*. Dolmen ediciones, Santiago de Chile p. 244.

ser distinto coherente que, por el proceso mismo de constituirse (a si mismo), configura un mundo externo de percepción y acción.¹⁶

El razonamiento, como forma de conocimiento, proviene de argumentos, explicaciones, deducciones, juicios, conceptos...; en cambio el conocimiento intuitivo abarca todo nuestro conocimiento y la experiencia de lo que somos. ¿Cómo poder escuchar esa “voz”?

Este es un argumento importante para apoyar la necesidad de tomar en cuenta “el ejercicio de la improvisación” como una forma arqueologizante de autoconocimiento; de ir bajando estratos para reconocernos, y de llegar al espacio de lo profundo donde lo establecido desaparece o se olvida momentáneamente, y se descubre algo inédito, donde no hay prejuicio, ni temor, entrando al juego donde nunca se pierde, porque no hay ganador...

Nos podemos poner en un estado de apertura desprejuiciada, que nos permita descubrir, no encubrir, lo que consideramos una “limitación” en cualquier sentido, físico o psicológico. Podemos embarcar en una exploración de encuentros inusitados, sin costumbre, insólitos, raros, originales, para movilizar nuestro engramas, y ligarlo también a nuestra reflexión en el desarrollo técnico que se confronta con nuevos problemas físicos para resolver y de nuestro pensamiento en la creación estética. Se trata de asumir un *estado de atención* en nuestro autoconocimiento.

La improvisación se puede re-estructurar, se puede componer, se puede re-configurar, re-significar, re-contextualizar, pero su principio es ese lugar sin tiempo.

Entre juego y coherencia: creación en el momento

La improvisación *in situ*, en donde el “espectáculo” es generado en el momento de la experiencia de la improvisación, exige una coherencia, un estado de alerta, de atención, para responder a las necesidades del momento.

Cuando se improvisa se delimita un ámbito en donde se entra a un viaje de doble vía: una interacción constante entre la introversión perceptiva y la extroversión expresiva. La capacidad de profundizar en “la atención” de *ese* devenir y la coherencia de la respuesta en *ese* momento de la experiencia es un “dominio” que la

¹⁶Ibid., p. 66.

práctica y la experiencia acumulada nos permite desarrollar. No es la “libertad absoluta”, que no existe (como menciona la maestra Sandra Meyer en la generosa entrevista que nos ofrece para este texto).

La infinidad de recursos a nivel cognitivo (en este caso ampliado a la noción de cognición de Varela), en donde se incorpora nuestro diálogo personal introspectivo, esa capacidad de “ver” más allá de lo aparente (que se expresa extrovertidamente), en un estado de relatividad perceptiva de la memoria (esa forma de “captar y retener el tiempo”) del pasado y la noción del futuro, pueden tomar su expresión en la forma del lenguaje. Y, paralelamente, no podemos obviar el inevitable y poderoso inconsciente, que de alguna manera guía nuestra relación con el mundo, aunque no de manera obvia, ni fácil y muchas veces, a pesar de nosotros mismos:

Cambios de nombre

A los amantes de las bellas letras
Hago llegar mis mejores deseos
Voy a cambiar de nombre a algunas cosas.

Mi posición es ésta:
El poeta no cumple su palabra
Si no cambia los nombres de las cosas.

¿Con qué razón el sol
Ha de seguir llamándose sol?
¡Pido que se llame Micifuz
El de las botas de cuarenta leguas!

¿Mis zapatos parecen ataúdes?
Sepan que desde hoy en adelante
Los zapatos se llaman ataúdes.
Comuníquese, anótese y publíquese
Que los zapatos han cambiado de nombre:
Desde ahora se llaman ataúdes.

Bueno, la noche es larga
Todo poeta que se estime a sí mismo
Debe tener su propio diccionario
Y antes que se me olvide
Al propio dios hay que cambiarle nombre

Que cada cual lo llame como quiera:
Ese es un problema personal.¹⁷

El artista rastrea aquello que sólo desde el mundo interior se puede percibir, produciendo profundos juegos de resignificación, como podemos percibir en el poeta Parra.

El impulso, como la improvisación, no es “cualquier cosa”; no carece de estructura, sino que es la expresión de la estructura orgánica, inmanente.

En el acto de la improvisación uno puede modificar a través del acto consciente “el patrón” que se está desarrollando, afectándolo; y también se pueden aprender infinidad de planteamientos metodológicos.

Por ejemplo, Laban ha abierto, desde su planteamiento teórico, una indefinible cantidad de posibilidades de metodologías de improvisación, que incluso actualmente se siguen “reinformando”. Una de sus piedras angulares define los factores de movimiento que nos permite suspender (teóricamente) lo que, en la práctica, está imbricado consustancialmente: el **tiempo**: acelerar o desacelerar en el sentido de urgencia o suspensión; el **espacio**: en donde el movimiento se focaliza o se generaliza en atención al entorno/ambiente, relacionándose también a lo directo o indirecto del recorrido; el **flujo o energía**: que se relaciona con el grado de control de la energía expresiva desde el flujo libre o contenido (o sea la tensión muscular usada para dejar fluir el movimiento); y el **peso**: que propone la intención entre impulso e impacto a través de la suavidad o fuerza que evidencia la actitud del propósito fuerte o liviano. O, por ejemplo, en cuanto a las pautas del desarrollo de la tensión dinámica en la relación con el ritmo, etc.

Si lo analizamos desde “el esfuerzo” (siempre parafraseando a Laban), que se podría proponer como una transformación de energía que se configura en la variación de una actitud o impulso interior (introspectivos, conscientes o no) y la liberación de energía (extrovertida), podríamos redefinir los llamados factores del movimiento en componentes del esfuerzo que Laban expresaba en ocho acciones básicas del movimiento: flotar, golpear o arremeter, deslizar, dar latigazos, palpar, retorcer, sacudir, empujar. (Hay variantes de estas definiciones, pues las traducciones no logran

¹⁷Parra, Nicanor (Chile 1914- 2018) Poeta, matemático y físico cuya obra ha tenido una profunda influencia en la literatura hispanoamericana. Creador de la antipoesía. *Cambios de nombre* encontrado en la web: <https://www.poemas-del-alma.com/nicanor-parra.htm> Diciembre 17.12 2017 . 20.15

contener, en sentido estricto, el significado. Incluso, en algunos casos, se mantienen en el idioma alemán original, para preservar su sentido “onomatopéyico”.)

Este tipo de operaciones pueden aprenderse, pero lo que no se puede aprender es el material que se propone, el contenido que se le da a cualquier estímulo externo indicado.

Por otro lado, comprometerse conscientemente con el juego de las “tensiones” permiten verificar, que tan “real” vive el cuerpo esta “acción”, o si solo se busca una exhibición superficial.

Para continuar en esta relación compleja de interacción, por ejemplo en la improvisación “en tiempo real”, de la que nos habla Sandra Meyer en su entrevista, lo sustancial está en el proceso. Y su primera condición es “el estado de juego” en una precisión que se va construyendo en el devenir. El material que surge no puede ser reaprendido o reproducido. Al respecto dice Nachmanovitch:

A medida que se despliega nuestra escritura, nuestra habla, nuestro dibujo o nuestra danza, la lógica interna, inconsciente de nuestro ser, comienza a transparentarse y a moldear el material. Este patrón profundo es la naturaleza original que se imprime como un sello en todo lo que hacemos o somos.¹⁸

En este sentido, la improvisación no se puede estudiar “en un orden metódico” o desde propuestas concretas que no estén en función de una búsqueda o de un acercamiento sensible a determinada experiencia, y mucho menos reproducir buscando un efecto por sí mismo. No se finge, disimula o aparenta.

El tiempo

¿Qué es el tiempo? Si me lo preguntan no lo sé, si no me lo preguntan, lo sé.

San Agustín

La memoria recoge nuestro pasado de manera compleja y selectiva. La intención nace del deseo, que nos hace creer vislumbrar el futuro. La intuición orienta el presente.

¹⁸Nachmanovitch S. (2009) *Free Play: La improvisación en la vida y en el arte*. Paidós. Buenos Aires, Argentina, p. 39.

El t3pico de vivir “el momento presente” –que comenz3 su auge a mediados de siglo XX– como una condici3n psicol3gica para asumir nuestra contemporaneidad, indica la importancia fundamental que esto significa “existencialmente” para much3simas personas. Al mismo tiempo, parece extra3o, pues en realidad lo 3nico perceptible *es* el momento presente de nuestra existencia. 3Qu3 significa, entonces, vivir el aqu3 y el ahora, si es lo 3nico posible? El pasado ya no est3 y el futuro no ha llegado a3n, y no sabemos absolutamente nada de lo que vendr3. Vivimos en la incertidumbre.

La improvisaci3n nos permite vivenciar lo que Nachmanovitch llama “extemporizaci3n”, que significa estar “fuera del tiempo” y “desde el tiempo”.¹⁹

Vivenciar en el tiempo la corporizaci3n de la imaginaci3n que se proyecta en formas necesita de un “estado deshabitado” de preconceptos, prejuicios y cualquier factor que nos induzca a determinada “manera pre-concebida”. Conocer ese estado del aqu3 y ahora (al menos de vez en cuando), permite transitar entre la propia historia, su herencia y lo que no conocemos, as3 como interactuar entre lo que creemos que somos, lo que somos y lo que puede ser un cambio.

3C3mo reconocer los h3bitos de filiaci3n de los cuales estamos impregnados? No hay un limite fijado, solo hay la posibilidad de que la sensaci3n, percepci3n, cognici3n nos permitan (si lo buscamos) vivenciar nuevos paisajes para quebrar los moldes pre–establecidos y acercarnos a nuestro deseo de expresar algo.

La danza en s3 misma no tiene sentido. Es su propio evento. No sigue nada y no lleva a ninguna parte. No se trata de ganancia o absoluci3n. La danza se baila sola y no est3 ligada al mundo conceptual ni al concepto de danza.²⁰

La improvisaci3n se vive y se pierde en el tiempo, pero nos permite *percibir la experiencia y emergencia del momento creador*. En este sentido, podemos acercarnos a las percepciones del interprete y maestro Rodolfo Seas, donde nos cuenta de su experiencia en relaci3n a estas b3squedas infinitas en el trabajo de la presencia, del aqu3 y ahora y del placer del juego en la interacci3n con propuestas de los core3grafos con los que trabaj3. Tamb3n podemos recurrir al texto de la maestra, core3grafa y

¹⁹Ibid., p. 31.

²⁰Cooper Albright, Ann. Gere, David (2003). *Taken by surprise. Advanced improvisation reader*. Wesleyan University Press. Connecticut. USA, p. 22. (Traducci3n: Vicky Cort3s)

bailarina Sandra Meyer, en donde reflexiona respecto a todo este condicionamiento de hábitos, por un lado, y, por otro, a la irrestricta e ingenua noción de libertad, que a veces sugerimos en relación a la improvisación con el movimiento y la danza. Su experiencia de improvisación en tiempo real es un aspecto a seguir profundizando en el contexto de nuestra contemporaneidad y sus formas de presencia y dramaturgia.

...Planear y programar, pero no para atarnos rígidamente al futuro, sino para sintonizar el “yo” (...) Al planear centramos la atención en el campo desde donde estamos a punto de entrar, luego lo dejamos de lado el plan y descubrimos la realidad del fluir del tiempo. Así entramos en la sincronidad de la vida.²¹

Teoría–práctica–experiencia

A partir de estas reflexiones, es importante señalar que la improvisación, en un contexto profesional, es un campo de entrenamiento y estudio, donde la práctica *precede* a la teoría. La teoría *a priori* (en este caso) puede estimular el razonamiento, pero no debe condicionar ni indicar nuestra búsqueda, su destino y el sentido crítico que le otorguemos, en devolución creadora, a nuestra comunidad. Las maneras de hacer y las formas de irradiar van compenetradas con las necesidades “del tiempo” que se vive.

...el sentido de entereza, de verdad subjetiva y la percepción intuitiva de la realidad me permiten accionar sin detenerme en algunos pasajes lógicos y lineales necesarios en el proceso del pensamiento analítico.²²

La experiencia improvisatoria en un proceso de autoconocimiento creador y no “una cosa” posible de transcribir. Es después de la experiencia viva y práctica que uno puede reflexionar, e incluso teorizar. Sin esta experiencia lo que puede acontecer es el peligro de una repetición mecanizada.

La forma en como pensamos “la experiencia” es determinada, casi siempre, por la noción materializada de un “trabajo acabado”, demarcada cuando se concluye

²¹Nachmanovitch S. (2009) *Free Play: La improvisación en la vida y en el arte*. Paidós. Buenos Aires, Argentina, p. 35.

²²Varley, Julia (2009) *Piedras de agua*. Cuaderno de trabajo de una actriz del Odin Teatret. Escenología. . Mexico, p. 32.

algo que consideramos llegó a su resultado. Pero, al igual que la vida, el movimiento no cesa...

Porque la vida no es una marcha o flujo ininterrumpido e uniforme. Es una cosa de historias, cada una con su propia trama, su propia inepción y movimiento hacia su fin, con su propio movimiento rítmico particular; cada una con su propia irrepetible cualidad que la impregna en todo.²³

Las Fronteras corporales se ven flexibilizadas en la práctica creadora, enactiva, que informa al proceso formativo. Si analizamos el “principio” de técnicas ortodoxas, vemos que surgen de una necesidad expresiva que estructura su conformación en determinado momento. La revisión de cómo recontextualizar la visión desde donde se utiliza una determinada técnica en *nuestro* momento es un tema muy importante.

La improvisación es una negociación con los patrones que tu cuerpo está pensando.²⁴

Ahondar en la noción de que la improvisación es una fuente de información, elocuente y legítima, con diferentes posibilidades de interacción con la episteme académica tradicional en la universidad, es una tarea atrasada. (Muchas universidades en el mundo ya no conciben una escuela de danza contemporánea sin este ámbito de experiencia creadora como práctica diaria.)

Una cartografía suelta (complementaria) en torno a la relación expresión/improvisación

La improvisación tiene la interesante condición de penetrar la naturaleza pre-verbal, sin definiciones, teorías ni explicaciones lógicas, para acercarse al océano insondable de la psique humana.

El máximo exponente de la danza Butho, Kazuo Ohno,²⁵ dijo:

²³Dewey, John. (1980). *Art as Experience*. Perigee Books, New York, p. 205. (traducción: Vicky Cortés)

²⁴Burrows, Jonathan. (2010) *A choreographer's Handbook* Routledge. London and New York.

¿Puede haber una respuesta más bella que el danzar por la ansiedad causada por escuchar al cuerpo? La ansiedad de escuchar al cuerpo es la que se abre ante la incertidumbre de lo desconocido...²⁶

En la improvisación encontramos una infinidad de diferentes caminos para exponerse y avanzar, según las necesidades de la expresión contemporánea y como medio para traer a flote las subterránea geografía humana.

La danza contemporánea y su obra debe ser revalorizada en el valor ético y estético de su momento. Laurence Louppe escribe en su libro *Poética de la danza contemporánea*:

La obra coreográfica no debe ser analizada como simple objeto. Debe ser considerada al contrario, una lectura del mundo en sí, una estructura de información deliberada, un instrumento de esclarecimiento sobre la consciencia contemporánea.²⁷

El involucramiento extremo de la persona permite una exploración que se va profundizando en su expresividad estética. Sin con esto pretender obviar que estamos ligados profundamente a nuestro entorno socio-cultural, y allí nos desenvolvemos. Pero, a través del arte, podemos buscar una relación de interacción no dogmática, sino de movimiento con el mundo.

El *Contact improvisation*,²⁸ por ejemplo, surge como una necesidad diferente de relacionar el movimiento y su representacionalidad, para convertirlo en una

²⁵ Bailarín, performer, coreógrafo, maestro (Japon 1906- 2010) El máximo exponente de la danza Butho japonesa a nivel mundial.

²⁶ http://reflexionsmarginales.com/3.0/la-desterritorializacion-del-cuerpo-una-reflexion-acerca-de-la-danza-butoh/?utm_campaign=shareaholic&utm_medium=facebook&utm_source=socialnetwork#_edn9
21.19, 20.04 2017

²⁷ Louppe, Laurence (2007) *Poética de la Danza Contemporánea*. Ediciones Universidad de Salamanca España, p.35.

²⁸ Surge en Estados Unidos a principios de los 70. Su “creador” es Steven Paxton.

experiencia de acción, comunicación e interacción entre los cuerpos de las personas: “...Su énfasis está en el diálogo físico ‘de dos bailarines’ y la acción resulta de la sensación de tocarse y del peso.”²⁹ Y mas allá de la noción de relación física, existía todo un trasfondo ideológico, político y social a principios de la década de los 70 que, parafraseando a Novack, rechazaba el género de roles jerárquicos establecidos.

Vieron la experiencia de tocar y compartir peso con una pareja de cualquier sexo y cualquier tamaño como una forma de construir una nueva experiencia de interacción del yo con otra persona.³⁰

Pero la experiencia viva con nuestro cuerpo nos pone en cierto estado de vulnerabilidad. Cuenta la actriz Julia Varley, en su libro *Piedras de agua*, que una persona le preguntó en un conversatorio: “¿No tienes miedo por tu voz?” y ella respondió: “Tengo miedo con mi voz”. Y lloré.”³¹

Y en relación a esto, el creador del Butho, el bailarín Hijikata, dice: “no es algo que se pueda adquirir con entrenamiento, es algo que el cuerpo se enseña a sí mismo”. Escucharlo, sentirlo, aprender de él...”³²

Escuchar no se refiere a la acción realizada por algún órgano perceptivo del cuerpo (como el oído), sino a la sensación de afección que se advierte tras una experiencia, en las manos, en los pies, en los brazos, en todo el cuerpo...³³

²⁹Novack, J, Cinthia (1990) *Sharing the dance. Contact improvisation and American culture*. The University of Wisconsin press, p. 11.

³⁰ Ibid., p.11.

³¹Varley, Julia. (2009). *Piedras de agua*. Cuaderno de trabajo de una actriz del Odin Teatret. Escenologia. México, p.65.

³²http://reflexionesmarginales.com/3.0/la-desterritorializacion-del-cuerpo-una-reflexion-acerca-de-la-danza-butoh/?utm_campaign=shareaholic&utm_medium=facebook&utm_source=socialnetwork#_edn9
21.19, 20.04 2017

³³http://reflexionesmarginales.com/3.0/la-desterritorializacion-del-cuerpo-una-reflexion-acerca-de-la-danza-butoh/?utm_campaign=shareaholic&utm_medium=facebook&utm_source=socialnetwork#_edn9
21.19, 20.04 2017

Para generaciones, que no trabajaron el ejercicio de esta innata condición, puede resultar muy inquietante confrontarse a esta práctica y plantearse un “comportamiento escénico”³⁴ a través de la improvisación.

Todo creador de cualquier obra artística toma decisiones. Pero en la improvisación se toma la decisión instantáneamente, con o sin bloqueos; no puedes demorar la continuidad de un performance³⁵ *in situ* o de la experiencia conectada en el tiempo.

Por otro lado, hay diferentes niveles y posibilidades de improvisar. Por ejemplo, hasta en la frase de imitación cinética mas rigurosa en una clase de técnica concreta, el bailarín necesariamente hace su reinterpretación y readaptación. No somos instrumentos de mecanización aislados. La consciencia con que se está trabajando el dominio de un material propuesto tiene un rango de improvisación, pues termina siendo interpretado e incluso mejorado, creando la personal belleza del interprete en su ejecución, no una “fotocopia sin color”.

El trabajo de un coreógrafo que gusta de una precisión y planificación es tan valioso como el de un buen improvisador. Pero mas allá de las formas de trabajar un proceso, la improvisación comienza activamente a nutrir las huellas que emergen en un proceso creador y en el trabajo de un cuerpo expresivo que puede plantear diversas problemáticas técnicas para su profundización:

Las tensiones inútiles, superfluas y sin finalidad se manifiestan muchas veces en las manos rígidas, los dedos tensos, arrugas en la frente, boca abierta, mentón y pecho empujados hacia delante. Son causadas por el deseo de expresar, embellecer o enfatizar las propias acciones; o bien por la voluntad de conducir conceptualmente en vez de confiar en la inteligencia de mi propio cuerpo. Limitarme a ejecutar sólo lo que es necesario requiere de mi parte humildad, pericia y paciencia.³⁶

³⁴Varley, Julia. (2009). *Piedras de agua*. Cuaderno de trabajo de una actriz del Odin Teatret. Escenologia. México, p. 59.

³⁵Depende de la presencia del artista no como “reproductor” sino “real”. No hay representación ni actuación. Abre un espacio en la exploración de los contextos del arte y también de relación ilimitado con el público.

³⁶Varley, Julia. (2009). *Piedras de agua*. Cuaderno de trabajo de una actriz del Odin Teatret. Escenologia.. Mexico, p. 83.

Hay que comenzar por establecer el sentido de una dirección, y de allí vivirlo como un proceso, sin pensar en un resultado, con menos rigidez, menos temor a lo desconocido: simplemente abrirse al descubrimiento y a la confianza básica en los procesos mentales y físicos que son necesarios para llevar la danza a un lenguaje. Kazuo Ohno nos dice:

Nuestras mentes están llenas de ideas preconcebidas sobre lo que es una sombra o sobre la forma que debe tener una flor. Pero cuando nuestra danza enloquece, nosotros ya no estamos ligados a estos contenidos. Al volvernos locos, en un primer momento, no sabrás dibujar esa flor. Pero justo cuando te hayas olvidado de ti mismo, la flor aparece. Tú no puedes explicar por qué, pero está justo allí.³⁷

Planteando ese eclecticismo que bordea la danza contemporánea desde diversos planteamientos paradigmáticos y técnicas de entrenamiento, en donde es imposible hacer un recuento de pioneros y artistas que han revolucionado y abierto caminos en el arte contemporáneo (no es el objetivo de este escrito), no puedo dejar de mencionar a la ineludible reformadora de la danza, Pina Bausch,³⁸ que trabajó la improvisación como un componente fundamental de su proceso creador a través de preguntas que sus bailarines resolvían en respuestas creadoras.

Bien podría ayudarme Luis Camnitzer³⁹ a definir una visión de búsqueda estética en la contemporaneidad: “Hacer arte es buscar órdenes alternativos, mezclar

³⁷ http://reflexionemarginales.com/3.0/la-desterritorializacion-del-cuerpo-una-reflexion-acerca-de-la-danza-butoh/?utm_campaign=shareaholic&utm_medium=facebook&utm_source=socialnetwork#_edn9 21.19
20 abril 2017

³⁸ (Alemania 1940- 1999) Ha sido definida como un genio, una pionera, que ha cambiado el juego en el mundo de la danza.

³⁹ (Alemania-Uruguay, 1937) ha tenido una larga carrera en Estados Unidos como artista, crítico, educador y teórico reconocido en el mundo. Su propuesta conceptual busca democratizar el arte alejándolo del mercado.

órdenes que se supone no se pueden mezclar, subvertir la percepción y el conocimiento y ampliar el conocimiento. Todo eso es crítico.⁴⁰

Y hasta aquí, sin poder hacer recuento de infinidad de maravillosos artistas, podríamos mencionar, en otro parámetro de búsqueda formal, a William Forsythe,⁴¹ que reorienta la estética y la técnica del ballet, incorporando elementos de improvisación. Y siguiendo esta línea de la recontextualización del ballet, podemos mencionar al gran coreógrafo Mats Ek⁴² con su estética de resignificación poética.

Como vemos, la interacción de nuestro tema está relacionada a infinidad de contenidos transversales, interdisciplinarios, contextuales, culturales, vivenciales, que colaboran a construir sentido significativo para el artista en su experiencia.

La cultura educativa

La educación, la crianza, la cultura colaboran –sin querer– para reprimir el cuerpo en su propia experiencia. Recibimos indicaciones desde la tierna infancia de manera que vamos construyendo un cuerpo mediatizado. Desde este punto de vista, hay una forma generalizada de “modular” el cuerpo, llegando a sentirlo como “natural”. Cuando asumimos esta mediación como natural, dejamos de preguntar. Este fenómeno sucede dentro del proceso de la experiencia de las personas. El artista de la danza se confronta a esta inadecuación. Algunos deciden ser contenedores de lo recibido para reproducirlo, otros paran (o logran parar) y buscan.

⁴⁰<http://www.alexandergray.com/attachment/en/594a3c935a4091cd008b4568/News/594a56ce5a4091cd008b89d0> 21, 15. 4.01.2016

⁴¹USA. Reconocido coreógrafo bailarín y maestro residente en Alemania. Ha trabajado diversas aplicaciones Generó a través de la aplicación computacional: Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance. <http://www.williamforsythe.com/biography.html>

⁴²(Suecia) Coreógrafo y bailarín relevante creador , con un legado de mas de 40 ballets.

Para mí el arte es una actividad, si tengo que reducirla a la palabra, es una actividad que me permite, partiendo de lo que conozco, explorar lo que no conozco en lugar de explorar lo que conozco. [...]

En general todas las situaciones disciplinarias digamos y cuantificadas tienden a tratar de dominar lo que se conoce y apropiarlo, utilizarlo, reciclarlo y seguir para allá; pero sin cruzar la frontera.⁴³

Aun así, las señales de uno mismo persisten. Por esto considero un reto examinar el movimiento normativizado, no para cuestionarlo pero sí para dimensionarlo.

A veces sucede que el currículo formativo está supeditado al desarrollo de técnicas ortodoxas que se imponen a todas y todos por igual. Y no siempre corresponden a las posibilidades físicas ni expresivas de una persona. No importa que esa persona tenga otro potencial para “la danza”; el panorama de la formación lo excluye en vez de examinar posibilidades de procesos diversos en relación al rol del entrenamiento. Por ejemplo, incorporar la posibilidad interactiva de diversas técnicas o entrenamientos en la formativa del bailarín, según sus condiciones, tendría que imponerse, si pensamos el proceso pedagógico desde los objetivos de aprendizaje y no desde los objetivos de enseñanza. Por más que intentamos adaptar la retórica de “objetivos de enseñanza”, para darle significación constructiva y no conductual, si no se contempla la realidad del estudiante y “sus necesidades”, seguimos en el redil conductista del objetivo de enseñanza.

Movilizar esta categoría en la realidad formativa y paradigmática no es fácil. Pero el arte incorpora esta pedagogía naturalmente. En realidad, también tiene que ver con la visión paradigmática a la que obedece la visión de una escuela, y la manera en que se ubica en el contexto del arte contemporáneo de la danza.

Por ejemplo Camitzer, hablando de la tradicional escuela de bellas artes, apunta, no sin cierta amargura:

El empezar el estudio del arte a través de la pintura o del dibujo del natural, como todavía se hace en algunos lugares y como la mayoría de la gente ajena al arte piensa que hay que hacerlo, es como enseñar a la gente que antes de ser libre hay que ir a la

⁴³<http://www.alexandergray.com/attachment/en/594a3c935a4091cd008b4568/News/594a56ce5a4091cd008b89d0> 21, 15. 4.01.2016

cárcel, sin siquiera discutir qué quiere decir “libre” y que quiere decir “cárcel”. Sin tener la experiencia de libertad.⁴⁴

Y no se puede reducir a un problema meramente generacional. No hay divisiones generacionales para la curiosidad de un artista buscando en su proceso, su verdad vital. Una intuición, una forma de sentir, que nos pone en estado de percepción creadora, no tiene tiempo o edad.

Entre los grandes coreógrafos, bailarines y maestros que tuve el honor de entrevistar, uno de ellos, Bill Evans,⁴⁵ me envió diversos materiales en torno a su vida en la danza y como la improvisación iluminó de alguna manera su visión pedagógica. Rescaté algunas partes de ese testimonio para compartirlas. Aunque se trate de una cita extensa, es un ejemplo elocuente de los problemas mencionados en torno a la educación artística que hemos señalado. Este maestro norteamericano hace una crónica magistral de su proceso de vida y transformación educativa. Comienza con la plenitud en su infancia, al descubrir su vocación dancística, y luego continúa con los vaivenes de su historia.⁴⁶

En su casa de niño danzaba espontáneamente...

Empecé a descubrir quién era y cómo podía celebrar estar vivo.

Continúa el maestro Bill Evans, un tiempo después:

⁴⁴ <http://fueraquemarco.xyz/archivos/285> 18.40 15. 12.2017

⁴⁵ Norteamericano. Maestro, coreógrafo, bailarín y teórico del movimiento.

⁴⁶ Traducción libre/ [This Scholar/Artist lecture was delivered to the National Dance Association General Assembly in St. Louis, Missouri (March 1997). The American Alliance of Health, Physical Education, Recreation and Dance (AAHPERD) published it as a booklet and it was also published in a modified version in Contact Quarterly, Summer/Fall, 1999, Volume 24, Number 2, pages 43 – 51.] Extraído de varios textos que agregó como material bibliográfico en esta investigación.

Descubrí que mi mundo de la danza se había vuelto tan competitivo como el mundo de los deportes que había rechazado, que había ganadores y perdedores aquí también, y que cuando me veía mal, era un perdedor.

Yo creo que un estudiante, cuyo espíritu ha sido aplastado en el proceso de aprender una técnica de danza, ha adquirido esa habilidad a un gran precio y no puede experimentar la danza de una manera completa y satisfactoria.

Creo que el cuerpo tiene formas de conocer y comunicar verdades esenciales sobre lo que es ser humano, y que puede ser bloqueado si la mente de un bailarín le dice a él o ella que su cuerpo no es lo suficientemente bueno.

Creo que el baile que no honra y no revela el espíritu único del individuo es, de hecho, aberrante, porque el mismo impulso de bailar proviene de la necesidad de expresar en todos nosotros esa declaración espiritual, que de otro modo es inexpresable.

Empecé a aceptar el hecho de que había aprendido a odiar mi cuerpo por lo que no era, y comencé un largo proceso de aceptar las realidades de mi estructura física y de respetar los mensajes de mi cuerpo en mi mente.

Aprendiendo de un grupo de estudiantes que “nunca habían trabajado la técnica”, pero sí la improvisación, menciona:

Fue de estos jóvenes bailarines que finalmente aprendí, por mí mismo, cómo acceder a un completo rango de espacio kinesférico, con flujo libre y fraseo dinámico. Muchos siguen siendo mis amigos y colegas, y permanezco perdidamente en deuda con ellos.

Ha sido mi práctica, desde entonces, enfatizar en mi enseñanza no sólo aquellos conocimientos y habilidades que he logrado y que me han servido, pero también aquellas percepciones y habilidades que me han eludido, y que he necesitado crear para lograr un equilibrio emocional en mi propio baile.

¿Como aplicar el trabajo de improvisación en el trabajo técnico formativo?

Repitiendo verbalmente descripciones de acciones e imágenes que siento que alentarán el cambio deseable. Aprendo de los estudiantes, que a menudo tienen menos niveles de reflejos aprendidos para ponerse en el camino, cómo acceder y encarnar tal cambio.

Y en relación a la pedagogía conductual:

Estoy profundamente angustiado por el tipo de entrenamiento de danza que anima a los bailarines “a no pensar, sólo hacer”, una y otra vez, convirtiéndose en clones esencialmente intercambiables entre sí.

Estas oportunidades me han permitido entender, aún más plenamente, que el baile es, de hecho, una actividad del espíritu humano, libre, pleno, dramático, atractivo, dinámico. Y el baile expresivo puede tener lugar sin referencia a una “técnica” particular o habilidades específicas; que el estudio de la técnica y la adquisición de habilidades puede, de hecho, ser perjudicial para la capacidad de ser plenamente expresivo, de ser humano, si esas búsquedas no honran necesidades y diferencias orgánicas.

Animo a los estudiantes a que traigan sus sentidos, sus sentimientos, sus pensamientos y su intuición a cada faceta de la experiencia de la clase de técnica de danza. Yo los aliento a explorar y reconocer lo que descubren en estas diferentes partes de ellos mismos, y preguntar: ¿qué es lo que quiero y necesito?, y ¿cómo pueden mis descubrimientos en la clase técnica servirme para satisfacer estos deseos y necesidades?

Hice una espontánea y una lista, algo aleatoria, de pensamientos –un mapa mental, por así decirlo– sobre la enseñanza de la técnica dancística. Estos son algunos de esos pensamientos: La técnica de enseñanza tiene que ver con: una transmisión, una inculcación, un modelado de un conjunto de valores; autodescubrimiento, comprendiendo las opciones: cuáles formas de organizar mi cuerpo total me ayudarán, de manera más efectiva, a cumplir la tarea que tengo entre manos y qué elecciones me ayudarán a moverme de una manera saludable y regenerativa; equilibrio: de mente y cuerpo, de esfuerzo y recuperación, de partes del cuerpo/grupos musculares/sistemas del cuerpo, de contenedor y contenido, de adentro y afuera, de estabilidad y movilidad, de pensamiento, sensación, intuición y sentimiento, de modos de movimiento–cuerpo, dinámica, espacio geométrico y

forma, de factores de movimiento: actitudes hacia el peso, el espacio, el tiempo y el flujo, de fuerza y flexibilidad, de confort/armonía y desafío/riesgo; validación de las diferencias: la técnica de baile es una herramienta a través de la cual las diferencias individuales, preciosas, se pueden descubrir, explorar, definir y celebrar.

Parafraseando a Laban, podríamos decir que las *necesidades* cambian y salen a buscar sus formas.

Ante la imposibilidad de concluir

La improvisación siempre ha existido, de una forma u otra. Es una de las fuentes de donde se toma para conformar la creación, tal vez la más cercana al impulso expresivo.

Han cambiado, a través del tiempo, los procesos, las metodologías, los tipos de encuentro, la concepción o la visión de lo que se busca en la experiencia artística. Pero, en este momento hay muchísimos bailarines y coreógrafos que generan los fundamentos o principios de su trabajo a través de la improvisación. Y esta “tradicción” ya tiene más de cincuenta años de estar en escena y es una de las formas desde donde se detonan algunas de las más potentes creaciones contemporáneas y también muchas formas de desarrollar metodologías formativas. El maestro Evans, que ya nos acompaña con su testimonio, acota: “la técnica no funciona si se muestra.”

Si dividimos en compartimentos las partes de un cuerpo (que es íntegro), para estudiarlo, no podemos comprender sus propiedades básicas y la totalidad de su potencial cualitativa. La llave de su cualidad no se encuentra en la estructura o en la composición de las partes, sino de su interconexión organizada y viva.

Las tradiciones son maneras de mirar y fijar un aspecto que se consideró en determinado momento importante, pero también de ocultar todas las demás posibilidades que en ese momento no lo fueron, pero que en nuestro aquí y ahora podrían ser esenciales. El arte tiene la condición de encontrarnos con nuestro propio ser.

El aforismo que menciona Humberto Maturana y Francisco Varela⁴⁷ en su libro *El árbol del conocimiento* dice: “Todo hacer es conocer y todo conocer es hacer”

En el aprendizaje hay que tener una actitud “desconfiada” frente la mirada unívoca para permitirnos seguir indagando y aprendiendo. Reconocer el derecho de entender las condiciones en que se está, que nos permiten tomar consciencia y hacernos cargo de nuestra propia reflexión, abre una perspectiva mas abarcadora. ¡Todos tenemos validez! Sin esta aceptación, no hay convivencia social; sólo una destructiva competitividad.

La deriva de nuestra propia coherencia. La consciencia de nosotros mismos, el fenómeno inédito de la consciencia mas íntima de uno mismo en relación a los otros.⁴⁸

Nuestro cuerpo no tiene limites en cuanto a lo que puede relacionar y distinguir en el paisaje imaginativo subterráneo e intuitivo, que aflora en la tangible y perecedera forma. Albert Einstein decía:

La mente intuitiva es un don sagrado y la mente racional es un siervo fiel, hemos creado una sociedad que honra al siervo y ha olvidado el don.

De ahí surge la necesidad de abrazar, cada quien a su manera, la improvisación en todas las dimensiones de la danza, desde la formación hasta la creación, a sabiendas que lo primero no tiene sentido alguno sin lo segundo.

⁴⁷Maturana, Humberto, Varela, Francisco (1984) *El árbol del conocimiento*. Editorial Universitaria Lumen. Santiago de Chile, p. 21.

⁴⁸Ibid.

Jean Cebron. Bailarín. Coreógrafo. Pedagogo.
Localidad: Francia.⁴⁹

Entrevista Jean Cebron

*“No se sabe improvisar: se improvisa.
Cada improvisación es justa y única”*

Vicky Cortés: ¿Cómo llegó a la danza?

Jean Cebron: Mi mamá era bailarina de la Ópera de París, aunque yo jamás la vi bailar. Cuando era un niño alguna vez me dio una lección de danza y decía: “¡Eres dotado! ¡Qué pecado que tu padre no estuvo de acuerdo con que tú bailaras!” En efecto mi padre sostenía que dos bailarines en la familia, mi madre y mi tía, era ya suficiente.

De niño viví en Viroflay con la niñera, y mis padres sólo estaban presentes los fines de semana. Durante la guerra sin embargo nos refugiamos en una casa de campo cerca de Chartres.

Me recuerdo que en el jardín había un riachuelo artificial; pasaba horas observándolo y esto me fascinaba. El movimiento y la danza siempre me han gustado, son un placer. Recuerdo todavía haber visto bailar una estudiante de Loie Fuller⁵⁰... pero si tuviera que contestar verdaderamente la pregunta “¿Cómo llegué a la danza?”, diría que gracias a aquel riachuelo.

La imitación del movimiento del agua fue una fuente de inspiración para mis primeras creaciones.

Posteriormente, en efecto, creé mi primer solo “Vision Aquatics”.

Vicky Cortés: ¿Puede hablar de su formación artística?

Jean Cebron: A la edad de 18 años fui a vivir a París. Estudiaba pintura y danza, música, literatura.

⁴⁹ Esta entrevista se pudo realizar gracias a la intermediación del Prof. Enrico Tedde. Traducción: Vicky Cortés.

⁵⁰ Bailarina, actriz, productora, escritora (Illinois USA, 1862-París, 1928). Creó particulares coreografías que revolucionaron el mundo escénico de su época con sus efectos visuales de luces y vestidos flotantes con extensiones en los brazos equiparando el movimiento a la naturaleza.

Fue determinante para mí descubrir el trabajo de la compañía de Kurt Jooss⁵¹ cuando después de la guerra, en París, presentó su repertorio. Me impresionó la belleza de sus espectáculos, y en particular me fascinó ver bailar a Hans Züllig⁵².

Fue así como, sin buscarlo, encontré los maestros que más me interesaban y que también se interesaban en mí como estudiante. De Ted Shawn⁵³ a Sigurt Leeder⁵⁴, de Margaret Craske⁵⁵ a Alfredo Corvino⁵⁶, de Laban⁵⁷ a Jooss, y en la pintura, Othon Friesz⁵⁸.

Vicky Cortés: Para usted, ¿Cuál es la relación entre la formación artística recibida y la labor de creación?

Jean Cebron: Para mí es una única cosa la formación que he recibido y lo que he creado. Uno de los valores más importantes que me transmitió Margaret Craske fue aquello de saber recibir con humildad para poder devolverle a los otros... *“El eterno retorno”*.

Vicky Cortés: ¿Cómo ve usted la didáctica?

⁵¹ Coreógrafo y maestro (Alemania, 1901 – 1979). Referente del siglo XX. Reformador de la nueva escena de la danza y pionero en el desarrollo de la danza-teatro. Fundador de la Folkwangschule en Essen- Alemania.

⁵² Maestro y bailarín (Suiza, 1914-1992). Uno de los más importantes exponentes posteriores en el desarrollo de la técnica de la escuela alemana derivada de Laban, Joos-Leder en la Folkwangschule de Essen.

⁵³ Coreógrafo, bailarín, maestro (Estados Unidos, 1891-1972). Precursor (junto a Ruth St. Denis, Loi Fuller y, sobre todo, a Isadora Duncan) del surgimiento de la danza moderna en los Estados Unidos de inicio del siglo XX.

“El cuerpo como centro de la expresión era el punto de interés en el desarrollo de sus ideales danzarios”. “La danza es demasiado grandiosa para ser cercada por cualquier sistema”.

⁵⁴ Bailarín coreógrafo y maestro (Alemania, 1902-1981). Codirector de la Jooss-Leeder School (con quien tuvo colaboración durante 20 años) desarrolla su método basado en estudios de Eukinética y Coreútica (las diversas dinámicas de movimiento y la coordinación de la espacialidad en y alrededor del cuerpo).

⁵⁵ Bailarina, maestra (Gran Bretaña, 1892 -1990). Autoridad en el método Cecchetti de la enseñanza del ballet y discípula del maestro espiritual indio Meher Baba.

⁵⁶ Maestro de ballet, bailarín. (Uruguay, 1916-2005). Enseñaba el método de Enrico Cecchetti recibido directamente de Margaret Craske. La clase de ballet como acontecimiento diario y sagrado, ligada íntimamente a la interpretación escénica y a la creación. Maestro de varias generaciones y de importantes figuras del ballet y la danza moderna tanto de América como de Europa.

⁵⁷ Teórico de la danza y profesor. (Bratislava-Austria - Hungría, 1879-1958). Sus estudios del movimiento humano proporcionaron los fundamentos intelectuales para el desarrollo de la danza moderna centroeuropea. Su obra se sigue estudiando como fuente de interacción para el desarrollo pedagógico, coreográfico y artístico actuales.

⁵⁸ Pintor, maestro (Francia, 1879–1949). Su obra más importante se refleja en el movimiento de arte de vanguardia conocido como Fauvismo. Considerado actualmente un eminente colaborador de la pintura francesa.

Jean Cebron: La primera cosa que me viene a la mente para responder esta pregunta es la importancia de recordar la experiencia que tuve con todos mis maestros, por supuesto el movimiento que me han enseñado, pero más importante aún, la vivencia.

La idea de Jooss y Leeder fue de proponer un método de transmisión y no un estilo específico, evitando la cristalización de la información como pasó con la técnica Graham, o bien Limón. La didáctica para mí ha sido llevar adelante el trabajo inicial de mis maestros en su devenir. El método evoluciona como la vida, no es estable, porque para mí nada es estable, todo se transforma, todo es devenir.

La enseñanza es también aprender de aquello que los alumnos han comprendido, en un intercambio continuo de generación en generación.

Vicky Cortés: ¿Como ve la enseñanza de la improvisación en la danza? ¿Se puede enseñar contemporáneamente técnica y coreografía?

Jean Cebron: La enseñanza, la coreografía, la VIDA, es una improvisación; para mí representan un cuerpo único.

Considero que lo vivido con la improvisación es una experiencia importante para completar la formación de bailarín, para descubrir la cualidad de la presencia y la autenticidad, alejándolo del automatismo y el mecanicismo del movimiento.

Recuerdo que después de haber aprendido el papel de la muerte en la coreografía “La mesa verde”⁵⁹, Jooss me pidió bailarlo como si estuviera improvisándolo por primera vez.

Para mí también es importante que quien enseña la danza haya tenido previamente una experiencia escénica.

Vicky Cortés: ¿Qué significa saber improvisar? ¿Cuáles son los criterios según usted que permiten definir la calidad de una improvisación?

Jean Cebron: No se sabe improvisar: se improvisa. Cada improvisación es justa y única. Para mí ha sido una experiencia importante observar a los estudiantes que improvisan.

Si sus improvisaciones me gustaban estaba contento, si no me gustaban estaba igualmente contento porque sé que el estudiante de todas maneras ha hecho una

⁵⁹ Una de las obras maestras coreográficas más importantes del siglo XX. La muerte el personaje central de la coreografía de Kuurt Jooss.

experiencia importante. En una improvisación el estudiante no es más un estudiante, es una persona.

A menudo le propongo al estudiante improvisar a partir de las palabras, en un segundo momento les pido olvidarse de las palabras y acoger la memoria del cuerpo. Nada se pierde. El cuerpo es más inteligente que la mente, recuerda todo. La información se queda como un eco perpetuo.

Vicky Cortés: Claridad en el proyecto imaginado y claridad en su realización.

¿Qué considera al respecto?

Jean Cebron: Nosotros somos instrumentos del inconsciente y como tal no somos conscientes de ser guiados.

Vicky Cortés: Ritmo y musicalidad.

Jean Cebron: No hay música sin ritmo, no hay ritmo sin musicalidad, no hay movimiento sin ritmo. El ritmo es el resultado de la experiencia de respirar... de la vida. Todo respira. Cuando falta el fraseo, no existe el canto del cuerpo.

Vicky Cortés: ¿Qué cosa significa la verdad de la forma para usted?

Jean Cebron: El recorrido para llegar a la realización de la forma es más importante que la forma misma. No es tanto aquello que se hace, más cómo se hace. Dentro de este “cómo” reside el misterio más que la verdad. Sin misterio la vida es aburrida.

Jean Cebron:

La danza es la expresión de la espiritualidad humana.

Adrián Arguedas. Artista plástico. Maestro.
Escuela de Arte y Comunicación Visual. Universidad Nacional
Localidad: Heredia. Costa Rica

Entrevista Adrián Arguedas

Vicky Cortés: Me gustaría escuchar tus ideas acerca de la improvisación como artista y como maestro desde tu experiencia de vida.

Adrián Arguedas: Si quisiera desarrollarte el concepto de improvisación desde mi formación, tendría que hablar de la academia, porque yo estoy formado ahí. En el tipo de academia en la que estoy formado no creo que sea tan metódica como en el caso de la danza, y voy a tener que irme un poco al principio.

Digamos, la escuela en la que me forme tiene influencia de la Bauhaus⁶⁰, y donde, de alguna forma, ese aspecto de la improvisación ya estaba contenido. Sin embargo, si te hablo de mi experiencia de vida, yo sí considero que tiene que haber algún desarrollo básico del uso de las herramientas para poder improvisar en el contexto del arte.

Yo no creo que uno pueda hacer de la nada, es decir, no va a ser de la nada porque ya hay una persona construida, una persona que ha tenido relación con su contexto. Si entendemos que el arte es un lenguaje que hoy, en la contemporaneidad, tiene muchas aristas, muchísimas, y en donde, dentro de los fundamentos de la modernidad⁶¹, se niega (por ejemplo, la posmodernidad⁶² niega) el oficio y la posibilidad de relacionarse con conceptos de las academias, yo sigo pensando que cuanto más conozca uno con las herramientas que trabaja, es más fácil. Voy a utilizar una palabra que a mí me parece fundamental para la improvisación: el juego; y en este caso el juego, para mí, requiere saber, conocer los instrumentos básicos.

⁶⁰(Weimar- Alemania.1919) Escuela de arquitectura y diseño que fue el centro del movimiento moderno y proponía una renovación radical de la cultura y la enseñanza del arte para la transformación social.

⁶¹Tres periodos historicos: Edad antigua, edad media y edad moderna. La modernidad trae la idea de ruptura, pues esta representó con el Renacimiento una ruptura con los paradigmas dominantes en la Edad Media en términos de pensamientos filosófico, político, artístico, etc: racionalismo, humanismo, revolución industrial, capitalismo, socialismo, comunismo, etc.

⁶²Surge como oposición al modernismo. El individualismo y la obsesión por la diferenciación es su rasgo distintivo. Ha llevado la innovación del modernismo a una ofuscación que deviene en el vacío: lo nuevo se vuelve inmediata e inevitablemente caduco.

Vicky Cortés: Hay ciertas líneas de cómo se podría plantear algunas metodologías posibles para conseguir ciertos “resultados” de un trabajo de improvisación. Una improvisación puede servir para el autoconocimiento. Otras veces puede ser ya una improvisación que está direccionada para ir depurando un lenguaje con un conocimiento de ciertas herramientas, con una intencionalidad y bagaje más profundizados. En danza hay artistas que improvisan todo un espectáculo, pero no es que se lo inventan allí mismo y está lleno de “ocurrencias”, tiene la consistencia de un cuerpo con un autoconocimiento, que ha trabajado un oficio, una poética o sentido y “técnica”⁶³

Adrián Arguedas: De experiencia de vida (...)

Vicky Cortés: ...en su forma de ir construyendo lenguaje...

Adrián Arguedas: Usa *su* metodología, precisamente es a eso a lo que me refiero. Es decir: cuando tenés la capacidad de saber lo que querés comunicar, cuando conocés las herramientas con las que estás tratando, ya sean las menos comunes dentro del ámbito del arte, que no sean las tradicionales. Por ejemplo, si pensás en las artes visuales, el uso del audiovisual. Si no sabés cómo funciona la edición, si no sabés cómo funciona la computadora, o la misma máquina, lo que la cámara te da, es muy difícil que podás comunicar cosas.

Me parece que lo anterior requiere un bagaje y que también requiere lo que diversos autores han planteado: ¿Qué es lo que querés comunicar?, ¿Cómo lo querés comunicar? Son aspectos que van a definir la improvisación. Ahora, pensémoslo en el ámbito de la música, me imagino que algún músico ya te lo ha dicho, por ejemplo: el jazz, que ha sido a través de la historia un campo de la improvisación. La mayoría de esos músicos han tenido formaciones tradicionales (...) entonces es complejo. No es que yo lo defienda, y no es que sea la estructura común, pero digamos que ha sido una generalidad.

Vicky Cortés: Sí, bueno, en la música occidental legitimada en las academias, los códigos que se usan para hacer música son códigos estructurados de determinada manera, que hay que estudiar, que hay que aprender. No sé, si en la

⁶³Técnica entendida como capacidad de comprender el camino organizado y orgánico de la interpretación práctica corporal en la forma y no como reproducción de una técnica - estilo en sí (ortodoxa).

plástica y en la danza tenemos una forma tan estructurada, esta misma condición. Por ejemplo, yo no tendría que aprender determinadas posiciones de una técnica codificada para poder bailar, pero aquí entra una visión paradigmática no tradicional.

Adrián Arguedas: Eso era lo que te iba a decir: son paradigmas. Es decir, la academia en las artes visuales ha tenido estructuras que fundamentan la educación a través del dibujo de perspectiva, por decir algo. En otro momento no, en otros momentos utiliza la parte expresiva. Entonces ya el método cambia: ya no es enseñar perspectiva, sino enseñar, por ejemplo, el método de dibujo que se desarrolla en el lado izquierdo del cerebro, o en el lado derecho, dependiendo de cuál es tu mano; o por ejemplo con metodologías relacionadas con el aprendizaje del dibujo en el niño, o sea, el desaprendizaje. Entonces, habría que posicionarse desde donde, en este sentido, querés desarrollar la investigación.

Vicky Cortés: Mi intención es implementar informaciones que aporten, desde la creación contemporánea, a la visión paradigmática en nuestras escuelas de arte. ¿Por qué contemporáneo? Porque el lenguaje contemporáneo sería lo que te expresa y cómo vos lo expresas; es el momento que nos pertenece, se construye ahora, por supuesto como vos bien decís, con todo nuestro bagaje. No es que surgimos de la nada, somos parte de esa larga trayectoria que recibimos, pero esto no impide incorporar el valor de la improvisación como parte de un proceso en “formación”. O sea, el valor de la persona como alguien que es capaz de decirse a sí mismo. Es por eso por lo que me parece importante rescatar esta noción de la improvisación, ligada directamente con el artista que está generando algo. Me interesa la voz de creadores. La singularidad.

Adrián Arguedas: Bueno. Yo en el contexto de las clases, del énfasis, una de las cosas fundamentales es el desarrollo de una propuesta personal, y a mí no me interesa que tengan un formato único. Es decir, que más bien lo genere el estudiante. Él genera la propuesta desde las inquietudes que él tiene, desde la parte vivencial. Por ejemplo, en el uso de los materiales. Mi clase está en el contexto del énfasis de pintura, y curiosamente casi nadie pinta. Hay un grupo que se formó ahora que se llama Zanate. Algunos de estos muchachos básicamente viven en barrios marginales, y entonces están trabajando prácticamente con la basura, con el desecho de esos lugares, porque les comunica, porque es más pertinente que pintar al óleo o en caballete.

Vicky Cortés: Eso es lo interesante de la contemporaneidad ...

Adrián Arguedas: Sí, que sí aparece de una forma, tal vez no de manera obvia, pero sí la creatividad en la elección de los materiales, en la elección de los motivos, en lo que ellos comunican que tiene que ver con el aquí y el ahora; es decir, *ellos*. Si se quiere, empieza por un monólogo, pero después se dan cuenta de que ellos están correspondiendo a un entorno, a un grupo de gente.

Vicky Cortés: ¿Y vos personalmente, en tu trabajo? Adrián como artista

Adrián Arguedas: Bueno, yo ahí debería decir algo similar, porque usualmente uno enseña lo que uno hace, ¿no?, la forma en que uno ha producido. Y en mi caso precisamente es mucho más lento porque yo fui formado en escuela. Entonces tuve una formación como grabador, sobre todo como grabador, curiosamente en una época en que vos tenías que ser un especialista. Es decir, si sos grabador, no sos dibujante; si sos dibujante no sos pintor; si no sos pintor sos escultor. Y para mí, quitarme ese lastre ha sido un proceso de vida, y lo que me doy cuenta es que ese aspecto, o el concepto que llamamos arte, está en todos los ámbitos. Que no es una cosa ni siquiera que tiene que estar en el contexto de una estructura, sino que está en tu jardín, que vos podés improvisar en tu jardín, en la construcción de tu casa, en la forma en que vestís, en la forma en que comés. Está extrapolado a todos los ámbitos de la vida. Entonces, yo creo que la búsqueda en el arte ha sido una experiencia con muchos materiales. Sin embargo, cuando uno lo ve en perspectiva se da cuenta que esencialmente algunas búsquedas se mantienen a través del tiempo. Tal vez el espacio de improvisación y de creatividad es para no aburrirse y darse cuenta de que se está diciendo lo mismo mucho más decantado o más sintetizado. Uno necesita experimentar con otros materiales, con otros motivos, por ejemplo. Y eso es.

Vicky Cortés: Hablaste del juego. Visto desde un lugar fundacional, no tiene moral, no tiene reglas, no tiene que obedecer absolutamente nada, sino a la propia lógica interna en el momento. (No me refiero al juego regulado o estructurado.)

Adrián Arguedas: Bueno, yo pondría el concepto en un periodo de la vida para poder, por lo menos, definirlo para mí. Y es cuando uno era niño. Pero cuando era niño pienso que, de los cuatro años hacia atrás, es decir, cuando todavía la formación del

yo no está clara. Me parece que ahí no importa si uno está desnudo. Como decís vos, no existen reglas, porque uno no entiende ni el bien ni el mal, porque uno no entiende este tipo de construcción. Entonces, en ese sentido, una de las búsquedas ha sido retornar a ese tipo de juego; o sea, un juego por ejemplo...

Vicky Cortés: ¿"Inmoral"?...

Adrián Arguedas: ... bueno, no. Ya ni siquiera es moral o inmoral, simplemente *es*, jugas y se acabó. ¿Cómo? Bueno, con lo que tenés. ¿Qué querés comunicar? Lo que estás sintiendo en ese momento: no usar la memoria, no utilizar ni el pasado ni el futuro, utilizas lo que tenés ahora. Ahora, eso es fácil decirlo. ¿Por qué? Porque uno tiene un bagaje, y es un lastre que uno lleva. Pero yo creo que el posicionamiento de estar ahí le permite (mucha gente habla de eso) como matarse a uno mismo; o sea, matar el anterior, matar lo que uno producía anteriormente y volver a comenzar de nuevo. ¿Por qué? Porque al fin y al cabo el niño está jugando; simplemente deja el objeto ahí y al día siguiente viene y construye otra cosa nueva, ni siquiera con esos materiales, con otros, con lo que se encuentre, con un palito, con una hoja dibuja, con un lego... Entonces es como recuperar parte de la esencia del ser humano, que tal vez por el tipo de sociedad en la que vivimos se nos ha negado históricamente. Y precisamente los espacios de la universidad a veces son los que más estimulan esa negación, porque se basan en estructuras preestablecidas. El hecho que estemos en el contexto del aula, por ejemplo. La gente tiene que estar en la calle, o en el taller. No se trata de volver al taller del artista, pero la vida está fuera del contexto de la universidad, está en la calle, está en el mercado, está en el parque, ... Ahí la gente está viviendo. La universidad se ha vuelto una especie de burbuja.

Vicky Cortés: El hecho de volver al taller o a la calle, como mencionaste anteriormente, sin volverse enemigo de lo que también ha sido parte de nuestro bagaje...

Adrián Arguedas: Es usarlo...

Vicky Cortés: ...es usarlo, revisarlo, y recontextualizarlo. No se trata de borrar y cuenta nueva o de volver (como mencionaste) al taller del artista cuando él escogía a sus discípulos, sino de otras formas de pensar procesos. Las cosas a veces vuelven, pero con otra mirada que es lo que hace la diferencia. A veces nos

enojamos con el pasado y queremos hacer lo último, “la vanguardia”, sin sospechar el espacio de conocimiento que podríamos aprovechar... Al final no nos damos cuenta de que quedamos guindando (...)

Adrián Arguedas: Es que estás metido en una estructura absolutamente romántica, que ya fue la idea de los alejandrismos. El concepto de posmodernidad es un concepto que ya fue desarrollado en otro momento, en la prehistoria, en diferentes momentos: es cíclico, el universo es en forma de espiral. A mí me parece que las estructuras universitarias deberían ser flexibles, que le permitan al docente llevar al estudiante a diferentes espacios, que experimente la vida. Y diría que es la parte que uno como docente también tiene que hacer a diario. Es decir, si la intención es hablar del mercado, hay que irse a meter al mercado; hay que respirar, comer, conocer a la gente del mercado, y no teorizar sobre el mercado, porque no sirve. Tenés que ver como camina la gente ahí, cómo habla, cuál es la cadencia, cómo es el color del lugar. Igual el taller. Yo, a través de la experiencia, me he dado cuenta de que muchos muchachos sienten la necesidad y se sienten más cercanos cuando están en el lugar donde uno trabaja. Ahora, el taller no tiene que ser el espacio de cuatro paredes, puede ser el espacio –volvemos a la idea– del mercado. Y eso es hacer vivencial la experiencia de la educación. No puede ser de pupitre, de aula de pizarra. No, ya no funciona, ya no da para nada, no da más...

Vicky Cortés: Sí no es un trabajo de afinamiento de una reproducción, es un trabajo que se va a vivenciar.

Adrián Arguedas: Eso. Y qué les estás comunicando a la gente hoy. No le estás hablando a gente del siglo pasado del siglo XX. Ya no. Ni la del siglo XIX. Le estás hablando a la gente de ahora. Ahora sí, como decís vos, no tiene que haber un enojo hacia lo anterior. Más bien es una integración. Tenés que asimilarlo, digerirlo, hacerlo tuyo también. Me parece que hoy tenemos la maravilla de contar con un bagaje tan extenso; entonces hay que utilizarlo y ver qué nos sirve de eso y cogerlo con cariño, verlo con respeto. Pero hay cosas que en el aquí y el ahora ya no funcionan, es un paradigma que ya no tiene utilidad.

Vicky Cortés: Sí, que nosotros también tengamos la capacidad de poder observar y sentir el pulso de las cosas para poder colaborar con la gente que desea aprender o hacer un proceso.

Adrián Arguedas: Yo creo que hoy si hay alguien que tiene que tener conciencia de eso somos la gente que estamos dedicada a la educación. Y es un ejercicio de repensarnos y rehacernos. Lo que te decía: esa capacidad de jugar implica que también tenés que romper lo aprendido, y tenés que también romper tu propio proceso. A eso me refería con la muerte del autor. O sea, yo creo que es una reinención constante, y ese es el juego del niño: la capacidad de maravillarse ante lo que en este momento estamos experimentando. Claro, no es nada fácil.

Vicky Cortés: Ahora bien, uno cree que está pensando racionalmente todo lo que hace, pero en realidad uno percibe desde muchos lugares “la realidad”. Uno interactúa desde lo que siente: temor, afecto, sensación, impresión, los sentidos, etc. En el fondo, por más que creemos controlar “la vida”, estamos manejados, en gran parte, por algo que unos llaman inconsciente y otros lo llaman de otra forma. Nosotros no estamos todo el tiempo manejándonos desde un lugar racional, es imposible.

Adrián Arguedas: Pero si te voy a decir una cosa, en la medida en que vos seas consciente de que no es necesario utilizar tanto la cabeza, y sos consciente de que lo único que tenés es *este* momento, yo creo que uno puede tener más tranquilidad para disfrutar de la vida. ¿Qué quiero decirte con esto? De que tal vez nos preocupamos de que las cosas salgan bien, de que, por ejemplo, en el contexto de la universidad, tienes que cumplir... para mí hay algo que lentamente he ido aprendiendo: que si sacas del juego todas las construcciones que posees ... vos decís que usas el inconsciente, yo lo voy a llamar de otra forma (...)

Vicky Cortés: (...) el inconsciente es lo que no controlas

Adrián Arguedas: (...) de acuerdo. Pero si vos tenés la capacidad de utilizar otras partes del cuerpo que a veces no las tenemos tan conscientes, por ejemplo, la respiración, o el corazón... Es una cosa que también que se ha cuestionado mucho a través de la historia: o sea, que todo está en el cerebro. Se le ha dado al cerebro el control total de nosotros. Yo lo que creo es que cuando tenés respiración consciente te das cuenta de que hay algo más allá de todo el aparato mental que está detrás de eso. Y cuando hablamos ahora de la formación del yo, es precisamente eso, no somos el cuerpo nada más, ni el único aparato que utilizamos es el cerebral.

Entonces el ejercicio, bueno, en la universidad, en una escuela de arte visual, es un poco descabellado. Tal vez en la escuela de danza es un poco más fácil poner a la gente a respirar. Pero, es lo que yo estoy haciendo con ellos, para que tengan conciencia de que están presentes, para concentrarte, para tener la capacidad de estar aquí. Si vos pones a la gente a respirar se dan cuenta que ya no están pensando en la abuelita ni en el tío, sino que están observando un fenómeno X, no importa cual, digamos, cómo la luz pega en esta planta. El problema cuando vos los traes para que vean esto y están pensando “no he almorzado”, claro, eso pesa; pero el ejercicio es estar aquí y ver como la luz ilumina este espacio ahora. Entonces, para eso la gente tiene que sintonizar, y a veces nos dejamos llevar por todos nuestros pensamientos. Para mí ese es el ejercicio, por ahora, de vida. Ese estar aquí, disfrutar de este ratito, pasarla bien. Si lo que te he dicho te sirve, bueno, y si no, yo no puedo hacer nada más que lo que hice. Es más: ya pasó, ya no importa, para mí ya no debe de importar.

Entrevista Raffaella Giordano

Vicky Cortés: ¿Cuál ha sido lo que podrías considerar tu formación fundamental? ¿De dónde viene? ¿Cómo surge?

Raffaella Giordano: Es muy simple. Tengo mi primera maestra que es la persona que me ha dado los instrumentos y elementos técnicos, ya que yo no hice una escuela formal. Por lo tanto, he iniciado tarde en la danza... Y ha sido Carolyn Carlson⁶⁵, por esas coincidencias de la vida. Aunque de niña tenía esta pasión por la danza, quería ser una bailarina, porque tenía una abuela, la madre de mi madre, quien bailó con la Pavlova⁶⁶. Esto fue un secreto en la familia (irlandesa-escocesa), porque ella tuvo que dejarlo muy pronto y no lo contaba a nadie, pero tuve ese punto de influencia de la danza clásica. Existía el culto hacia la danza por lo que pude ver a muchos bailarines clásicos en mi infancia, y era claro para mí que este era un modo de expresión, de relación con el mundo, con las cosas, con esta sensibilidad. ¡Me fatigaba estar en el mundo! Allí sentía que podía expresarme.

Luego olvidé todo por un tiempo, y entonces me encontré con Carolyn Carlson quien me ha donado una inmensidad. Ella me enseñó todo con un sentido muy fuerte del tiempo y del espacio que ella posee; estas dos dimensiones que son, en su caso, muy misteriosas y que estaban muy presentes. Aunque siempre hubo otras personas, era ella quien me nutría. Era alguien que me transmitía pasión por el trabajo; era todo, su forma de hablar, de moverse, cómo se lanzaba al trabajo, era todo.

Luego me encuentro con Pina [Bausch]⁶⁷, con quien trabajé poco. Decidí escapar de allí, ¡No lo sé!. Pero fue una grandísima maestra, terrenal. Con Carolyn estaba en el universo, todo aquello que tiene que ver con lo inmaterial... En cambio, con Pina, no es que no fuera también inmaterial, pero tenía una humanidad que resonaba. Era como ver a las personas por primera vez y no al bailarín. Lo humano, esa condición

⁶⁴Traducción realizada por Rodolfo Seas Araya.

⁶⁵Coreógrafa, bailarina, poeta. (Oakland, USA 1943)Radicada en Francia. Volver al aura de misterio de lo desconocido, en el retorno a la sabiduría de la filosofía a través de la poética de los sueños y las visiones. Se considera mas una poeta visual que una coreógrafa.

⁶⁶Bailarina de Ballet Clásico (San Petersburgo, 1882 - La Haya, 1931) Figura mítica del ballet clásico

⁶⁷Ya referenciada. Icono de la danza- teatro mundial.

humana, pero en conexión con todo aquello que no se sabe... Todo esto en conjunto me ha tocado profundamente.

También me encontré con diversos jóvenes locos franceses, como L'Esquisse⁶⁸. Era una compañía de combatientes, muy fuerte en los formatos, [en la] conformación de la forma [en] que ellos [se] presentaban. Una explosión de energía material de una forma muy rústica.

En general estos tres personajes, Pina, Carolyn y L'Esquisse, me salvaron la vida, porque también ellos me pudieron reconocer, de alguna manera, y me tomaron en su camino. Muy diferentes. Mi hilo conductor no era tanto el estilo, sino más bien una temperatura, una cualidad de relación con el cuerpo y con el mundo exterior.

Luego también hice un camino largo con un colectivo italiano con el que trabajé, que se llamaba Sosta Palmizzi⁶⁹. Ese colectivo fue con Carolyn Carlson, y formamos una compañía de experimentación.

Y después, finalmente, hice un viaje sola (artísticamente), un poco intentando seguir, conservar, mi propio camino... Aunque yo no me he sentido como una coreógrafa; me siento más como una artesana motivada por un devenir de comprensión de cualquier cosa, de la vida, y atraída por la posición de los otros (cuando trabajo con otros). Pero siempre era complicado emotivamente, porque me lanzaba a territorios desconocidos para mí. También he tenido una relación un poco conflictiva con la danza. Por un lado, es mi gran amor; pero, por otra parte, es algo que de alguna forma finalmente terminaba destruyendo, para buscar algo... Para buscar siempre alguna cosa detrás, delante, arriba, abajo. Siempre buscando algo que no se veía, que a lo mejor no estaba, o no existía... Pero ha sido interesante todo el camino.

Yo no creo que nadie inventa algo nuevo... Cada uno mastica la tradición y también aquello que está antes de la tradición, un sentido de honestidad. Pero también lo intuitivo, lo no racional. Masticar y encontrar una palabra sobre algo que uno cree. Y no porque se ha dicho, o hecho, o porque alguien me lo imponga. En ese sentido, todo se torna personal.

⁶⁸ Compañía creada en Francia por la coreógrafa suiza Joëlle Bouvier y el coreógrafo de origen argelino Regis Obadia, esta compañía fue puntera de la nueva danza francesa de los años 80 y 90.

⁶⁹ La Compagnia Sosta Palmizi (Italia) dirigida por Raffaella Giordano y Giorgio Rossi (1990) se transforma en la Asociación Sosta Palmizi que promueve la actividad coreográfica de los dos directores y una referencia en el campo de la creatividad coreográfica contemporánea y en la formación y el acompañamiento de las generaciones jóvenes.

Pienso que todos estamos muy unidos, pero también pienso que todos tienen que hacer, que asumir su pequeña parte de responsabilidad de la propia palabra. Porque escribir alguna cosa, o montar un espectáculo, es hablarle a alguien, es hablarle de algo. Y entonces son valores que tú puedes expresar sobre las cosas en las que crees.

Vicky Cortés: Ahora me gustaría preguntarte: cuando vienen personas a buscarte para hacer talleres para aprender algo, ¿Qué crees que sea lo más importante de compartir con ellas?

Raffaella Giordano: ¿Cuándo yo tengo que escoger a algún bailarín para que baile conmigo?

Vicky Cortés: No, no estoy hablando en ese sentido. Vos das talleres, impartís lecciones en diferentes lugares. Las personas quieren aprender de vos, pero no todos ellos van a ser bailarines en tus obras, sino andan buscando conocerte, conocer de vos, de tu trabajo. ¿Qué es lo que vos consideras importante compartir con estudiantes, personas, como pedagoga, como maestra?

Raffaella Giordano: No soy una maestra que tiene la responsabilidad de formar, porque en realidad yo he enseñado en medio de mi camino como creadora. Siempre dentro de esa temperatura, de esos nudos, de esos pasajes, en la composición que estaba atravesando... Después, en algún momento, también intenté ser más objetiva, pero no, no, no... no sé.

Vicky Cortés: ¿Objetiva?

Raffaella Giordano: Sí, sí, sí, más objetiva. Menos influenciada por mis preguntas, las grandes preguntas universales.

Por un lado, se requiere, según creo, mucho coraje. Una capacidad de adherirse a la forma y alienarse a la sensibilidad, de mejorar todas estas cosas que estudiamos, que tienen que ver con reforzar, con suavizar, con abrir, con ser consciente de usar la carretera que es mi cuerpo. No es un fin en sí mismo, es un medio para engrandecer las capacidades que están ya, según creo, dentro del potencial de mi cuerpo, el cuerpo como un todo.

Después sabemos que esto de la técnica no lo es todo, la técnica es un medio. Yo siempre solicito tener mucha apertura, estar listos para utilizar aquello que estamos

aprendiendo; pero también de abandonarlo para privilegiar siempre una exposición de ti mismo. Esto siempre ha sido muy importante para mí.

Por lo tanto, no es una cuestión de estilo: de yo soy, yo quiero, yo digo, a mí me gusta... Estas aseveraciones no me parecen, porque finalmente ¡No se sabe! Es un camino de cómo tú tocas “las cosas”, de cómo tu trabajas en las relaciones de “las cosas” y las relaciones nunca son cerradas, como si fuera un asunto de matemáticas.

Me gusta ver esa pequeña epifanía, ver como sucede, como un borde te aproximas a las cosas. Entonces siempre se trata de las relaciones, de cómo se relaciona uno con el otro, y las relaciones nunca son cerradas, nunca son fijas.

Esto me parece siempre muy importante. Y no es fácil, porque también nosotros nos enmascaramos en esta condición de encarnación, aun en lo que no sabemos. Por esto trato de ser siempre generosa, abierta y tener coraje, porque se requiere coraje. Esas tres cosas me parecen muy importantes para hacer un camino.

Vicky Cortés: Creo también que todo se relaciona y que las cosas no se pueden aislar. Pero ahora tal vez pudieras describir un procedimiento en el cual facilitas al estudiante en sus procesos creativos, para el aprendizaje, una dinámica de improvisación. ¿Crees que hay formas o metodologías concretas para enseñar la improvisación? ¿Procedimientos que se puedan fijar para enseñar esta noción de composición con relación al espacio, tiempo, flujo, a los factores del movimiento?

Raffaella Giordano: Pienso que es importante [la improvisación]. Pertenece a nuestro bagaje histórico dentro de esta contemporaneidad que inicia a principios del siglo [XX]. Ofrecer un espacio de creación, una página en blanco para cada uno. Así, cada autor (o cada familia de autores), a través de la afiliación de su propia sensibilidad, de la propia práctica, y de su capacidad para estructurar un método, ha desarrollado un modo de ofrecer este campo abierto, esta página en blanco a sus estudiantes o a sus intérpretes.

Yo pienso que hay modalidades muy diferentes. La danza americana, por ejemplo, con el *contact dance*⁷⁰, ha desarrollado técnicas muy precisas sobre cómo se improvisa.

Dependiendo si hay un tema, de la forma, de que cosas preparo, de que instrumentos puedo ofrecerte, yo que te guío para afrontar la página en blanco. Entonces, pienso

⁷⁰ Técnica mencionada en texto.

que se puede y se debe ofrecer la posibilidad de implementar este espacio de apertura, ¡que es un gran espacio de apertura! Con un pequeño bagaje de instrumentos, que cambian según quien me acompaña, yo uso esos instrumentos, pero junto con ellos encuentro lo que no sé de antemano. Eso significa improvisar: lo que no sé con anterioridad. Pienso que esto es muy importante...

Tomemos el ejemplo de Pina (Baush). Yo nunca observé como trabajaba en una creación, pero se sabe que ella utilizaba las preguntas, después uno lo pensaba y luego uno se dejaba ir de algún modo. No era que ella trabajaba dando el espacio para la improvisación, pero hasta cierto punto eso es improvisar. De alguna manera hay improvisación en todo. Después puede ser que yo lo tomo en mano y lo estructuro, pero siempre está la relación con el presente donde está naciendo algo del imprevisto, y son infinitas las tesituras. Y yo he tenido la sensación de que, durante el espectáculo, aquello que he compuesto muy precisamente, inclusive en aquella partitura precisa, está aquel espacio de apertura, de escucha del presente.

Vicky Cortés: ¿Entonces? ¿Si se puede enseñar?

Raffaella Giordano: No sé si se puede enseñar un método. Uno puede acompañar esta práctica, proporcionando un espacio de libertad, al interior de una serie de instrumentos que no son toda esta libertad, porque la improvisación se guía. Tal vez puede estar dentro de una improvisación la guía para hacer lo que uno quiere, ¡No sé!, pero es un instrumento interesante simplemente porque nosotros somos muchas cosas, y cuando dejo que sucedan, es muy lindo dejarse ir... Con atención. Porque esto me devuelve, restituye algo que me pueda hacer comprender o sentir cosas que no podía pensar, o que no había pensado con racionalidad. Y el cuerpo es el maestro de esto.

También si trabajo con otra persona trabajo conmigo, con nosotros. Es como en la vida: yo puedo poner una parte de mi palabra, pero no sé lo que el otro va a poner, lo que me va a aportar; y este encuentro va a producir algo que no es imaginable antes o *a priori*, ¡Por fortuna!

Cómo cabalgar por este espacio, donde me reflejo, me nutro y me restituyo. No lo sé. Estoy abierta a cambiar. Algunas veces es muy bueno tener una idea, seguir una idea; algunas veces dejarla ir y luego también retornar.

Vicky Cortés: Gracias Raffaella. Hay un tema que considero difícil. Cuando estás trabajando en una escuela, en una institución viene el tema de lo

“cualitativo”. ¿Vos crees que sea correcto plantear el tema de “la calidad” de un material de improvisación-composición? ¿Cómo piensas que se pueda ayudar a una persona que plantea una improvisación con toda su honestidad, con todo su aquí y ahora; para coadyuvar a “potenciar” su material? ¿Qué piensas sobre esto? ¿Piensas que es correcto?

Raffaella Giordano: Es muy complicado. Pero ahí yo también pienso que no hay una ley única. Depende del contexto, también de lo que se busca. Porque es claro, si tengo que llegar hasta ciertos objetivos, dependerá de estos mismos objetivos. Pero, por ejemplo, si estoy trabajando con principiantes, el problema no existe del mismo modo y tú puedes ser menos violento (como profesor o como guía). Porque algunas veces algunos acompañantes (guías de improvisación) abusan de esa violencia... Es complicada esta pregunta.

Vicky Cortés: Es sólo una pregunta.

Raffaella Giordano: No, yo también me lo he preguntado muchas veces: ¿Cómo se hace? ¿Dónde se interviene? Pero digamos, si se toma en cuenta lo que se está pidiendo de la improvisación, es bastante simple. Podemos ayudar con las coordenadas, dejando siempre el espacio de apertura, de libertad, o sea, de improvisación, de dejarse ir. Y podemos gobernar una otra parte que es más rigurosa, más severa, que no es solamente “me dejo ir”, porque tengo unas pequeñas señales que me han sido dados para usar. Me pueden decir: usa el amarillo y el rojo, no todos los colores. Pero hasta cierto punto, porque también se puede discutir ¿Que es rojo?, ¿Hasta dónde llega? Yo te doy una página en blanco, un vaso y un encendedor, y ahora busca. Entonces veo que sólo hiciste diagonales, nunca usaste el encendedor, nunca tomaste el vaso, y yo pienso: tal vez fuiste espléndido, te dejaste ir en una idea, viviste un momento maravilloso, pero no estuviste dispuesto de seguir, ni siquiera un poco, la idea.

Vicky Cortés: ¿Y qué sucede si lo hizo, si tomó el vaso y el encendedor, pero lo que hizo no se potenció...?

Raffaella Giordano: ¡Era aburridísimo! Es necesario andar por aproximaciones, que no sea una cosa en donde no has osado ni un pequeño riesgo, no has sido suficientemente generoso. Es necesario siempre ser muy generoso, porque siempre sucede alguna cosa cuando uno es generoso. Es siempre un juego de equilibrio

terrorífico, porque, por ejemplo, si yo dirijo y tu diriges no diremos nunca la misma cosa. Y es necesario aceptar que cada uno acompaña a su modo, y cada uno tiene su propia medida para saber si está bien o no está bien. Cada uno se toma la responsabilidad difícil de proponer, y se puede equivocar.

Yo creo es necesario ser lo más simple posible; comprender cuáles son los instrumentos que yo propongo que hay que tomar en cuenta y utilizarlos en relación con la libertad de la improvisación... Y asumo la responsabilidad de decirte si lo has hecho más o menos bien, o bien en un aspecto, porque lo absoluto tal vez no existe. Pero existe, si existe el objetivo de crear un espectáculo, un objetivo de formar.

Es difícil formar bailarines, hoy más que nunca. ¿Formar para ir a dónde? Porque bueno, uno piensa ¡Ya no existen más las grandes compañías! ¡¿Entonces formo para que vayan a dónde?!

Vicky Cortés: Has dicho cosas fundamentales. Este es un trabajo para los estudiantes. Que puedan leer y encontrarse con diversas impresiones, e inquietarse. No acumular tantas certezas en relación con su formación, sino mantenerse curiosos.

Raffaella Giordano: Sí, sí, curiosos, curiosos. Pienso, así como lo veo yo, que la cosa más importante es el amor por el propio conocimiento. La pasión sin la cual sería muy dura esta profesión. Es demasiado dura y el impulso debe ser más fuerte que uno. Y una vez que está aquello, ver cómo seguir ese conocimiento, eso que tú amas, lo que comprendes, lo que no comprendes. Estar siempre involucrado con el ser humano. Es un trabajo muy artesanal.

Pero siempre es el amor por el conocimiento... Si no hay este amor, ¡Hay algo que no funciona!... Tal vez es un poco radical este pensamiento... ¡No lo sé!

Vicky Cortés: Si no hay necesidad de conocer, desde cualquier lugar que lo plantees, no hay movimiento, ni vida en última instancia.

Raffaella Giordano: Pero cada uno es un visitante cuando empieza a acercarse a la danza, y algunas veces esto es como un resplandor, ¿Sabes? Como cuando el sol es muy fuerte y te enceguece. Es como una idea de lo bello, una idea de lo justo, una idea de lo que vale... ¿Qué significa esa cosa? Pero no hay que ver las cosas solo en negativo: en positivo.

Vicky Cortés: Venimos de una educación que pone la experiencia del conocimiento sólo en el profesor. El estudiante tiene poca familiaridad, desde su formación, con la experiencia creadora . De un momento a otro el profesor dice: ¡Tienes que crear! ¡Es muy difícil para el estudiante!

Raffaella Giordano: Esta cuestión de lo creativo se pone, para mí, generalmente, en una posición muy violenta. Pero esto sucede por la sociedad, porque la sensibilidad... Algunas veces la sensibilidad también necesita un tiempo de evolución. Así que esto de empujar la creatividad y que se debe VEEEEEEERRRRR... ¡Es muy violento!

Vicky Cortés: Para algunos que somos un poco más lentos... Sí, Raffaella Giordano!!!!... (risas)

Raffaella Giordano: ¡Es complejo! ¡Todo es particular! Pero hoy día, más que nunca, los jóvenes tienen gran fatiga de sentir algo respecto a ¿Hacia dónde ir? ¿Cierto? No existen más estas grandes fortalezas; es todo más pequeño, con menos certeza.... ¡Al menos me parece que es así!

Vicky Cortés: ¿Crees que ahora la gente joven esta como sin referentes?

Raffaella Giordano: ¡Claro! E inclusive, aquellos pocos referentes que existen...

Vicky Cortés: Si, por un lado, pocos referentes, y paradójicamente por el otro lado tanta información indiscriminada en que nos perdemos. Con toda la información que hay ahora, donde podés ver de todo, puede llegar a ser una desorientación total...

Raffaella Giordano: Pero sobre esta desorientación, yo siempre digo: ¿Cómo hacen para no sentir nada? Porque ellos, en su desorientación, siguen aquello que se dice que es necesario seguir, ¡El suceso!... No logran sentir alma a alma, persona a persona, si te habla o no te habla, o ¿por qué no te habla?...pero no quedarse en la presunción del me gusta o no me gusta. Esto es grave.... No sé cómo decirlo ¡es una cuestión mucho más humana; es como que lo intuitivo no se sabe dónde está!

VICKY CORTÉS: Si! y a esto le agregamos la noción de mercado!

Raffaella Giordano: ¡Sí, sí, sí!

VICKY CORTÉS: Es fuerte esto, también en algunas universidades. Y en la gente joven, que está cargada con la noción de hacer carrera, de tener éxito... Todas estas ilusiones. ¡Es fuertísimo!

Es una tragedia, porque ¿Cómo revertir esta noción que viene desde la más tierna infancia, la instruccionalidad como respuesta? Es trágico, más para los que venimos de las periferias, que vemos el centro como un ideal. Aunque eso ya ha cambiado mucho, pero todavía seguimos, así como viendo hacia arriba, ¿No? ¡ La esperanza del Primer mundo! Todavía seguimos colonizados!

Raffaella Giordano: ¡No, bueno, no es fácil! La cuestión es que siempre es difícilísimo hacer un espectáculo, yo lo he dejado ahora un poco, hace siete años hice mi última obra de grupo, después hice muchas colaboraciones y ahora me encuentro en una situación extraña; ahora me encuentro al servicio de un maestro de escena en la ópera. Ya hice dos filmes, ¡Cosa extraña es la vida!... ¡Pero el mundo es pequeño! Yo nunca hice ningún espectáculo con grandísimo suceso, porque eran muy extraños. Pero he podido conseguirlo, sin compromisos, y esto fue muy bello.

Vicky Cortés: ¡Ay, que maravilla!

Raffaella Giordano: Bueno, ahora estoy haciendo un último esfuerzo, no sé por qué, de hacer un solo, que estoy creando ahora mismo. Pero no logro terminarlo porque también voy a trabajar para otros, cosa que también es interesante para mí, ¡que siempre fui un poco temerosa de la gran luz!. Es interesante, porque ahora he trabajado con la Opera de la Bastille, en París, para un director, y tenía que hacer movimientos para la cantante, la solista y también la asistente y entonces me pongo en esa posición donde todos pueden verme, y yo por dentro siento miedo todavía. Una locura, pero... el director está muy contento. Y como sea, está todo mi trabajo, que nunca pensé como oficio. Es interesante, porque en esta situación emerge el oficio, y veo que lo tengo, un poco.

Vicky Cortés: ¿El oficio?

Raffaella Giordano: El oficio significa un poco de saber aquello que tienes en mano después de haberlo hecho por 40 años.

Vicky Cortés: ¡Ay Raffaella, y si lo tienes!

Raffaella Giordano: Sí, pero cuando yo estoy creando es como si yo nunca hubiera hecho nada en mi vida, ¡Y comienzo como de la nada!

Cristina Moura. Coreógrafa. Bailarina. Maestra.
Localidad: Río de Janeiro, Brasil.

Entrevista Cristina Moura

Vicky Cortés: ¿Podría referirse a su formación en la danza (desde lo que usted considere importante)?

Cristina Moura: Mi formación empezó con ballet clásico a la edad de 5 años hasta los 14-15 años. Con 13 años empecé a hacer el curso profesionalizante para bailarines donde aparte de ballet teníamos clases de danza moderna, jazz, afro, danza de carácter y alguna teoría, historia del arte y nociones de música.

Fue muy importante tener contacto con otros lenguajes y técnicas y que no fuera solo el ballet clásico. A los 15 años empecé a tener contacto con la danza contemporánea en la compañía EnDança⁷¹ en Brasilia y con el director y coreógrafo Luiz Mendonca⁷². Él es un gran investigador de lenguajes y formación de bailarines y no bailarines a través del movimiento. Su investigación fue muy importante en mi formación y la idea de diversidad de informaciones y cualidades fue determinante para mi desarrollo como interprete y creadora. Mas tarde mantuve la práctica de realizar talleres con todo lo que podía, gente de todas partes en teatro y danza y cuando empecé a viajar por Europa y América Latina tomé clases con diferentes compañías como invitada. Esta experiencia fue muy importante para mí desarrollo profesional.

Vicky Cortés: ¿Cómo considera la relación de su formación con su trabajo creador?

Cristina Moura: Como dije anteriormente la idea de diversificar informaciones y experiencias y también lenguajes que experimenté en mi formación es totalmente determinante en mi trabajo de creación. Así como la técnica del ballet, aunque no

⁷¹ Creada por (Luís Mendonça y Márcia Duarte (1980 -1996), uno de los más conocidos y respetados grupos de danza contemporánea de Brasil, se dedicó a las experimentaciones, y la investigación de maneras de expresarse trazando su camino en la extrapolación del territorio del Centro-Oeste.

⁷² Coreógrafo, bailarín y maestro radicado en Brasilia. Trabajó 4 años con el coreógrafo Zdenek Hampl. Su trabajo se centró en el énfasis de las posibilidades físicas del cuerpo en espacios no convencionales. Sensaciones, experiencias sensoriales, vivencias y reflexiones que sostuvieron su propuesta. Actualmente también es educador en la Universidad Federal Fluminense.

explícitamente, también está de alguna manera presente en mi manera de estar en el escenario.

Vicky Cortés: ¿Considera alguna herencia artístico-metodológica como influencia en las dinámicas de improvisación con las que usted trabaja?

Cristina Moura: En verdad con EnDança y Luiz probábamos de todo un poco: deportes, escalada, muchos juegos y ludicidad, *release technic*, danza moderna, sensibilización y todo lo que inventaba Luiz. Luiz tiene su propio método, pese a que en la época no lo teníamos tan claro. Todo eso lleva al interprete a un estado de disponibilidad para la escena único.

Vicky Cortés: ¿Qué significa “saber” improvisar para usted?

Cristina Moura: Improvisar es una herramienta muy potente. Es estar abierto e intuitivo al mismo tiempo que se tiene consciencia de lo que uno produce. Improvisar también es entrenamiento. ¿Qué será “saber improvisar”? Improvisar es una búsqueda, es estar en un estado de creación abierto y permeable. Creo que cada uno puede alcanzar este estado. Unos lo tienen ya más desarrollado, otros lo tienen que entrenar. Pero es del ser humano la capacidad de improvisar en la vida y por supuesto en las artes.

Vicky Cortés: ¿Podría referirse a un proceso de improvisación en su trabajo y su relación con la obra “acabada”?

Cristina Moura: La improvisación está presente en todos mis procesos. Para descubrir material, para investigar estados y posibilidades escénicas, también para investigar dramaturgia y texto. Como muchas veces trabajo sola en la sala de ensayo la improvisación sirve para investigar movimientos y también acceder a un estado de creación. Normalmente organizo el material que apareció con las improvisaciones y aun que en la pieza “acabada” este fijo, hay espacio para improvisar, para lo nuevo, el riesgo, lo inesperado, sin salir de la partitura fija. Es como si la improvisación fuera la respiración de la obra, la posibilidad de interactuar con el momento presente, el estado de presencia y el momento/estado presente del interprete en interacción con el público y la obra misma.

Pero en procesos colectivos y cuando doy clases también utilizo mucho la improvisación, así como en teatro, como herramienta de llevar al interprete a ser más autoral.

Vicky Cortés: ¿Han cambiado con el tiempo sus nociones de improvisación para la creación?

Cristina Moura: Como dije, cuanto más se entrena más cosas se descubre. Son más complejas las estructuras e impulsos de improvisación hoy en día en mi trabajo.

También tiene mucho que ver con repetir. Hacer de nuevo, reinventar. Creo siempre que uno improvisa unmmontón y el material que en verdad es importante o fuerte se queda.

Vicky Cortés: ¿Considera que se puede establecer una metodología concreta para la enseñanza de la improvisación en el aprendizaje de la danza contemporánea? ¿Es posible enseñar improvisación para la creación? ¿Es importante? ¿Por qué?

Cristina Moura: Creo que si se puede establecer metodología concreta para la improvisación en el aprendizaje de la danza contemporánea y eso significaría un inmenso desarrollo en este lenguaje. La técnica con la potencia de la improvisación es algo estupendo. Creo que si se puede transmitir técnicas que ya existen de improvisación y también descubrir otras. Creo que es muy importante ofrecer la posibilidad de improvisar y compartir técnicas de improvisación a estudiantes de danza contemporánea y bailarines en formación pues la creación contemporánea gana muchísimo con estos procedimientos. El resultado artístico en las obras y también la *performance* de los interpretes se torna múltiple y única.

Vicky Cortés: Hay para usted criterios que colaboren en el desarrollo de una exigencia cualitativa en el trabajo de la improvisación. Podría referirse al respecto.

Cristina Moura: Yo creo en una búsqueda de un estado para la escena, estados y estímulos que justifiquen los movimientos en la danza y en teatro y eso como casi todo en arte es muy subjetivo. Es difícil hablar de calidad ya que eso puede cambiar de trabajo a trabajo también según la mirada del director y aun del público. Lo que sí creo es que el trabajo en arte contemporáneo debe estar siempre abierto a nuevos

estímulos e influencias y no formalizado, demasiado estructurado o congelado en conceptos y técnicas. Ha de ser permeable, mutable y arriesgado.

Gabrio Zappelli Cerri. Profesor. Director de teatro. Escenógrafo. Director de cine y televisión. Guionista. Escritor.
Escuela de Arte Escénico. Universidad Nacional
Localidad: Heredia. Costa Rica

Entrevista Gabrio Zappelli Cerri

Vicky Cortés: Estoy haciendo este proyecto de investigación respecto a la improvisación y decidí entrevistar a un profesor de cada una de las escuelas del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA) de la Universidad Nacional (UNA) para vislumbrar el tema, no solamente desde la danza sino desde el acto de crear. Tomo dos tópicos: uno es la improvisación para la creación escénica propiamente, y otro es el aspecto de la improvisación dentro de la enseñanza del arte de la danza y en este caso del arte escénico, o sea, para ser analizada desde un lugar con intención formativa.

Vicky Cortes: ¿Cómo observas en este momento de la contemporaneidad del arte escénico el tema de la improvisación o el uso de la improvisación para la escena? Y -sobre todo- más que referencias-, ¿Cómo ves el tema de la improvisación en la creación del teatro contemporáneo, y de tu trabajo?

Gabrio Zapelli: Para empezar, creo que la creación artística está muy relacionada al tema del nivel de conocimiento, del enfoque y del ámbito cultural que el propio artista maneja. Dentro de este ámbito hay una práctica, que es la práctica de la creación artística, que necesariamente implica una especie de “llamar” las herramientas de la experiencia que uno ha manejado en la vida para generar esta famosa creación, este acto creativo. El acto de la creación, entonces, necesariamente tiene la improvisación como factor básico de su naturaleza. Es difícil pensar en la construcción de una improvisación de un proyecto artístico sin tener un componente abierto, en donde la improvisación es parte de estas generaciones experimentales. Entonces, por un lado, creo que es un factor intrínseco de la creación del trabajo, de la praxis. Sin embargo, el trabajo de la creación de la improvisación no es improvisar, no es estar en una condición de inconsciencia respecto a la herramienta o el conocimiento adquirido que genera esta posibilidad de improvisar. O sea, no se puede improvisar si no se ha dado una base adquirida de experiencia o de técnicas para poder generar una operación que produzca sentido, que tenga como objetivo una producción de una comunicación. Yo

personalmente necesito establecer este conocimiento, este momento de contacto con el eventual espectador, porque si no la improvisación se convierte en algo muy íntimo, pero de muy poca comunicación.

Vicky Cortes: ¿Qué significa para vos cuando decís que, en el acto de la improvisación, tomas en cuenta al espectador?

Gabrio Zapelli: En el sentido que hay una necesidad en la producción artística, de hacerlo para alguien, para un reconocimiento. En esto creo que hay una diferencia entre el arte y la locura.

Vicky Cortes: Actualmente se habla mucho del “público meta”. ¿En qué sentido estas planteando la problemática en relación con el espectador?

Gabrio Zapelli: El público es un rango que va desde un público estereotipado, que es un público genérico que puede recibir una comunicación bastante “burda”, en el sentido de que es una comunicación que utiliza parámetros muy comunes, muy conocidos. Y entonces, en este caso, llegamos a los extremos de las películas *Ironman*, o cosas de este tipo, que son de una comunicación muy amplia. También esto es un “público meta” en el sentido de que no me ve *a mí* como público, ya que finalmente hay que referirse a parámetros culturales. Entonces, son parámetros culturales adquiridos, tal vez amplios, reconociendo unas ciertas cosas: violencia, un cierto tipo de dimensiones agresivas, que son las características que está generando un cierto tipo de público, con ciertas propuestas de consenso; una búsqueda de consenso. Hay también, de mi parte, una búsqueda de consenso. Pero hay otra categoría de público, tal vez, al que yo aspiro, que se puede llamar “público meta”. Mi “público meta” es diferente de un público meta de un tipo de proyecto cultural que ideológicamente yo no comparto. Entonces, ahí hay un tema más amplio.

La improvisación está ligada a una necesidad de mi parte de que la improvisación sea comunicada; que se produzca a alguien que pueda apreciar un cierto sentido en el hecho de improvisar, que pueda apreciar el concepto del que se esté improvisando... Y, en un cierto sentido, esta cosa tiene que ser leída, porque si no, no hay diferencia entre la locura y la producción artística.

Vicky Cortes: Las lecturas del espectador siempre son diferentes, personales y con diversos niveles de percepción, claro está. Esto sucede más allá de lo que uno

intencionalmente quiere proponer. ¿Te interesa trabajar la improvisación *in situ* o *tiempo real* de una forma direccionada? o ¿Trabajas los materiales de improvisación primero para luego componer una obra que ya se establece de manera “fija”? ¿Cuál es tu experiencia en ambos ámbitos?

Gabrio Zapelli: Estos son diferentes resultados al final. Yo he hecho, dependiendo del resultado que busco, un “teatro” con *performance*. Me refiero en los años setentas, no me refiero a la actualidad en que hay una renovación de la *performance*. Yo, desde 1975, trabajé en *performance*, y ahí el objetivo no era llegar a un producto que fuese un resultado de una improvisación organizada, era la improvisación en sí. Y esto tenía su naturaleza en la necesidad de hacer un teatro con esa característica. Sin embargo, por ejemplo, yo ahora estoy trabajando en la construcción de vestuario para una obra grande, que no es propiamente el espectáculo en sí, pero yo necesito experimentar con materiales; experimentar para que después, en el espectáculo, se tenga un producto. Este producto no sé cómo resultará con el público. Al final yo estoy improvisando con un objeto para ver después cual es el resultado. Estoy viendo cosas que son bastante locas: estoy haciendo vestuarios, trajes de señores que tienen colas, porque son un montón de animales, de fieras, y no hay nadie que se salva. Al último humano se lo comen, y entonces, para decirte, esta es una idea que después voy a experimentar casi como una improvisación de conceptos, es decir, ver que es lo que resulta.

Entonces habrá que ver qué es la improvisación, al final, porque hay muchas maneras en las que el artista improvisa: haciendo un experimento, como chorreando color para ver, pero también hay una sistematización de la improvisación. ¿Por qué Charlie Parker⁷³ inventa que, en una pieza, después de la introducción en que todos tocan algo establecido, hay un margen de improvisación repartida entre diferentes personas? Entonces democráticamente cada uno tiene su espacio para improvisar: una improvisación con organización, una organización de la improvisación. Algo así no se da en teatro de esta manera. Yo no puedo hacer una obra con un texto que empieza; después paro y ahora se improvisa por diez minutos; después vuelve al texto... sería difícil, podría ser una cosa divertida... Pero los grandes improvisadores del teatro se

⁷³Saxofonista y compositor estadounidense de jazz (USA 1920 - 1955). Fué un solista de jazz altamente influyente y una figura destacada en el desarrollo del bebop, una forma de jazz caracterizada por ritmos rápidos, técnica virtuosa y armonías avanzadas. Apodado Bird, es considerado uno de los mejores intérpretes de saxofón alto de la historia de ese género musical.

han ido del lado del *performance*. Y ahí hay una diferencia entre teatro–texto y teatro de puesta en escena-cuerpo.

Vicky Cortes: Bueno, también hay muchas formas de “poner” un cuerpo en escena. Por ejemplo, en danza tradicionalmente es la forma del movimiento, el lenguaje es “abstracto”. En el teatro está tradicionalmente el componente del texto que ya determina un contexto. ¿Cómo re contextualizar esto en la contemporaneidad desde la relación con el movimiento del cuerpo? Creo que ahí, tal vez, puede entrar el tema de la improvisación.

Gabrio Zapelli: Hay una improvisación ahí. Una improvisación que el director no ha puesto en escena. Porque hay un texto en la mano, y usted empieza a decir: bueno muévase a la derecha o la izquierda, por ahí un brinco, no así, no está bien... Y ahí va sondeando, componiendo. Viendo cómo un texto de hace 400 años sería funcional para la actualidad. Se intenta contemporaneizar en una acción y hay de todo... Y aunque haya una operación ideológica, nunca puede existir una reconstrucción de un texto de 1600 con los movimientos, con las posturas, aunque uno se plantea que va a hacer la reconstrucción exacta de Moliere⁷⁴, completamente como era la época.

Pero eso tiene mucho que ver con el juego de la verosimilitud, el juego en donde para el espectador hay una búsqueda de la verosimilitud. Acá en Costa Rica la verosimilitud la vienen a interpretar como filología. Entonces lo verosímil es como Moliere en 1600, no es la verosimilitud en un juego cultural entre un factor histórico y un factor actual, que es la visión de la propuesta actual. Por ejemplo, el problema de los zapatos en los espectáculos teatrales. Se pone un Moliere con todos los trapos y todas las cosas que son inspiradas lo más cercanamente posible a 1600... Y después los actores se pone unos mocasines que se han traído de la casa, negros, limpiaditos, que nada que tiene que ver. Así, hay un choque, y el público no lo nota, ¿Por qué? Porque la operación no es una lectura que el público hace desde el punto de vista del conocimiento cultural. Se da una lectura de otro tipo. Hacer esto en Europa, con tantas puestas de Moliere, sería ridículo, porque el público diría inmediatamente: “Mira se metió con los mocasines de la casa”. O sea, el público ya está metido dentro de una lectura diferente, tiene una información diferente, está informado de forma

⁷⁴Dramaturgo, actor y poeta francés (París 1622-1673), fue considerado como uno de los mejores escritores de la lengua francesa. Sus trabajos existentes incluyen comedias, farsas, tragicomedias.

diferente... Entonces, volviendo a la cuestión de la improvisación, hay también una necesidad de ser informado. Vuelvo a Charlie Parker, porque es un ejemplo más claro: yo estoy informado de que hay un espacio en donde, dentro de una estructura, percibo una creación, como un virtuosísimo técnico del artista, y esto es lo mismo que hace la trompeta, que hace el sax. No es solamente una construcción más allá, expresiva... Por eso te digo que una cosa es presenciar el acto de improvisación con conciencia de que se está presentando, y otra es no tener la conciencia...

Vicky Cortes: Mas allá de las condiciones culturales y de contexto o conocimiento también hay una cuestión de sensibilidad a la hora de recibir una obra. Si pudiéramos escoger al público, pero eso siempre es una incertidumbre porque realmente es el público el que te escoge a vos, el público se sienta y finalmente entra o no entra, conecta o no conecta sensiblemente...

Me gustaría que habláramos un poco de tu experiencia...

¿Cuándo creas existen ciertos patrones a los que recurrís que son parte de la construcción de tu expresividad, de la fortaleza de tu lenguaje e identidad o bien comienzas “de cero”? ¿Cómo sentís esa tierra movediza?

Gabrio Zapelli: Hay una presunción que cada artista piensa en hacer una reproducción epistemológica de su propio arte. Entonces digo: voy a hacer un espectáculo que revoluciona toda la teoría del teatro anterior, o que revoluciona toda la concepción teatral. Hay una presunción que existe en cada artista que quiere ser creativo, que quiere hacer una creación, un trabajo de creación; crea una intención de originalidad, de destrucción de lo que es...

Vicky Cortes: No me gustaría decir novedad porque creo te referís a otra cosa, me parece.

Gabrio Zapelli: Una posición, tal vez... Una posición de sentirse en la vanguardia respecto a lo que se deja atrás. Un factor, un llamado... Es un poco lo que constituye la avanzada de la producción del arte.

Vicky Cortes: Estuve leyendo hace poco que “la vanguardia” está en cada artista que se vuelca realmente a su propia coherencia en la creación y entonces se produce algo original. No tiene que ver con modas o nociones impuestas.

Gabrio Zapelli: Sin embargo, como decía Francis Picabia⁷⁵, que era el maestro de la vanguardia francesa en el tiempo del dadaísmo: yo no puedo ser siempre vanguardia. ¿Por qué después del 24 decidió cerrar con el dadaísmo? Algunos compañeros se fueron por otro camino, unos se metieron en el realismo... Pero él dijo, ya no, y se metió a hacer pintura. Empezó a hacer pintura figurativa... Antes, jamás. Era muy interesante su trabajo, pero después de eso él desapareció del mundo de la vanguardia, del mundo de cierto tipo de público meta. Entonces es interesante esta noción. Nosotros tenemos parámetros, pero también somos comerciantes de nuestro propio trabajo, estamos casi negociando un poco nuestra posibilidad de ser parte... Porque yo no sé si mañana vengo a hacer a Vicky, a hacer una obra barroca... Puede ser, depende de cómo usted la esté proponiendo. Pero yo te conozco dentro de ciertos parámetros, y por eso soy tu público. Porque usted me devuelve su vanguardia, su manera. No sé si eso tiene que ver con improvisaciones, pero sí creo que cada uno de nosotros tiene ciertos parámetros que son, hasta cierto punto, una seguridad en la producción artística.

Vicky Cortes: Me interesa el tema de la re-contextualización, de cómo se reconstituye una influencia, información o tradición que se recibe.

Gabrio Zapelli: El público necesita la cuestión del conocimiento...

Vicky Cortes: Me parece fundamental en los procesos formativos del artista en esta contemporaneidad, que no solo se les conduzca a reproducir formas preestablecidas. Aquí entra el tema de la improvisación para la formación del artista. Pero, por otro lado, me parece delicado imponer metodologías cerradas al usar la improvisación dentro de procesos formativos porque obliga en determinada dirección la búsqueda personal.

¿Cómo considera que podemos introducir el tema de la improvisación, sin que se convierta en una ortodoxia o metodología cerrada?

⁷⁵Pintor francés. (París 1879 -1953) Trabajó en casi todos los estilos contemporáneos más destacados, como el postimpresionismo, el cubismo, el fovismo, el dadaísmo, el surrealismo y el arte abstracto. Hizo también pintura figurativa, dibujo y collage. Recibió una fuerte influencia impresionista y fovista, en especial de la obra de Pissarro y Sisley

Gabrio Zapelli: Sí, pero entonces, tendríamos que tener claro cuál es el espacio de la improvisación. Porque hay diferentes posibilidades: la improvisación puede ser una herramienta que se implementa en una etapa de entrenamiento, en una etapa de experimentación, de aprendizaje. Entonces esta improvisación está relacionada con el intérprete, con el trabajo para el cual se está entrenando. Pero después, repito la otra cuestión, la del espectador: ¿Por qué estoy haciendo la improvisación? Y eso implica el asunto de si es una buena o una mala improvisación, y el saber que hay un espacio para la improvisación.

Vicky Cortes: ¿Qué significa “saber improvisar”? A veces creemos “cualquier cosa que se nos ocurra en cualquier momento” es válida. ¿Cómo ves esta problemática?

Gabrio Zapelli: La obra cómica, el trabajo con el texto cómico o el texto libre, en donde surge la improvisación cómica, implica una gran capacidad de improvisación, ligada, casi siempre, a los tiempos... O sea, siempre hay que tener un ritmo para soltar un chiste, saber cuándo se da el momento oportuno, que no puede ser un segundo antes ni un segundo después.

Vicky Cortes: Pero esto, creemos, es lo que sucede en una improvisación...

Gabrio Zapelli: Entonces, en este caso el problema es que hay buenos cómicos y malos cómicos, hay buenos improvisadores y malos improvisadores... Y, a veces, tampoco está ligado a la técnica, porque, por ejemplo, hay dos que tienen una técnica actoral, saben transportar la voz, saben hacer movimientos gestuales, saben tener presencia con el público... Tienen toda la técnica, pero resulta que uno es un mejor improvisador y otro es peor improvisador. En Estados Unidos se hacen concursos de improvisación con el público.

Yo creo que habría que desarrollar una improvisación propedéutica, en donde usted no se preocupa si una improvisación es buena o mala. Tiene un valor experimental, para conocer; es una improvisación para un trabajo psicológico.

Y, por otro lado, hay un factor que implica que haya una comunicación; que la improvisación sea comunicable, que el logro a un nivel de comunicabilidad sea efectivo, que tenga potencia. Lo que siempre necesitamos es tener un trabajo efectivo, un trabajo que llegue a un público, cualquier público, meta o no meta.

Usted tiene razón: a veces hay públicos que no coinciden con el público meta, pero es un público que recibe tu comunicación, tu improvisación, y este público, o el que está consciente de que se está dando el fenómeno de la improvisación, se constituyen en el objeto de la especulación. Por ejemplo, ver cómo atléticamente es capaz de improvisar, o bien cuando se está improvisando y alguien no lo reconoce. Y ahí es donde está la buena improvisación, porque en el resultado de la improvisación hay un momento de impacto de la intencionalidad. Ahí se establece el máximo contacto con el público, soltando cualquier tipo de amarre de seguridad, o teniendo otro tipo de seguridad, algunas cosas como soporte: cuándo soltar la voz, cuándo hacer la carcajada, cuándo hacer la pausa; o sea, todas las herramientas que en el teatro se estarían utilizando también para reproducir un texto tradicional.

El teatro tradicional juega con esta cuestión de la reproducción. Se entrena para aprender a reproducir ciertas cosas. Pero al final no se llega nunca a construir esta reproducción, porque el actor siempre está jugando distinto, un día lo hace de una forma, y el día del estreno, de otra, entonces, no va a reproducir lo que se quiere que reproduzca. Yo he perdido este interés; más bien el actor tiene que sentir más desde sus experiencias, que es la cosa que se estaría apuntando. Entonces, mi visión es de que el actor estaría improvisando siempre. Es por eso por lo que a mí me critican, yo no hago entrenamiento con los actores de cierto tipo. Yo pienso en el actor como un ser humano que, de por sí, ya tiene su técnica propia adquirida, y sobre la base de esa técnica voy a ver cómo propone, cada noche, improvisando un poco, la propuesta... Con variaciones corporales de tono.

Vicky Cortes: Me imagino que escoges un grupo de gente conocida. El riesgo es que un actor que es “un mal improvisador” puede traer abajo la coherencia de la propuesta, porque tiene poca escucha, porque se impone ante los demás y no logra encontrar esa interacción entre tantos elementos, como los que antes mencionabas. Me gustaría que hablaras “libremente” en relación con el tema de la improvisación en tu trabajo, de lo que consideres que ahora pueda ser relevante...

Gabrio Zapelli: La improvisación es algo que tiene relación con la libertad. O sea, qué margen de libertad se da o no se da a los demás para que se puedan expresar, para que se pueda producir esta expresión. Entonces, si se hiciera una contraposición, sería una improvisación como margen de libertad versus una limitación del margen de libertad.

Siempre una negociación. Yo cuando dirijo a los actores voy hacia una negociación con ellos. Voy a ver qué margen de libertad va a existir. Como quien dice: yo como poderoso director le concedo este margen de libertades, y luego ellos improvisan. Ahora, también está la dificultad de cómo ejercer esta libertad. Muchas veces ellos no saben ejercer esta libertad que se les da, y los actores también tienen mucho miedo a improvisar, porque es algo que les deja totalmente privados de seguridad. Tienen una necesidad de todo lo contrario: quieren saber perfectamente, casi de manera narcisista, qué es lo que están haciendo y saber cómo se están presentando ante el público. Por ejemplo, cuando uno ilumina a un actor, el actor te pide que ilumine todo, porque ellos quieren verse. Según improvisa puede estar en una masa de luz. Pero no siempre lo tiene todo iluminado, y esto preocupa a un intérprete. Éste tiene que tener siempre el control total de la situación, y la improvisación no es tener ese control, es a veces tenerlo.

Vicky Cortes: Eso es muy interesante; es como otra forma distinta de entrenarnos: no sólo a nivel de nuestro “cuerpo técnico”, sino más bien a nivel de un cambio de mentalidad. Me gusta pensar que la contemporaneidad nos está pidiendo esto. Ya no es el actor principal, el primer bailarín. Podríamos estar en función de otras formas de pensar la “interpretación” y la presencia, de ser capaces de soltar narcisismos (como lo llamas), de romper la necesidad de tener la luz y prestarse para crear otros ángulos, de poder a través de nuestros cuerpos generar otras informaciones...

Gabrio Zapelli: Sí, pero llegamos a mi preocupación. que siempre es el público: cómo te reciben, cómo te perciben. Si el público te percibe medio en sombras, te puede interpretar como una mala forma de proyectarte, y entonces vuelve a ser un problema de cultura. Y es por eso por lo que se da la búsqueda del público meta, y el público meta es el público que te reconoce. El artista es un payaso, nadie lo comprende, todos lo comprenden. Está solo, dándole y dándole para ver si lo reconocen. Algunos astutos construyen los públicos meta y entonces éstos saben que cuando usted hace la sombra es porque representa algo, y lo identifican. Pero también es una manera de amarrarse, porque siempre van a querer la sombra, y si no se da ya el público no te reconoce. Entonces sos artista payaso, porque es un esfuerzo enorme que estamos haciendo, pero al final estamos solos con nuestro arte, nuestra propuesta... A veces un poco comprendidos y a veces no.

Carmen Werner. Coreógrafa. Bailarina. Maestra.

Localidad: España.

Entrevista Carmen Werner

Vicky Cortés: ¿Podría referirse a su formación en la danza desde lo que usted considere importante?

Carmen Werner: Llegue a la danza con grandes dificultades, era una época complicada en España y como me gustaba mucho el deporte estudie educación física y por medio de esta carrera llegue a la danza.

Toda mi primera etapa la dedique a la formación técnica, la considero imprescindible para poder desarrollar un vocabulario personal. Luego, después de muchos años, empecé a interesarme por la dramaturgia y la forma de poderla introducir en la escena sin que fuera demasiado descriptiva, al igual que el estudio de la voz, introducir el texto de forma coherente en las piezas coreográficas

Vicky Cortés: ¿Cómo considera la relación de su formación con su trabajo creador?

Carmen Werner: Es el resultado de los elementos que te he contado antes, lo que me gusta no es el trabajo descriptivo, si no, el que tiene coherencia

Vicky Cortés: ¿Considera alguna herencia artístico-metodológica como influencia en las dinámicas de improvisación con las que usted trabaja?

Carmen Werner: Utilizo la improvisación en todas las creaciones que hago, inicialmente para buscar el ambiente de la pieza, luego para buscar las relaciones entre los bailarines y finalmente para buscar los materiales coreográficos, más no utilizo la improvisación en escena.

Vicky Cortés: ¿Qué significa “saber” improvisar para Carmen Werner?

Carmen Werner: Es complicado, te cuento como lo hago yo, primero hago una propuesta al grupo, les brindo pocos datos, bien sea una foto o un libro, o una película, o una noticia de un periódico, o una escultura, o un cuadro..., hacemos una primera improvisación. La siguiente ocasión cierro más las propuestas y así cada vez hasta ir sacando un tema.

Vicky Cortés: ¿Podría referirse a un proceso de improvisación en su trabajo y su relación con la obra “acabada”?

Carmen Werner: Con lo que te he contado anteriormente voy acotando la pieza, buscando la banda sonora, materiales, etc. La palabra “acabada” tarda mucho incluso después del estreno hay cambios, la pieza tarda su tiempo en acabarse, es decir está acabada, pero se ajusta en cada representación.

Vicky Cortés: ¿Han cambiado con el tiempo sus nociones de improvisación para la creación?

Carmen Werner: Sí, por supuesto, ahora tardamos menos en encontrar lo que quiero contar, bueno depende del tema, claro.

Vicky Cortés: Usted que ha trabajado en diversos continentes, ¿Cómo considera desde el “resultado” de la creación contemporánea el trabajo de la improvisación hablando desde el contexto contemporáneo local y mundial?

Carmen Werner: Es muy diferente en cada sitio teniendo en consideración que hay tantas fórmulas como coreógrafos.

Vicky Cortés: ¿Considera que se puede establecer una metodología concreta para la enseñanza de la improvisación en el aprendizaje de la danza contemporánea?

Carmen Werner: Pues no sé si eso sería bueno. Me parece que el coreógrafo tiene que ir descubriendo por sí mismo métodos, no hay ningún método fijo, al igual que no hay ningún bailarín igual.

Vicky Cortés: ¿Es posible enseñar improvisación para la creación?

Carmen Werner: Sí, es posible. Especialmente brindar ejemplos con propuestas.

Vicky Cortés: ¿Es importante? ¿Por qué?

Carmen Werner: Para mí sí, porque de esa manera encuentras multitud de posibilidades para crear.

Toda improvisación debería tener pautas para su desarrollo, aunque a veces funcione la improvisación libre. Me parece que dar esas pautas ayuda mucho al bailarín y sobre todo al creador.

Te pongo un ejemplo, cuando hice una pieza coreográfica que se llamó “La mujer invisible” presente a los bailarines la foto de un cuadro de Edvard Munch llamado “La danza de la vida” y la primera pauta que les pedí fue que dieran vida a las figuras de ese cuadro, que partieran de la posición inicial y que decidieran como se moverían, como se relacionarían y que reacción tendrían unos con otros. Luego después de esa primera sesión fui acotando las propuestas, cada día veía los resultados y me ayudaba a trabajar la banda sonora, el ambiente, la escritura coreográfica.

Sandra Meyer. Maestra, bailarina, actriz, teórica de la danza.
Localidad: Brasil. Costa Rica.⁷⁶

Entrevista Sandra Meyer

“Es que la idea es cambiar o inventar en relación con el acontecimiento, a lo que está aconteciéndome, y no tanto en relación con lo que me pasa o lo que yo quiero hacer”

Vicky Cortés: Estoy desarrollando un trabajo sobre la improvisación, ¿qué piensas del abordaje de la improvisación en los estudios académicos en torno a las artes escénicas y, en particular, la danza?

Sandra Meyer: Me parece muy interesante una investigación sobre la improvisación porque es un tema valioso para la danza, para la música, etc. La improvisación ha cambiado mucho desde principios del siglo XX con Mary Wigman⁷⁷, pero creo que el término improvisación no ha sido muy problematizado. Yo pienso que es creación, invención.

A mediados del siglo XX, con la danza posmoderna, la idea de improvisación se dio con mucha fuerza con Steve Paxton⁷⁸, Trisha Brown⁷⁹ y toda esa generación que se relacionaba un poco con una respuesta a la danza moderna con su exceso de “psicología” narrativa. Pienso en la improvisación de Paxton y la necesidad del contacto con los cuerpos.

Vicky Cortés: ¿Qué significa trabajar hoy con la improvisación?

Sandra Meyer: Creo, desde mi experiencia como artista y maestra, que existen ideas un poco limitadas sobre la noción de la improvisación: que es libertad, que puedes hacerlo todo como si fuera una redención, con la noción de que no tienes que pensar,

⁷⁶Trancipción realizada por estudiante Denisse Herrera Picado (Escuela de danza UNA) , 1 revisión realizada Vicky Cortés 2 revisión realizada por Marcia Silva Pereira y Vicky Cortés, última revision realizada por Vicky Cortés.

⁷⁷Wigman, (Alemania 1886-1973) una de las representantes más significativas de la danza moderna alemana (expresionista) que creó un cambio definitivo logrando convertirse en un arte independiente y distinto del ballet.

⁷⁸Paxton, (USA 1931) coreógrafo y bailarín experimental “creador” del *contact improvisation* en Estados Unidos en los años 70.

⁷⁹Brown, (1936- 2017) Coreógrafa y bailarina norteamericana. Una de las fundadoras del movimiento posmoderno en los Estados Unidos.

que es una cosa instintiva. Pero, hay mucho de hábito en esto. Puede que pienses que estás haciendo una cosa nueva porque no estás haciendo una técnica que tiene un nombre (Graham⁸⁰), pero siempre cargas con los hábitos de tu vida, hábitos de la danza, porque todo está allí: la historia de la danza está con todo en el cuerpo.

Vicky Cortés: Huellas, patrones, convenciones... ¿Cómo ha sido tu experiencia con relación a las posibilidades del trabajo de la improvisación en la contemporaneidad?

Sandra Meyer: Creo que la improvisación es una construcción, que tiene momentos en que pueden surgir cosas de una forma más espontánea y, a veces, esto lo tienes que repetir y construir. Pero ya no creo más en la idea de la improvisación como una cosa “redentora”, la total “libertad” (...), no. La improvisación se tiene que trabajar con restricciones, con algunas tareas que puedan dar un norte, algunos puntos de partida. A veces puede ser una restricción espacial, una restricción de tiempo, de movimiento, porque si das una total libertad, “es un infierno”. Te sientes muy inseguro, empezando por saber por dónde comienzo. Por eso me agrada mucho el trabajo de “*Viewpoints*”.⁸¹

En la danza postmoderna estadounidense se hacen cosas más simples: estar atento a las ideas iniciales de algo: caminar, detenerse, moverte más rápido. A partir de ahí, con poca cosa, puedes poner atención a la complejidad que va ocurriendo de cualquier forma. Si estás presente, si estás ahí, nacen cosas. Pero tienes que tener algo para sustentar esta idea de libertad. Como dice el teórico Michel Foucault⁸²: toda libertad tiene su precio, también tiene su prisión. La libertad es algo que tienes que construir paso a paso. La improvisación debe partir de presupuestos, de conceptos muy bien pensados, de una simplicidad que después va ganando en complejidad.

He trabajado dinámicas que vienen un poco de la composición en tiempo real de Joao Fiadeiro,⁸³ que es un coreógrafo portugués con el que he tenido contacto hace mucho

⁸⁰Graham, (USA 1894-1991) coreógrafa, bailarina y maestra de la danza moderna . Reformuló la danza norteamericana en su momento.

⁸¹Viewpoints es una técnica de composición que actúa como un medio para pensar y actuar en el momento sobre el [movimiento](#), el [gesto](#) y el espacio creativo.

⁸²Foucault, (Francia 1926 1984) pensador y filósofo francés, conocido por su trabajo de análisis sobre las relaciones entre poder, conocimiento y discurso.

⁸³Joao Fiadeiro: “La composición en tiempo real es un sistema de pensar juntos, de estar juntos, que se caracteriza por su impureza, ya que está contaminado por y de muchos encuentros, de muchas partes del mundo y de diferentes disciplinas”

tiempo. Fiadeiro trabaja a partir de la observación de lo que está ahí. Entonces haces tú improvisación, no a partir de cualquier cosa, sino a partir de lo que está ahí y de cómo tu contribución puede problematizar aquello. No es la idea de una improvisación en que haces “de todo” (aunque podrías hacerlo); es hacer una improvisación relacionada a la idea de composición: como una proto-composición. Tienes un límite, pero ese límite te permite abrirte, te da una referencia.

Me gusta mucho la obra de la gran artista visual Lygia Clark⁸⁴. Ella tiene una obra muy linda que se llama *Prueba de la Realidad*, en donde se hacen muchas experiencias sensitivas, pero todo con una piedra en la mano, agarrando la piedra. Vas hacia las posibilidades más infinitas, pero tienes una piedra, una prueba de lo real, que estás aquí, que hay una realidad. Yo pienso que la improvisación es un poquito esto: tener una prueba de lo real, un contacto. Puede ser una tarea, puede ser una música, conceptos... Ahora te vas a mover únicamente de forma circular, o te vas a mover con los ojos cerrados... sea lo que fuere, una cosa muy simple, no fija pero estable... una cierta estabilidad para poder abrirse hacia la inestabilidad: el caos y el orden.

Contar con esta prueba de lo real te permite volver hacia lo que se ha hecho improvisando, trabajar una composición con las cosas que hiciste. Porque si no, te vas yendo, yendo, yendo... y el material se va perdiendo. Esto es importante si quieres hacer una improvisación “volcada” hacia la construcción de lenguaje, de una obra, de un todo, y no solo improvisar por improvisar. Si no quieres cerrar el proceso, o no te importa no tener un resultado, sería otra cosa...

Vicky Cortés: Te quería preguntar respecto a la relación del estudiantado con relación a esta problemática.

Sandra Meyer: Los estudiantes de teatro son muy imaginativos: se van, se van, se van, y entonces ¿Cómo vuelves un paso atrás, para ver? ¿Qué hice? ¿Qué he hecho? ¿Lo que he hecho tiene relación con qué?

El planteamiento de la prueba de lo real te permite hacer un análisis que es racional y sensitivo. Me gusta porque permite avanzar, pero también ver lo que has hecho. Vas siempre con esa prueba de lo real: una tarea, un vector, una indicación, una temática, cualquier cosa que te pone un parámetro para poder ir hacia el futuro; estar en el presente con la dimensión del futuro y del pasado. Son imágenes.

⁸⁴Clark fue una artista brasileña, cofundadora del Movimiento Neoconcreto, comprometido con redefinir la relación entre el arte y el ser humano a nivel conceptual y sensorial.

Vicky Cortés: ¿Cómo lidiar con el sentido de potencialización de un material? ... de estar frente al material que un estudiante está produciendo que no logra crecer o potenciarse cualitativamente, en este sentido que apuntalas

Sandra Meyer: Es muy difícil. ¿Por qué no puedo hacer esto? De lo que se trata es tener una idea con la que estás involucrado, porque eso es lo que da una potencia... Yo acredito mucho la improvisación por esto mismo.

Vicky Cortés: Es un concepto hermoso, porque a veces los estudiantes no saben cómo captar cuándo algo no es pertinente en el sentido del pulso de lo que está sucediendo allí, de lo que está pasando en el momento, y también de la forma, de la totalidad... Potencializar lo que está pasando allí y no moverte hacia cualquier lugar. Aunque partes de allí, no te puedes ir aisladamente a desarrollar e imponer tu “discurso” o tus invenciones. La relación, como dices, es sensitiva, suave... Y tampoco aferrarte si se agota...

Sandra Meyer: Es que la idea es cambiar o inventar en relación con el acontecimiento, a lo que está aconteciéndome, y no tanto en relación con lo que me pasa o lo que yo quiero hacer. No es que vas a matar tu ego, pero como sujeto debes mirar hacia fuera, mirar el acontecimiento, lo que está aflorando en la comunidad, con el grupo, y ahí investigar. No variar o cambiar siempre, porque variar es muy fácil, puedes hacer de todo y si se tiene un buen entrenamiento en danza se pueden hacer “cosas bonitas”, hay que improvisar juntando las *ideas*: improvisando y luego ir haciendo una selección. Es algo muy simétrico, muy cinestésico, buscando dar un nuevo sentido.

Vicky Cortés: ¿Se puede pensar en una “ética” desde la creación, no sobrepasarse?

Sandra Meyer: Es una ética, porque salirse de uno mismo es muy difícil, porque estás pensando “¡oh que lindo!... “poner una vela parece lindo, pero qué tiene que ver con esto acá.”

En este sentido, mi experiencia con Joao Fiadeiro fue muy interesante... Y me encantó mucho el contacto que tuve con *Viewpoints*. Porque se da una cosa muy colectiva, en donde se percibe lo que está aconteciendo. Y es un poco más minimalista también, al principio, haces menos, ves en lo que estás; percibes...

La percepción es una cosa que estoy estudiando hace muchos años: la relación entre

percepción y acción. Para Alain Berthoz⁸⁵, que es un teórico francés, no hay diferencia entre percibir y reaccionar (hacer), porque cuando percibes estás haciendo. Pero la idea acción-reacción es un poco diferente. Cuando te mueves, te mueves porque estás percibiendo, y al percibir cambias tu percepción. Así, vas a la acción de una manera retroalimentada. Entonces me gusta mucho estudiar hoy los modos de hacer de los artistas y abordar esta relación entre improvisación y percepción.

Con *Viewpoints* se trabaja la idea de una respuesta cinestésica, que es menos lo que tú haces, sino cómo lo haces en relación con lo que está sucediendo. Se trata de estar presente, y no solamente quedar encerrado en uno mismo.

La composición en tiempo real también es interesante... Hay un trabajo de Joan Fiadeiro, con la antropóloga brasileña Fernanda Eugénio⁸⁶, en donde se ha sistematizado un poco más este conocimiento en torno a la composición en tiempo real. Se trata de experiencias que son más bien de crear una comunidad, pensar en los aspectos grupales y en la composición como una cosa compartida dentro de esta perspectiva de percibir el acontecimiento: lo que está ahí y no tanto tu visión del acontecimiento. No es que no vas a hacer o que no vas a pensar y reaccionar instintivamente, no es eso... al contrario. Pero hay que controlar un poquito tu ímpetu, porque ahí hay mucha cosa de hábito también. Entonces, parar un poco, observar, es mejor que estar haciendo, haciendo, haciendo, haciendo (que es el concepto de improvisación que muchos trabajan). Se trata de hacer en el tiempo presente pensando en la selección, porque la percepción ya es una selección. También porque uno no consigue percibir todo. La percepción no es una cosa totalmente abierta y hay que entrenar nuestra capacidad perceptiva. Todo esto en un contexto más poético, estético. Hemos hecho muchas veces escenas muy increíbles que empiezan con una cosa muy banal, pero después resultan en otra cosa... Pero es un entrenamiento.

Vicky Cortés: ¿Ustedes han trabajado un espectáculo de principio a fin con este planteamiento de la improvisación, o buscas en función de ver que va apareciendo y construyes a partir de ahí?

Sandra Meyer: Es más en ese sentido. Yo actualmente no estoy involucrada mucho en

⁸⁵Berthoz, profesor de antropología en el Instituto de Estudios Europeos y director de la Casa de Ciencias Humanas Paris Nord.

⁸⁶Eugénio, antropóloga. Directora del Centro de Investigación en Arte-Pensamiento & Políticas de Convivencia, Lisboa (Portugal).

“componer”. Estoy más dando clases, y a veces también participando de procesos de artistas que me llaman para conversar. Ahora voy a empezar un trabajo con una otra bailarina. Las dos tenemos 57 años. Vamos a estar juntas haciendo cosas. Yo no sé todavía lo que es, pero la idea es trabajar un poquito a partir de esto que hemos estado conversando. (El mismo Joao Fiadeiro salió de la escena por casi cuatro años, porque se quedó investigando y ahora empezó a trabajar nuevamente. Tengo mucha curiosidad de ver que va a traer a escena después de esa experiencia más radical.) Pero la idea es construir en tiempo real. Puedes partir de ciertas cosas como apoyos... y ahí vas caminando. Para muchos artistas la improvisación ya es la obra, como por ejemplo en el jazz: el *jam sesión* es ya la obra.

Vicky Cortés: En el *jam session* también se establecen ciertas reglas o patrones, algunos más o menos cerrados, que permiten el encuentro y la secuencialidad en la interacción de los materiales de cada músico y del conjunto en su totalidad...

¿Usted dónde ubica en este momento su interés en las infinitas formas del planteamiento de la improvisación contemporánea?

Sandra Meyer: Pienso que hay muchas formas, pero ahora quiero experimentar como incorporar esta filosofía de construir en la comunidad y de percibir; y como esto puede involucrarse en una escena, en un espectáculo...

Vicky Cortés: No solo el trabajo de la percepción y de la interacción que uno hace, sino también del sentido general de lo que está sucediendo para poder generar de una forma organizada entre todos. Por ejemplo, escuchar esto que dices, desde otro lugar, es escuchar un poco lo que dice Paxton: interactuar con la realidad corporal y física, el sentido cinestésico, la relación gravedad-peso del cuerpo, lo sensitivo, la confianza. Crear una comunidad de realidades que confían unas en otras, porque hay que asegurar, “protegerse” unos a otros, cuidar el espacio del otro es cuidar el espacio personal. ¿Podrías ubicar o definir, desde la óptica de la contemporaneidad, los planteamientos medulares con relación a la improvisación? El *contact*, por ejemplo, planteó la necesidad de quebrar las formas y de entrar al “conocimiento” del cuerpo, antes organizado, preestablecido, impuesto. ¿Cuál es para vos la mirada contemporánea?

Sandra Meyer: Yo pienso que lo que he estado planteando tiene mucha cercanía con eso que hablaste de Steve Paxton. Él viene de ese lugar, de esa “familia”, de esa

“especie”. Se busca construir el movimiento con cosas que tienen una materialidad, una sensibilidad, y no de una formalidad ya preestablecida, y de ahí construir. La idea era que tuviéramos un tiempo más experimental, más radical. Ahora estamos en otro tiempo en donde buscamos construir una poética con esto. En este punto es muy diferente, porque el contact de Steven Paxton impone una codependencia con el otro, casi que obliga a relacionarse...

Vicky Cortés: En el contacto esa relación de codependencia, como dices, para que suceda cierra de alguna forma sus posibilidades; en este otro ámbito que planteas se amplían los márgenes de la comunicación...

Sandra Meyer: Esa es la cosa, pero no totalmente a nivel del contacto físico. Es más, un asunto de percepción. No se trata sólo del movimiento muy bien hecho, sino de conseguir un ambiente, una situación dramática. No necesariamente se trata de representar una historia, una narrativa. Yo pienso que hoy crear una obra tiene que ver con una inmersión perceptiva, que está menos en el campo ilustrativo y representacional. Esto fue el aporte de la generación postmoderna. Se sale de la representación... y después hay un regreso, pero diferente, como lo que hace Pina Bausch⁸⁷. En su trabajo de observa la conexión, una cosa colectiva muy linda, aunque no se miren los bailarines. Hay una construcción de un tipo de estrato perceptivo que está atento a todo: la emoción más íntima, más tímida; está ahí, es como vivir una experiencia.

Vicky Cortés: Experiencia.

Sandra Meyer: La palabra experiencia es importante. No es sólo hablar de una experiencia representada, sino vivirla: vivir una experiencia, ahí mismo; que el público sienta que estás ahí, que el bailarín sienta cuando el otro se acerca; son cosas muy delicadas. Se trata de estar ahí, en el presente, y no estar haciendo solamente la ilustración de una experiencia. Es algo que altera, de alguna forma, la percepción del artista y del público; no es necesario una cosa tan “grandiosa”, pero hace una diferencia. Cada noche es diferente para el artista que está ahí y, por tanto, para el público. Por eso la idea de la experiencia es importante... se vive.

⁸⁷Bausch, bailarina, coreógrafa y directora alemana, pionera de la danza contemporánea. Una de las coreógrafas más influyentes de la danza actual.

Vicky Cortés: Bueno definitivamente todo fenómeno complejo es relacional, y no se puede hablar de improvisación aislando sus posibles sentidos en la expresión y la creación... Lo que puede circunscribirnos es la noción de contemporaneidad y sus necesidades... Recrear algo vivo cada vez. ¿Cómo volver a gestionar la vida cuando estás allí? ¿Cómo volver a recuperar lo vivo?

Sandra Meyer: Esta es la gran pregunta que tantos han estado buscando contestar... Stanislavski⁸⁸, todos... en ocasiones es una cosa muy simple: basta con estar allí... a veces hay muchos más elementos en juego. En el campo de la postmodernidad había una cosa política muy fuerte; un grupo de personas que estaban rompiendo con modos de percepción, de hacer danza. Ahora estamos en un otro momento político, y no podrá ser el mismo quehacer, no puede ser la misma cosa que hacía Steve Paxton con el *contact*. Podemos tomar cosas de ahí, pero tenemos que ver cómo cargarlas con una cierta vivencia propia, una experiencia que es de nuestro tiempo. Estamos en otro momento, hay otras guerras, otras cosas. Lo que nació en esa época fue una cosa muy genuina, pero a veces lo cargas como una técnica y tal vez consigues muchas cosas, pero a la hora de crear a veces se siente como una representación de aquello, no una vivencia.

Vicky Cortés: Pero estas “técnicas” buscaron esto también, Graham con sus formas codificadas, permite una potente sensación corporal direccionada que no es sólo una forma, es una tensión brutal... No hay una sola técnica que no incorpore la impronta de lo que uno necesita direccionar “físicamente” para encontrar la sensación del movimiento, su energía...

Sandra Meyer: Pero, después lo perdimos, porque una cosa es Graham y otra nosotros. Estuve leyendo que ella desarrolló mucho de su propuesta con sus alumnas, porque el primer grupo con el que trabajó era solamente de mujeres. La técnica nació con mujeres...

Vicky Cortés: Que interesante. Se siente esto. Es una osadía decirlo, pero siempre tuve esa impresión (el papel preponderante de la mujer). Igual me pasa

⁸⁸ Stanislavski, (Rusia- 1863-1938) Creó uno de los métodos fundamentales en la interpretación para actores. actor, director escénico y pedagogo teatral cofundador del Teatro de Arte de Moscú

con Pina Bausch, siento que su trabajo fundamental tiene que ver con la mujer.

Sandra Meyer: ...después vienen los hombres. Pero ¿qué es eso? Ahora hacemos una representación de esa experiencia. Yo pienso que es necesario sentir cuál es la experiencia de ahora, el tipo de vivencia que está conectada con nuestro tiempo.

¿Conoces un texto muy lindo de Giorgio Agamben⁸⁹ ¿Qué es lo contemporáneo? Él es un filósofo italiano que dice que lo contemporáneo es mirar a través de la luz del presente.

Por eso tenemos que ver cómo pensar la improvisación en la danza en este momento, en estos tiempos más líquidos, gaseosos, que escapan, que no son tan firmes... pero no siempre hay una respuesta. Entonces, la improvisación, la composición, es eso que nos hace ver alguna cosa que no conseguimos ver antes. Yo sigo pensando que el papel de la improvisación o la composición es para acercarnos a esto.

Pero muchas veces siento que estamos más en el tiempo de hacer una técnica que en danzar... y las referencias son muchas. Tenemos mucha dificultad para organizar todas las informaciones. ¿Cómo encontrar, hallar, nuestro propio deseo, el deseo de nuestra vida, nuestra identidad (que no es una identidad física, una identidad de otro momento que incorporamos a través de la técnica)? ¿Cómo puede la improvisación acercarnos a esto, a esa posibilidad de crear alguna cosa que hace una diferencia en nosotros? Entonces, a veces hacer un trabajo de *contact* es bueno, depende de lo que se quiere hacer; porque todo se puede hacer, pero ¿Cómo? Es la mirada...

Yo entiendo que entrenar para modificar la percepción no es fácil, es muy difícil. Pero puedes modificar tu gesto, tu movimiento, si modificas tu percepción y viceversa. El gesto se modifica con el cambio de la percepción. Y la percepción no es tan etérea en el sentido de impalpable. Puedes acercarte a ella, entrenar el sentido, trabajar con dispositivos, con estrategias para abrirte a ti mismo y al otro.

Hay ejercicios muy simples: caminas, te detienes, y en un momento realizar la tarea de formar un círculo, una línea, o un agrupamiento, pero no puedes inducirlo, tienes que sentir el momento propicio, y hacer. Es una estrategia metodológica, una especie de dispositivo con tareas; pero es eso lo que nos va a dar libertad. Tienes que acercarte a ciertas conductas, ciertos principios éticos y de actuación en conjunto.

⁸⁹Agamben, filósofo italiano. En su obra confluyen estudios literarios, lingüísticos, estéticos y políticos, bajo la determinación filosófica de investigar la presente situación metafísica en Occidente y su posible salida.

Es un tipo de estrategia metodológica que puede propiciar (puede, no es que existe una garantía) un aumento de la percepción de que lo que haces, sin una jerarquía, lo vas haciendo y vas mejorando. Tendrás que estar muy conectado; si el día está mal, bueno, no lo consigues y tropiezas. Entonces no es una cosa que se logra como un éxito, un suceso; “conseguí hacer una pirueta” ... no es eso. Es la actitud “*de hacer*” que es más importante: “hoy estoy muy conectado, estoy muy bien”, ¿no?

Hay muchos coreógrafos que no utilizan la idea de improvisar, porque para ellos viene con mucha carga histórica, con las ideas de la libertad, de lo innovador, junto con los hábitos. En ocasiones se utiliza la improvisación, pero se utiliza, en otros términos, más como una adaptación: adaptarse al ambiente, al medio, al otro, a sí mismo. Para ellos cierto concepto de improvisación está muy desgastado; la improvisación entendida como una cosa en donde te tiras un poco sin pensar, espontáneamente. Y la idea de espontaneidad es también muy criticada, muy problematizada por muchos artistas porque ¿qué es lo espontáneo? Tienes muchas cosas que son parte de tu historia.

Entonces yo pienso que estamos en un momento muy rico para pensar la improvisación, pero también para cuestionar un poco su dimensión histórica. Pero te puedes sorprender un poco. A veces si te expones en una experiencia distinta, más desconocida, ahí tal vez vas a romper mínimamente con los hábitos y descubrir posiblemente un nuevo hábito.

Vicky Cortés: Antes hablamos de la ética. ¿Cómo entiendes la ética en el arte?

Sandra Meyer: A veces pensamos en la ética desde lo negativo: “los políticos no tienen ética” ... Pero en el arte muchas veces no hablamos de ella. Para mí la ética es una conducta: pone ante ti el mundo. Entonces si hago un ejercicio que tiene una ética, debe ser compartida- partir menos de una herencia o una influencia- es relacional, porque la ética es relación. Que todos tengan papeles propios en cada momento sin imposiciones. Que cada uno florezca dentro de su pensamiento. Pero sin imponer unilateralmente una visión de mundo (eso lo hace la política, la economía, la presión colonialista y todo eso). Se trata más bien de una ética que parte de la relación, del otro, de lo que el otro trae, y menos de lo que tú sabes o de un simple traslado de conocimiento. Las diferencias son buenas, vives más; y las experiencias ricas son muy buenas: podemos cambiar. Es una cosa más horizontal. No es que no debe haber un liderazgo. El liderazgo es importante porque a veces tiene que haber

una persona capaz de sistematizar.

Entonces, cuando hacemos cosas juntos, también debemos entrenar la ética, ejercitarla. Para mí la ética es la armonía entre lo que dices y lo que haces. Y es muy difícil porque a veces te traicionas. Esta coherencia es muy difícil. Pero me gusta pensar en construir una buena relación que sirve muy bien para trabajar; y me vienen cosas, me siento más inspirada, construyo un afecto, un campo afectivo; y bueno, produzco más, trabajo mejor, más feliz, tengo mejores ideas: ¡ah, voy a hacer eso!

Es muy importante construir esa sustentación ética y afectiva, de relación. Te sientes más inventiva, más creativa, consigues mirar más al otro, porque estás tranquila. Eso se consigue con el tiempo, con la madurez.

Juliana Neves. Bailarina. Acróbata aérea. Coreógrafa. Profesora.
Localidad: Bélgica. Costa Rica.

Entrevista Juliana Neves

“No es lo que yo quiero ver. Es lo que ellos quieren decir.”

Vicky Cortés: Te voy a poner en antecedentes: el proyecto de investigación enfoca la improvisación para la creación escénica y la improvisación dentro de la enseñanza del arte de la danza en los ámbitos de formación formal.

Es una gran oportunidad conocerte y tener la posibilidad de conversar respecto al tema de la improvisación. Te agradezco muchísimo tu tiempo.

También conozco el trabajo de Alain Platel⁹⁰ de “Les ballets C de la B”⁹¹ y me conmueve profundamente por lo que me parece maravilloso poder escuchar sobre tu experiencia artística con él.

Me comentabas que como maestra cada vez das una clase diferente. Sería interesante escuchar tu visión respecto a esta metodología de trabajo.

Juliana Neves: Bueno yo no sé muy bien cómo sucede. Yo nunca estuve como profesora regular todo un año o dos trabajando en la misma institución. Si esto hubiera pasado, no podría cambiar siempre las clases. Por esto doy clases así cuando doy talleres de dos semanas, por ejemplo... Cada día hay algo diferente. No sé mucho del por qué, pues no soy una “improvisadora de verdad”; nunca. Es muy raro que improvise en el escenario.

Vicky Cortés: ¿Cómo se trabaja la improvisación en interacción con la creación?

Juliana Neves: Ahora en Panamá⁹² fue la primera vez que entré en escena a improvisar, sin saber lo que iba a hacer. Pensé: “Ok, estoy tratando esto con la gente, pero no tuvimos tiempo de fijar todo.” Así que había alguna parte que tenía improvisación aérea en los aparatos. Y alguien me dijo: “voy a improvisar”, y yo, con la idea que enseñé de todos los puntos de partida, me decidí a improvisar también.

⁹⁰Coreógrafo Belga, creador radical de danza- teatro. Fundador del les ballets C de B en Bruselas.

⁹¹Compañía conformada por varios artistas de vanguardia en la danza contemporánea del siglo XXI.

⁹²“Panamá aérea” (2016). Laboratorio Internacional para la Creación, Divulgación e Investigación de la Danza Aérea.

Hay mucha improvisación en todo trabajo de Alain Platel, pero siempre para empezar. Porque después es muy raro que tenga improvisación en un espectáculo. Lo tiene siempre muy escrito, muy compuesto. Pero para llegar ahí siempre hay mucha improvisación. A veces horas. Y él está anotando cosas que le gustan. Para mí, no ha habido otra manera para toda esa creación que hizo que no sea empezar con la improvisación. Pero siempre muy específicas.

Vicky Cortés: ¿Y en cuanto a tu propuesta?

Juliana Neves: Trabajo aquí con emociones, tratando el cómo expresar emociones con el cuerpo. Como si no se pudiera hablar de cosas. ¿Cómo hablaría con el cuerpo? Trabajando... ¿Verdad?

Vicky Cortés: ¿Cómo se elaboran procesos o metodologías personales de trabajo en relación con el trabajo de Alain Platel y tú propuesta de trabajo?

Juliana Neves: Alain Platel empezó muy humildemente. Digo que soy yo, pero de verdad que las semillas son de Alain; pasa por mí, pero viene de él. Yo le digo a él que tiene un método que podría ser personal, “el método”, pero la compañía no tiene la intención de tener una escuela. No. Lo más que tenemos son talleres de verano. Ahora, desde hace 5 o 6 años es lo máximo que se puede hacer es brindar talleres con este método, y de llevar esto al mundo como lo estoy haciendo. Pero no creo que quiera tener una Escuela. Así que no sé si iremos de verdad a hacer una metodología. Pero yo intento siempre, y le escribo a él de cómo va todo y nos encontramos para intercambiar información.

Así que pienso que uno tiene que intentar improvisar de alguna manera, de descubrir cosas que uno no sabe.

Este trabajo que hago ahora, estos dos días,⁹³ fueron muy reveladores. Este trabajo de las emociones hace que la gente improvise sin pensar, sin estresarse por el hecho de improvisar de verdad. Van a “sitios”, porque están buscando un estado que los lleve a otro estado. Yo le llamo “estado” a estar en un lugar, en una emoción donde no se tiene tanta conciencia sobre lo que se está haciendo.

⁹³Taller impartido con estudiantes del Bachillerato de la Escuela de Danza de la Universidad Nacional, Costa Rica.

Se pueden “perder” un poco, y es ahí donde improvisan muy bien: hacen cosas increíbles, pero, el reproducirlo es lo más duro.

Ahora ¿Cómo transponer o transitar hasta liberar la improvisación? Ese es el desafío, ¿No?

Vicky Cortés: Y en cuanto a la “mirada” del director o directora...

Juliana Neves: Tener a alguien como Alain... Es el mayor observador que conozco, y escucha como nadie a la gente. Así que observa y escucha con tal atención que es posible hacer este puente. Y no grabamos nunca nada, nunca hay vídeos. Nunca. Para él lo que es bueno regresa, si no regresa es porque no tenía que regresar. Así que de lo que se improvisa muchas cosas “se pierden”, pero para él se van. Porque si tú no la haces volver es porque no era para que saliera en este momento de tú vida. Es un poco así. Y también deja a la gente trabajar, esto me encanta muchísimo. Es un director que deja a la gente improvisar, trabajar mucho tiempo en una idea que incluso a él no le guste.

Vicky Cortés: Y en relación con estas propuestas y la particularidad de la experiencia “pedagógica” con Alain Platel, ¿Qué podrías agregar?

Yo fui su asistente por dos años. Fue muy bueno. Aprendí muchísimo, porque cuando miraba a la gente él me decía: ¡No las pares, déjalas! Para él, quizá, en dos semanas me podían hacer cambiar de idea. ¿Por qué no? La idea de él es mejor –quizás– que la mía, pero es muy duro como director/a hacer esto; y también ahí está el privilegio de Europa, en donde te puedes quedar trabajando por 5 meses, pues se tiene el dinero para hacerlo. En otros lugares no hay dinero, tienes que hacerlo en un mes, ¡Tienes que estrenar! Ahí [en Europa] tienes la posibilidad de trabajar con esa “calma”.

También, está eso de cómo tratar que la gente comprenda que no hay problema (Sobre todo los jóvenes), en el sentido de que no hay “propuesta equivocada”.

Yo intento de hacerlo y creo que esto da libertad para improvisar, porque la gente no se pone esa presión de que tiene que hacer algo bueno, ¿No? Puede ser muy malo, a veces, y si es malo es mejor, porque vas a encontrar otra cosa. Esto en la academia es más difícil. ¿No?

Vicky Cortés: Ya se está tratando de incorporar pedagógicamente (no sin cierta dificultad) la idea del error como “estrategia de aprendizaje”, pues permite

encontrar soluciones o posibles respuestas en el proceso personal del estudiante. De otra manera se impone un esquema rígido, de instruccionalidad previamente establecido.

Háblame de tu formación, no desde un sentido estricto del currículo que cursaste, sino más bien de lo que te ha impactado: tu experiencia en relación con tu formación; la técnica y la práctica en la “realidad” ...

Juliana Neves: Te lo pongo así: estaba un poco “enfadada”, cuestionando esta cosa del circo. Llegué a Panamá y la gente hablaba de danza aérea, y yo decía: ¡No, no es danza aérea, es circo! No existe la danza aérea sin circo. Pero en estas dos semanas, con esta gente en este proceso, ahora –de verdad– no estoy segura. Quizá podría haber danza aérea. La formación no existe, se tendría que crear. Pero quizás se podría hacer un currículo de cuatro años de danza aérea donde la gente no sale circense y no sale bailarín, salen bailarines aéreos. Todavía es muy nuevo esto. ¡Pero es posible! Yo llegué allí a decir que no, que el camino era el circo. Porque para mí la danza aérea no existe sin lo virtuoso del circo.

Aquí en Panamá hubo un concurso de danza contemporánea y había una bailarina aérea que hizo un número. Yo era una de las cinco jueces. Los otros cuatro lo odiaron porque no logró llegarles a ellos. La danza aérea no llega sin lo virtuoso.

Así que, para mí fue un ejemplo claro de que la danza aérea tiene que tener el circo. Pero, al mismo tiempo, ningún otro bailarín podría hacer lo que ella hizo. Lo que pasa es que la técnica no llega a los ojos de la gente que no está entrenada para esto. Así que, de verdad, tienes que tener la técnica en cuanto formación para improvisar. Tienes que tener técnica. No se puede hacer una cosa sin la otra. Porque aún todos los grandes improvisadores como Zambrano⁹⁴ hicieron técnica, tienen una técnica fuertísima. Así que la formación es muy importante también.

Vicky Cortés: ¿Qué más has encontrado ahora como artista que está en otros contextos y experiencias?

Juliana Neves: Por ejemplo: Hay una mujer en Bélgica. Su trabajo es increíble. Ana Luck. Ella trabaja con la improvisación para niños y es solamente improvisación; no

⁹⁴Davis Zambrano. Nacido en Venezuela. Maestro, coreógrafo y bailarín internacional. Creador de métodos tales como: “*flying low*” y “*passing through*”. Referencia: <https://ladiaria.com.uy/articulo/2016/3/espontaneidad-arraigada/>

da clases con coreografías, es solamente improvisación. Y cuando ves como bailan esos chicos de trece, catorce años, es impresionante, bailan mucho mejor que cualquier otro. Es increíble. Así que es posible. Pero ella tiene un trabajo así de toda la vida. Tiene muchos años y tiene un trabajo muy serio con la improvisación y formación en la improvisación contemporánea.

Vicky Cortés: La improvisación se puede trabajar desde tantos “lugares” ¿Verdad?

Hablaste del valor de la técnica, no de la técnica *per se*, pero sí de una base que te dé un soporte para poder dedicarte a improvisar y, por otro lado, hablabas de la danza aérea en donde considerabas que no puede ser si no está dentro del circo. Es decir, ¿Qué no la consideras como un lenguaje autónomo?

Juliana Neves: No se puede aprender la técnica sin el circo, pues, es muy peligroso. Te puedes caer. Los profesores tienen que tener formación circense, si no, no se puede.

Si no, pasa lo que sucede en Nueva York, la gente dice danza aérea y no sabe hacer nada, trabajan en estudios con tres metros de altura y esto no es verdadero. Tienes que poder controlar la altura.

Vicky Cortés: Para mí es curioso lo que decís, porque desde la primera vez que vi un espectáculo con danza aérea me pareció difícil que pudiera generar un lenguaje autónomo. Fue en un espectáculo de Alain Platel que sentí, con la danza aérea, una otra resonancia que no fuera el “virtuosismo”. Eso puede suceder con cualquier recurso, claro, depende del director, de la profundidad y el sentido que da al usar un recurso.

Ju Juliana Neves: En un conversatorio en Panamá mencioné que creo que lo más fuerte que hice en combinar las dos posibilidades fue en *Wolf*⁹⁵ de Alain Platel y era un momento de vuelo de verdad que tenía en el espectáculo.

Vicky Cortés: ¿Cómo consideras la relación de tu formación con tu trabajo creador? Porque vos estás en diferentes lenguajes y trabajas con diferentes tipos de poblaciones. ¿Qué es lo importante?

⁹⁵Referencia You Tube. Disponible en https://www.youtube.com/results?search_query=alain+platel+wolf

Juliana Neves: Por ejemplo, en el caso de Alain, él es muy bueno con la gente, porque es un psicopedagogo de verdad. Te sabe escuchar, trabaja con la gente con dificultades. Y yo soy muy social, trabajo muy bien con las personas. Creo que el hecho de estar con él y de trabajar esta cosa de maestra ha sido muy bueno, porque aprendí cómo sentir más a la gente, en vez de ejercer con facilidad mi habilidad de liderar y de enseñar. De ser profesora, pero de escuchar a la gente, de estar más atenta a cada grupo, a cada ejercicio. Porque yo, de verdad, no puedo programar; pienso una cosa, pero cuando llego y siento el grupo, cambio ahí, tengo otra idea por fuerza. Tengo que estar cambiando. Voy “improvisando”.

Vicky Cortés: Estas diciendo algo fundamental porque eso es como una impronta pedagógica; incluso metodológica. Uno no puede llegar imponiendo algo en absoluto, porque está la realidad de las personas que hay que tomar en cuenta.

Juliana Neves: Yo, por ejemplo, le pregunto al grupo.

No me acuerdo donde fue que me pasó. Pero recuerdo que me dijeron: ¿Cómo vas a preguntarles qué es lo que quieren hacer? Tú tienes que decir qué es lo que tú quieres hacer. Yo dije: no, para ahí, espera. Ellos son un grupo de 30 personas. Yo soy una persona y voy a llegar aquí y tengo que preguntar. Hoy tengo dos ideas y quiero saber cuál idea les parece mejor al grupo para hacer, porque vamos a improvisar una hora con emociones. Y son 30. ¿Voy a poner yo la emoción que quiero? ¡No! No se puede. A mí no me sirve. Yo no puedo. No puedo más. Quizá podía antes... Pero ahora, después de Alain, no puedo más.

Vicky Cortés: Acabas de decir algo precioso.

Juliana: Sí, sí... No se puede ahora. Con el grupo de la escuela de música⁹⁶ con que trabajé fue así. Yo les dije: ¿Qué prefieren hacer, trabajar un poco con el amor y el odio? Y les expliqué cómo era el ejercicio, cómo eran las emociones y las etapas... O si querían hacer un ejercicio de estar sobrios hasta estar borrachos. Una cosa de descontrol. Las 8 personas decidieron hacer el de sobrios a estar borrachos. Muy bien. Vamos a hacer este entonces. ¿Por qué voy a imponerme yo? ¿Porque quiero ver “esto”? Es, al contrario. No es lo que yo quiero ver, es lo que ellos quieren decir.

⁹⁶Escuela de Música, Universidad Nacional. Costa Rica.

Eso es muy duro, pero dirigir a veces es muy duro. Por ejemplo, la gente que pasó por la compañía de Alain, porque era un colectivo, estaba Koen⁹⁷, Sidi⁹⁸, y una de las chicas Cristine⁹⁹ en un momento no pudo hacer su estreno. Porque el director también se puede perder, se puede abrir mucho, pero tiene que saber cuándo volver. ¿Y qué pasó con ella [la directora]? No supo volver. La gente se puso sobre ella, perdió el liderazgo como directora.

¿Cómo manejar esto? Porque tienes que dejar a la gente expresarse al máximo, pero Alain siempre pregunta quince veces, veinte veces: ¿Estás seguro de que quieres hacer esto? ¿Estás seguro? Cada uno tiene que defender lo que hace solo. No puedes decir que vas a hacer una cosa porque Alain quiere que lo hagas. No. Si tú no puedes hacerlo por ti mismo entonces no lo haces... Eso también puede ser una cosa manipuladora, porque la gente, a veces, no puede decirle a él que no quiere hacer algo. Por ejemplo: los asiáticos (trabaja con coreanos) nunca le van a decir que no; pero algunos los portugueses sí le dicen, por ejemplo: ¡No Alain, eso no lo hago!, no quiero.

Vicky Cortés: ¿Y él lo acepta?

Juliana Neves: Sí, él tiene que ver cómo. Alain pregunta porqué y ahí discuten, y quizás encuentran otra manera a dónde llegar. Pero él es un trabajador. Sus libros, tiene todo planeado, todo escrito. No duerme, se levanta como a las 5 de la mañana y contesta todos los correos electrónicos de todas las personas. Si tú le escribes él te va a contestar.

⁹⁷Koen Augustijnen. Ha trabajado con los Ballets C de la B desde 1991, al principio como bailarín y desde 1997 es uno de los coreógrafos de planta de la compañía.

⁹⁸Sidi Larbi Cherkaoui. Coreógrafo belga de padre marroquí, logra un acto de equilibrio entre diferentes medios, ideas y ángulos, al mismo tiempo que hace malabarismos con los estilos eclécticos de sus diversos intérpretes. Fué miembro del Ballets C de la B.

⁹⁹Christine De Smedt's. Su trabajo artístico combina elementos de danza/performance, coreografía, coordinación artística y otros proyectos artísticos. Ha sido miembro del Ballets C de la B desde 1991 y presenta su propio trabajo desde 1993.

Alejandro Cardona. Compositor. Músico.
Escuela de Música. Universidad Nacional
Localidad: Heredia. Costa Rica

Entrevista Alejandro Cardona

Hay una anécdota que cuenta el jazzero Herbie Hancock¹⁰⁰ de cuando trabajó con Miles Davis¹⁰¹. Dice que, en un concierto, creo que, en Bruselas, de repente tocó un acorde equivocado y se quedó frío. Pero Davis, que improvisaba en ese momento un solo, de repente introdujo unas notas “raras” que tomaron ese acorde equivocado para integrarlo a la pieza que se tocaba. Dice Herbie Hancock que entendió entonces que para Miles no se trataba de un acorde equivocado, sino de un acorde *inesperado*. Y, por tanto, buscó la manera en que eso inesperado permitiera explorar un camino no previsto, sin destruir lo que venía antes, o sea, con sentido. Es un ejemplo de cómo un impulso o una supuesta equivocación tiene una contraparte en la escucha consciente que permite una reacción en el contexto de un proceso compositivo “en el momento”.

(Alejandro Cardona)

Vicky Cortés: ¿Cómo llegaste a la música?

Alejandro Cardona: En mi caso fue algo que me llegó muy naturalmente y de muy joven. Me fascinaba la música, simplemente, pero no sólo escucharla, sobre todo, hacerla. Cantaba para mí mismo. Según yo, iba inventando melodías, que eran como unas retahílas melódicas en donde metía todo lo que había escuchado, una cosa tras otra... y nunca terminaban esas melodías, porque no tenían una lógica constructiva, era un asunto puramente de goce. Una vez me escuchó mi papá y me preguntó ¿qué era esa música? le dije, que la había inventado, tuve la impresión de que no me creyó mucho.

Vengo de una familia de músicos, de los dos lados de mi familia. Se escuchaba mucha música de todo tipo en casa. Mi madre tocaba piano. Supongo que eso incide. Empecé tocando el timple a los 8 años, un instrumento canario, y luego me pasé a la guitarra.

¹⁰⁰ Músico estadounidense de jazz, pianista, tecladista y compositor. A excepción del free jazz, ha tocado prácticamente todos los estilos jazzísticos surgidos tras el bebop.

¹⁰¹ Músico estadounidense de jazz (1926-1991), fue trompetista y compositor. Una de las figuras más relevantes, innovadoras e influyentes de la historia del jazz.

Tocaba inicialmente música popular (la sigo tocando). Después estudié guitarra clásica, aunque debo confesar que me aburría –y me aburre– un poco todo el asunto de desarrollar la técnica instrumental. No tenía la paciencia o la disciplina para eso. Sólo quería dominar aquello que me permitía crear música, o para tocar, aunque fuera más o menos, para oír los sonidos, las piezas que realmente me gustaban. A veces siento que fue una limitación, otras veces que fue una bendición. ¿Por qué? Porque, por un lado, siento que me hubiera gustado tener esa experiencia o esa facilidad para expresarme con mi instrumento de manera “solvente”, como dicen; pero, por otro, creo que el no poder hacerlo me permitió buscar la música a través de mi imaginación... no a propósito, sino porque no me quedaba otra.

Desde los 12 años, más o menos, empecé a intentar de componer y nunca paré de intentarlo.

Vicky Cortés: ¿Cómo entiendes el papel de la improvisación en los procesos de formación de músicos?

Alejandro Cardona: Bueno, es algo muy complejo. Por un lado, es una parte importante de casi todas las tradiciones musicales del mundo, incluyendo la occidental, pero, por otro, los enfoques prácticos se diferencian mucho según el contexto. Actualmente, en el contexto occidental, fuera de carreras en jazz, tiene un peso mínimo, incluso inexistente, en la formación. Esto a pesar de que sí se ha utilizado mucho en ciertas propuestas contemporáneas.

Vicky Cortés: ¿Podrías referirte a tu percepción de la improvisación dentro del contexto contemporáneo?

Alejandro Cardona: En algunos círculos de la música contemporánea se concibe la improvisación como un proceso creativo “liberado” de las lógicas compositivas más tradicionales. Ya sabes, en donde el compositor escribe todo en la partitura y el intérprete realiza la música a partir de ahí. Entonces, incluso, se llega a decir que la composición y la improvisación son opciones creadoras casi opuestas.

No obstante, yo creo que la improvisación es básicamente una *modalidad compositiva* que se manifiesta de diferentes maneras y que pueden tener papeles muy variados, no sólo en la creación de una obra musical desde la perspectiva del compositor, sino también directamente en la práctica performática.

Y como ya mencioné, la improvisación como modalidad compositiva no es algo novedoso que digamos. Por ejemplo, en el jazz la improvisación es –desde hace cien años o más– algo consustancial a su realidad como práctica musical. En la llamada música “clásica” occidental también se ha dado de diferentes maneras desde la Edad Media. En ambos casos, las raíces de estas tradiciones, en relación con la improvisación, son todavía más antiguas. Entonces, si nos referimos a las músicas tradicionales o populares de prácticamente todo el mundo, encontraremos prácticas improvisadoras de diverso tipo con raíces milenarias.

En ciertas prácticas más actuales, como la música electrónica en vivo o la incorporación de elementos aleatorios en las partituras en donde el intérprete debe completar el proceso compositivo en el momento de la ejecución, la verdad es que el uso de la improvisación no se diferencia tanto de las prácticas musicales que tienen una larga historia. Lo que sí se diferencia puede ser el *material sonoro*, que desde luego influye de manera determinante en los resultados.

Vicky Cortés: ¿Cómo explicarías qué es la improvisación?

Alejandro Cardona: Tomando en cuenta todo lo anterior, y para tener un punto de partida básico, diría simplemente que improvisación es un proceso compositivo “en el momento”.

Ahora bien, lo que interesa saber es qué significa ese “momento”. Porque esto se puede prestar para confusiones. Nuevamente, es algo complejo. Yo creo que no existe un “momento” en el vacío, como una página en blanco. Al improvisar, las personas llevan a ese “momento” su experiencia vivencial y artístico, que es parte de su personalidad, de su “ser intuitivo”, casi siempre en combinación con elementos de la tradición o el contexto en donde han desarrollado su práctica artística, entre otros aspectos que informan el proceso de improvisación. El “momento” entonces concentra muchos “momentos” y cada uno tiene los suyos, por así decirlo. A veces esos momentos se construyen colectivamente.

En este sentido, creo que no se debe mistificar el concepto de improvisación como un acto de libertad o de absoluta espontaneidad. Me parece ingenuo (y puede llevar a resultados también ingenuos) o, en todo caso, tal vez una construcción ideológica que no necesariamente tiene que ver con una práctica artística real. Para mí, la improvisación casi siempre parte de una intencionalidad con mayores o menores niveles de estructuración.

Vicky Cortés: ¿Cómo ves esta problemática en la formación académica actual?

Alejandro Cardona: Lo triste es que mucho de esto se ha perdido en la formación musical académica. Porque ahí se prioriza una formación más, por así decirlo, convencional. Hay una cierta estandarización de medios, conocimientos, habilidades y técnicas –solfeo, armonía, contrapunto, técnicas instrumentales, tipos de ensamble, etcétera– que heredamos, en mucho, del siglo XIX. No es que no ha evolucionado en nada la formación musical, pero sí puedo decir que la improvisación en la formación de músicos “clásicos” es casi inexistente y generalmente se sienten muy incómodos al tener que hacerlo. Es una lástima, porque se pierde una dimensión muy rica de los procesos compositivos y performáticos.

Vicky Cortés: ¿Por qué dices esto?

Alejandro Cardona: Porque al realizar un proceso compositivo “en el momento” se generan ciertas dinámicas creativas (una *energía* particular si se quiere) que efectivamente llegan a diferenciarse bastante de procesos compositivos más “construidos” o basados en codificaciones de lenguaje o de realización performática altamente estructurados. La improvisación, en este sentido, puede implicar mayor peripecia. Incluso, cuando lo que se fija como construcción musical en una partitura es el producto de procesos de improvisación o experimentación, muchas veces sigue presente, de manera tal vez más depurada, la energía de las peripecias improvisadoras.

Vicky Cortés: ¿Crees que la improvisación debe ocupar un lugar preponderante en la formación académica?

Alejandro Cardona: Yo sí lo creo. Debe tener un papel destacado en la formación de creadores, ya sean compositores o intérpretes; incluso en la formación de educadores. No por un principio, sino porque la verdad es que es parte de la manera en que se ha creado música y se han formado músicos por milenios. Me parece que desterrar o invisibilizar esta experiencia es un error.

Vicky Cortés: ¿Qué usos más específicos le ves a la improvisación en la creación musical?

Alejandro Cardona: Para mí todo acto de creación nace de una necesidad, un impulso interior. Este impulso debe buscar una forma de expresarse. Pero el proceso expresivo

casi nunca es lineal ni mecánico: lo que imaginamos no necesariamente se puede traducir directamente a una realización artística.

Frecuentemente es necesario construir una “vía de realización”, relativamente compleja y poco lineal, que comprende varios elementos interrelacionados como, por ejemplo, la aprehensión de los impulsos imaginativos (sin esto todo lo demás carece de sentido), la generación, selección y relacionamiento de materiales, la cristalización de un lenguaje más o menos consistente, la concreción de formas coherentes que sean perceptibles (o sea, que se produzca una “vía de entrada” para los posibles receptores a través de una administración de las energías expresivas que permite generar una posible interlocución entre compositor, intérprete y receptor), la técnica específica (compositiva/performática) que esté en función de los anteriores elementos, y, cuando sea necesario, el “registro” de la composición (por ejemplo, una partitura o una grabación).

Puede que, en una práctica musical con elementos improvisados de mucho peso, esto del registro en forma de una partitura anotada o una grabación no sea tan importante. No obstante, incluso en las tradiciones orales existen metodologías para traspasar las bases y las prácticas improvisatorias de maestros a aprendices que, de alguna manera, es un sistema de registro flexible, desde luego siempre abierto a una reinterpretación. En el jazz, por otro lado, es común utilizar una partitura básica como punto de partida; lo que los jazzeros norteamericanos llaman *lead sheets* (o “papeles guías”).

Vicky Cortés: Entonces, en este proceso expresivo de creación/realización de una obra, la improvisación puede jugar un papel fundamental de diferentes maneras. ¿Podrías referirte a algunas?

Alejandro Cardona: Se me ocurren tres, podría haber otras. Como parte de un proceso de investigación/experimentación que aporta elementos concretos en relación con los aspectos arriba señalados: generación de materiales, cristalización de lenguaje, forma, técnica. En otras palabras, se utilizan procesos de composición “en el momento” para generar una serie de posibilidades que luego se someten a un proceso de selección y relacionamiento a partir de una toma de decisiones creadoras que llevan a la cristalización de la obra en su forma definitiva.

Como un componente de la interpretación performática de la obra. A partir de ciertas orientaciones con mayores o menores grados de estructuración (por ejemplo,

estructuras referenciales de carácter armónico, melódico, textural, rítmico..., o combinaciones de diversos parámetros), se improvisa para “completar” la obra “en el momento”. En estos casos, se podría decir que la obra tiene *dos “momentos”*: en el primero se genera una estructura referencial sobre la cual se va a improvisar y luego se completa la realización a través de procesos de improvisación. A veces la misma persona está involucrada en ambos momentos, a veces no. En este sentido, podríamos hablar de dos “momentos” *emparentados o imbricados*, uno que está fijado como punto de partida y otro que es más o menos “virtual” (y, en cierto sentido, único), que se concreta a través de la realización. En el jazz, por ejemplo, una canción del compositor **A** puede ser la base para lo que esencialmente es una nueva obra realizada por un compositor/intérprete **B**. Lo que crea **B**, entonces, es una obra que se edifica sobre otra creada originalmente por **A**. En esta nueva obra, la de **B**, están presentes, de alguna manera, la identidad (y los impulsos originarios) de ambos compositores, **A** y **B**, aunque la de **B**, casi siempre, tendrá un peso mayor.

Finalmente, como la base de un proceso creativo de carácter performático que busca generar una experiencia cuya forma será más o menos efímera (en estos casos puede que haya menos “control” sobre la efectividad del posible impacto en los receptores). En la práctica casi siempre existe con anterioridad al momento performático una cierta “idea” de lo que se quiere hacer, que implica estructuras de referencia, aunque sean vagas. Por otro lado, al repetir la experiencia se produce, casi inevitablemente, un proceso de selección que termina generando una obra/experiencia sonora que incorpora lo que el intérprete/compositor considera que tiene mayor calidad y efectividad expresiva.

Vicky Cortés: ¿Crees que se podría generar metodologías concretas para “enseñar” improvisación?

Alejandro Cardona: No hay fórmulas. Las modalidades compositivas de carácter improvisatorio son muchas y van a estar (o tal vez *deberían* estar) siempre relacionadas con la intencionalidad de creador, con sus necesidades expresivas.

Lo que sí resulta interesante como reflexión a partir de los elementos señalados es la dialéctica entre lo “maleable” y lo “permanente” en los procesos compositivos y en la realización de la obra para la percepción de un receptor.

Para un compositor occidental que busca fijar su obra con cierta precisión a partir de la partitura, es casi inconcebible pensar que su creación sea totalmente efímero o maleable, en el sentido de sufrir cambios estructurales importantes a partir de una acción improvisatoria. No obstante, toda obra (incluso la que cuenta con una partitura que especifica hasta el último detalle) es relativamente abierta y se somete a una existencia virtual, con distintos grados de maleabilidad, que es producto del proceso de realización performática (interpretación).

Ahora bien, esa maleabilidad puede incorporar mayores o menos grados de variación respecto a la partitura (escrita o no) según el grado de libertad interpretativa establecido por el compositor o la tradición dentro del cual se hace música. Y cuando el componente improvisatorio es significativo, el grado de variación en la realización de la obra puede ser muy importante.

No obstante, la intencionalidad del compositor/creador casi siempre le imprime una cierta identidad al resultado, independientemente de los niveles de improvisación involucrados en el proceso creativo, al menos cuando el intérprete es responsable y el compositor así lo quiere. Y posiblemente esa identidad, aunque maleable, no sea tan efímera como uno podría imaginar. En todo caso, es un aspecto que cada creador enfrenta de diversas maneras en sus procesos compositivos.

Vicky Cortés: Has trabajado como compositor para coreógrafos diversos. ¿Cómo has visto la relación de maleabilidad respecto a la improvisación en alguna de estas experiencias?

Alejandro Cardona: Cuando he participado como compositor en la creación de obras de danza o teatro, he visto como un creador coreográfico o director, trabajando a partir de las improvisaciones de los intérpretes, con ciertas orientaciones generales, logran crear obras que, no obstante, los niveles de maleabilidad y heterogeneidad en el proceso generador y la cantidad de propuestas de los intérpretes terminan reflejando claramente el estilo particular del director o coreógrafo.

Vicky Cortés: Antes hablaste de una energía especial que surge de propuestas que son improvisadas o que vienen de una improvisación. ¿Cómo entiendes la relación de la improvisación con el receptor?

Alejandro Cardona: Es un asunto que a mí siempre me ha llamado la atención. Los receptores de una experiencia sonoro/musical no necesariamente están consciente de

la manera en que se ha generado lo que perciben. Son impactados sensiblemente por lo que escuchan concretamente en el momento de escuchar. Y eso que escuchan tiene una *forma específica* (satisfactoria o no), que se percibe subjetivamente, independientemente de la manera en que se haya llegado a ella (por ejemplo, con o sin improvisación).

Entonces, yo creo que en el instante en que se produce un estímulo sonoro, existen, entre otras cosas, *implicaciones formales*. Porque cualquier estímulo genera *expectativas* en el receptor y, paralela y autónomamente, una reacción del compositor/intérprete (que también es un receptor) que buscará crear sentido a partir de los estímulos que siguen de manera diacrónica: o sea, hay un *flujo de estímulos*. Y esta manifestación física (el sonido) se va *fijando* subjetivamente en la memoria del receptor. Aun cuando existan procesos improvisatorios que involucren grados radicales de maleabilidad en el proceso compositivo, los receptores perciben la experiencia sonora simplemente como un *resultado*. No se percibe directamente el *acto de crear*, sino *la creación*. Ésta impacta al receptor como estímulos organizados que se perciben como dinámicas tensionales y energías performáticas que tendrían, simplificando, dos niveles: el diacrónico (flujo temporal y espacial de estímulos) y el sincrónico (relacionamiento de los estímulos de manera no lineal); ambos niveles posibilitados por la memoria.

Es por eso por lo que considero fundamental que la improvisación no se conceptualice como un algo procedimental, desvinculado de lo compositivo y del sentido de lo formal (que, desde luego, puede ser muy diferente según la propuesta). Cuando se trabaja con niveles importantes de improvisación en el plano performático, esto conlleva un nivel importante de *responsabilidad artística*, de una consciencia activa para buscar que el resultado sea significativo, tanto para el creador –o los creadores– como para los receptores.

Vicky Cortés: ¿Crees que la consciencia activa a la hora de improvisar genera siempre un resultado significativo en la obra?

Alejandro Cardona: Desde luego no hay ninguna *garantía* de ello. Pero si no se da, los procesos de improvisación se podrían reducir a un conjunto de ocurrencias aleatorias sin sentido, que dispersa la atención de receptor y que, al final, se reducirá a un efecto general (o genérico) de poco peso expresivo y de poco impacto en la memoria del receptor.

Este riesgo, hay que aclararlo, no es exclusivo de los procesos de improvisación. En los procesos de investigación compositiva que se realizan *antes* de que la obra llega al intérprete y *después* al receptor (un proceso compositivo más convencional), se pueden igualmente producir ocurrencias más o menos aleatorias sin sentido.

Vicky Cortés: Tomando en cuenta los tópicos antes mencionados, ¿Consideras que existe algún aspecto en concreto para lograr la potencia cualitativa de una obra?

Alejandro Cardona: Para mí, el principio que debe privar es el siguiente: la función del compositor es tomar decisiones, independientemente de la modalidad compositiva que escoge. Si se trata de un proceso de creación de una partitura, el compositor selecciona y toma sus decisiones “en privado”. Pero si se está improvisando “en directo”, entonces las decisiones se deben tomar “en el momento”, y cada decisión debe encadenarse con la que sigue en aras de producir un conjunto de estímulos significativos.

Así, en ambas modalidades compositivas, las características del flujo temporal/espacial de los *detalles* de la experiencia sonoro/musical realizada performáticamente produce como resultado *una forma significativa*. Cómo será esa forma es algo que dependerá de la intencionalidad del compositor/intérprete. Pero sus posibles significados dependerán necesariamente de la interacción del receptor con esa forma sonoro/musical y el conjunto de detalles que le dan vida.

Vicky Cortés: Volvamos a los procesos formativos: ¿Cómo se podría incorporar entonces la improvisación en un contexto académico?

Alejandro Cardona: Bueno, la improvisación es esencialmente *un medio*. Y todo medio responde a una necesidad particular a nivel del acto creador. Es decir, la improvisación, en la medida en que se “enseña” con metodologías muy sistematizadas, podría generar una práctica muy rígida, muy normativizada. Entonces creo que lo importante es generar procesos, tal vez a partir de un estímulo o un material muy concreto, para luego reflexionar sobre lo que se hace y derivar de ahí principios que le sirva al estudiante para hacer sus propias búsquedas.

El asunto en la academia es que hay una tendencia a querer homologar los procesos formativos, porque los planes de estudio establecen perfiles profesionales. Pero nos olvidamos de que, sin un desarrollo de las personalidades particulares de cada

estudiante, de cada artista, de cada ser humano creador, el arte se convierte en algo sin vida, una serie de fórmulas vacías.

En ese sentido, el acto de componer (en cualquier modalidad) es fundamental, y la improvisación permite explorar posibilidades expresivas que tienden a ser menos “reglamentadas” que las que parten de un lenguaje sistematizado histórica o teóricamente. ¿Qué valor tendrán esas búsquedas? Eso no se puede saber de antemano. Como todo proceso creador habrá que ir construyendo criterios de selección, de autovalidación, de sensibilización, de apertura, pero también de capacidad crítica, etc.

Insisto, en todo caso, en que la improvisación es esencialmente un medio. Porque hay músicos que consideran que es un fin en sí mismo. Buscan una dinámica creativa espontánea que arroje resultados sonoros sorprendidos y novedosos (tal vez inéditos), tanto para ellos mismos como para los receptores. Sería la creación como *búsqueda* y no necesariamente como *hallazgo*.

Vicky Cortés: ¿Partir de la improvisación como un valor en sí mismo acarrea sus riesgos?

Alejandro Cardona: Si partimos de la improvisación como fin en un sentido, digamos, “utópico”, tendríamos que aceptar que el resultado puede ser literalmente “cualquier cosa”: desde algo altamente significativo hasta algo sin sentido alguno. O sea, ese rango muy abierto de posibilidades se debe aceptar como premisa y uno se corre ese riesgo como creador y se espera que los receptores también estén dispuestos a hacerlo. Y es fascinante pensar en la posibilidad de que surja, de repente, algo extraordinario, dejando que nuestros impulsos fluyan de manera menos “controlada” por, digamos, ciertas “convenciones compositivas”.

Pero esto tiene sus riesgos en un proceso formativo. Me parece que pone el énfasis en sólo una parte de la cosa: el impulso. Deja de lado la dimensión compositiva, la necesidad de que el impulso, o incluso el “error” encuentre un sentido. Entonces tienes estudiantes —o creadores— que hacen algo dizque espontáneamente, y eso entonces es lo que es, y ya. Así, todo tiene el mismo valor para las personas que improvisan y para los receptores. No hay una escucha consciente realmente. Yo al menos creo en el sentido del arte... Un sentido abierto y polisémico, pero un sentido al fin.

Otra cosa que me preocupa con relación a pensar la improvisación como un fin en sí misma es que en el contexto actual todos estamos bombardeados por una cultura de masas llena de lugares comunes. Hasta las propuestas dizque vanguardistas rápidamente circulan socialmente como fetiches. Entonces aquella creación espontánea que se hace en un acto de aparente libertad termina siendo, muchas veces, un lugar común que en realidad no significa una exploración de los impulsos propios. Lo que se cree es un impulso “auténtico” es un impulso, por así decirlo, de segunda o tercera mano.

Vicky Cortés: Podríamos hablar de “los hábitos arraigados”.

Alejandro Cardona: Vuelvo a lo mismo: sí, hay que lanzarse, pero paralelamente hay que desarrollar una escucha consciente, hay que explorar diferentes abordajes técnicos, hay que generar un sentido crítico que no sea castrante, sino constructivo y maleable, etcétera. Mira, hasta el uso expresivo del lugar común tendría que ser consciente. Y nada de esto se puede normativizar ni evaluar cuantitativamente en un contexto académico. No hay un método único.

Vicky Cortés: ¿Cómo encontrar ese equilibrio en la interacción entre lo propio y lo que se recibe como herencia?

Alejandro Cardona: Me parece que podemos apropiarnos de las diversas experiencias y también, fundamentalmente, de la propia. Ver distintas maneras de movernos entre lo “fijo” y lo “maleable”. Experimentar. Mira, yo sé que experimentar como docente es mal visto en la academia, incluso por los mismos estudiantes que a veces lo que quieren son formulas exitosas. Pero eso no tiene nada que ver con el arte. La academia debe ser, entre otras cosas, un laboratorio que le permita al académico también experimentar, que se lance, con su experiencia de apoyo, a hacer cosas “inesperadas”. No como un fin, sino como una búsqueda dirigida. Poder reflexionar con los estudiantes sobre lo que se hace, ya sea que “funcione” o no, les produce un aprendizaje invaluable, porque les ayuda a saber cómo enfrentar la creación más allá de contar con una técnica, con conocimientos, con destrezas, o con una serie de fórmulas supuestamente exitosas. Debemos impulsar una cultura de la permanente reinterpretación a partir de procesos y vivencias diversas, que es muy diferente a una cultura reproductiva que predomina en la academia.

Pero más allá de una especulación teórica en torno a esto de la improvisación en la formación, ya sea como medio o como fin, para mí los procesos deben girar en torno a la siguiente pregunta: ¿Sobre cuáles criterios artísticos establecemos esa relación entre composición (tomar decisiones, ya sea “en el momento” o más convencionalmente) y esos impulsos más espontáneos –y muchas veces azarosos– que se originan en nuestra necesidad expresiva? No es una pregunta que puedo contestar de manera unívoca sin caer en una fórmula estéril o sin imponer autoritariamente una visión personal. Más allá de los discursos, cada artista debe, como parte de su proceso compositivo o bien como parte de su trabajo formativo, tomar, entre otras, *esa* decisión. Y eso comienza por abrirse a esa posibilidad.

Beatrice Libonati. Bailarina, maestra, coreógrafa.
Localidad: Alemania, Italia.¹⁰²

Entrevista Beatrice Libonati

Vicky Cortés: Quisiera agradecerle de antemano la gentileza de su colaboración con esta investigación que estoy desarrollando dentro del marco de la Escuela de Danza de la Universidad Nacional de Costa Rica.

Este proyecto de investigación se enfoca en la improvisación. Toma en consideración dos aspectos:

- 1. La improvisación para la creación escénica propiamente.**
- 2. La improvisación dentro de la enseñanza del arte de la danza.**

Es maravilloso poder tener la voz de artistas de su nivel que a partir de la propia experiencia creadora nos informa sobre el tema de la contemporaneidad del arte escénico mundial. Personalmente considero muy importante la voz de los artistas que han generado con sus realizaciones nuevas concepciones del arte y el pensamiento y conmocionado al espectador renovando el lenguaje a partir de la puesta en escena y su presencia. Muchas gracias.

¿Puede referirse a su formación artística?

Beatrice Libonati: Me gradué como bailarina, maestra y coreógrafa en la Academia Nacional de Danza de Roma. En ese momento los directores eran Jia Ruskaja¹⁰³ y luego Giuliana Penzi¹⁰⁴, invitaron a muchos maestros de renombre internacional de diferentes estilos y técnicas, y tuve la suerte de conocerlos y estudiar con ellos.

Algunos de ellos son: Zarko Prebil¹⁰⁵, Harald Lander¹⁰⁶, Aurel Milloss¹⁰⁷, David Lichine¹⁰⁸, Jean Cébron¹⁰⁹, Juan Carlos Bellini¹¹⁰, Luisa Grinberg¹¹¹, Steve Paxton¹¹².

¹⁰²Esta entrevista se realizó gracias a la intermediación del Prof. Rodolfo Seas. Las preguntas fueron traducidas por el Prof. Gabrio Zappelli. Traducción de la entrevista: Vicky Cortés.

¹⁰³(Rusia [1902-1970](#)) Su nombre original fue **Evgenija Borisenko**. Bailarina coreógrafa y maestra, directora de la Academia Nacional de Roma en Italia.

¹⁰⁴(Italia 1918 –2008) Bailarina, coreógrafa y maestra directora de la Academia Nacional de Roma en Italia.

¹⁰⁵(Croacia 1934-2016). Reconocido bailarín en la Opera de Zagreb y en San Peterburgo, fue coreógrafo, maestro y repositor del repertorio académico de ballet por las compañías más importantes de ballet, Opera de Roma, Teatro Colón, etc.

¹⁰⁶(Dinamarca 1905-1971). Bailarín, coreógrafo, maestro y director artístico del Royal Danish Ballet.

¹⁰⁷(Hungria 1906-1988). Bailarín, coreógrafo y director artístico italiano. Estudió danza bajo la tutela de los maestros Nicola Guerra, Rudolf von Laban, Victor Gsovsky y Enrico Cecchetti.

Fuera de la Academia, estudié con Betty Jones ¹¹³ y Fritz Lüdin ¹¹⁴, y con Elsa Piperno ¹¹⁵ y Joseph Fontano ¹¹⁶.

Con Jean Cébron profundicé el método Jooss-Leeder y con Bellini la técnica Limón. Jean "me regaló" uno de sus solos, el "móvil", fue una experiencia única.

Trabajé un año con Susanne Linke ¹¹⁷ y 28 años con Pina Bausch ¹¹⁸ como bailarina solista y asistente artística.

Antes de venir a Alemania, pero también mientras estaba en la compañía de Pina, hice mucho teatro y danza experimental con escenógrafos (Achille Perilli) y músicos (Massimo Cohen, Sylvano Bussotti), concebí solos y coreografías de grupo, también hice exhibiciones personales de pinturas y dibujos y he escrito libros de poesía.

Vicky Cortés: ¿Cómo considera la relación entre la formación que ha recibido y su trabajo creador?

Beatrice Libonati: Prestar mucha atención para no sofocar el lado creativo. Sí, porque la tendencia es darle demasiada importancia al aspecto técnico.

Vicky Cortés: ¿Considera que la potente herencia de la metodología de R. Laban, de las resonancias de la influencia del maestro Jean Cebrón, del maestro

¹⁰⁸(Rusia-Estados Unidos 1910- 1972). Reconocido bailarín de ballet y coreógrafo internacional. Se entrenó con Egorova and Nijinska. Bailó por corto tiempo con Anna Pavlova.

¹⁰⁹(Francia 1927). Bailarín, coreógrafo y pedagogo de extraordinario talento, fuera de su tiempo. Bailó el personaje de la muerte en La mesa verde con la Compañía de Joos. Maestro de Pina Bausch.

¹¹⁰(Argentina). Reconocido maestro de danza. Técnica Limón.

¹¹¹(Argentina). Pionera de la danza moderna en su país. Fue contratada en varias oportunidades por la Academia Nazionale di Danza de Roma, la Escuela de Danzas de Téramo y los más famosos teatros del mundo entero.

¹¹²(Estados Unidos 1939). Figura fundamental en el desarrollo de la danza contemporánea en Estados Unidos y creador del *contact improvisation*.

¹¹³(Estados Unidos 1928). Legendaria bailarina, maestra y miembro fundador de la Compañía de José Limón Dance Company a (Desdémona fue creada para ella), bailó con José Limón, Doris Humphrey, y Martha Graham.

¹¹⁴(Suiza-Estados Unidos 1941). Maestro y director artístico reconocido internacionalmente dentro de la tradición Humphrey/Limón.

¹¹⁵Pionera de la danza moderna en Roma en los primeros'70.

¹¹⁶Fundador de "Accademia Europea di Danza". Padre espiritual de la danza contemporánea en Italia.

¹¹⁷Bailarina, solista y coreógrafa - unifica la herencia de la danza de expresión alemana de la preguerra con el teatro de danza alemán contemporáneo. Estudió con Mary Wigman.

¹¹⁸(Alemania). La coreógrafa y directora más importante de la danza-teatro, pionera en la danza contemporánea. Su obra e influencia sigue activa.

Hans Zullig o de otros maestros, influenció las dinámicas de improvisación con las que usted trabajó?

Beatrice Libonati: Sí, totalmente. Si improvisaba cuando era niña, era espontánea. Con Jean Cebron me di cuenta del espacio, el tiempo, la fuerza o la debilidad. Aprendí a enfrentar la improvisación con madurez y personalidad.

Vicky Cortés: ¿Cómo ve la improvisación en el desarrollo de su trabajo artístico?

Beatrice Libonati: En la búsqueda de un movimiento, la improvisación es fundamental; en su gesto inicial existe toda la autenticidad de mi ser y mi verdad. Luego conduzco el movimiento en la trama de mi "novela".

Vicky Cortés: ¿En su trabajo como interprete-creadora, la improvisación se ha manifestado como una “metodología” específica de interacción coreógrafo-interprete, o se fue desarrollando desde el proceso práctico de creación?

Beatrice Libonati: Desde las primeras lecciones de danza, tan pronto como llegaba a casa, tenía ganas de moverme y dejarme transportar por la música. Este sentido innato del movimiento, que es la llama del motor en la expresión de la danza, lo apliqué luego como un método en la creación de mis coreografías.

Vicky Cortés: ¿De qué manera su experiencia de vida, como una interacción vital y compleja, fue el punto de partida para la definición de su lenguaje expresivo y de su poética? ¿Cómo incidió la improvisación en esta relación vida y poética?

Beatrice Libonati: Mis experiencias se suman unas a otras y crezco con ellas sin estar particularmente apegada a ninguna de ellas, incluso si alguna experiencia toma más tiempo para ser asimilada. La creatividad y no la improvisación me ha ayudado a superar muchos obstáculos.

Vicky Cortés: ¿Que considera relevante enseñarle a un estudiante que quiere trabajar la improvisación en la danza? ¿Qué significa saber improvisar?

Beatrice Libonati: La improvisación en sí misma tiene dos formas de externarse 1) Una se expresa libre y espontáneamente; 2) Se sigue un esquema o parámetro como base para expresarse.

Saber cómo improvisar quiere decir ser capaces de entrar en el juego sin temor a equivocarse o a salirse de ciertos estilos estéticos.

Rodolfo Seas. Bailarín, maestro.
Localidad: Costa Rica.

Entrevista Rodolfo Seas

Vicky Cortés: Hay dos grandes ámbitos muy generales desde donde se plantean las infinitas búsquedas de una intencionalidad direccionada a la creación coreográfica.

En el ámbito de la improvisación como interprete en una obra, con un coreógrafo que trabaja desde un espacio activo de improvisación-creación o con un coreógrafo que trae perfilado todo el planteamiento de forma y fondo. Me gustaría que comentarás desde tu gran experiencia como interprete cómo lo percibes.

Rodolfo Seas: Para mí el trabajo de improvisación es la reivindicación del bailarín, es donde puede empoderarse del proceso, participar activamente, y aportar como un creador más a la obra. La otra manera es cuando el coreógrafo es quien propone todo el movimiento, propone toda la espacialidad de la obra; más bien siempre me encontré como un actor pasivo que esperaba poder entender los pasos y reproducirlos de la mejor manera, pero sin involucrarme ni siquiera a nivel emotivo, hasta que pudiera comprender la obra completamente.

El proceso de la improvisación permite que uno vaya entretejiendo su propia propuesta, visión y experiencias, recopilando todo ese montón de material que después propone al coreógrafo y muchas veces termina siendo una propuesta completamente diferente de aquella que se improvisó inicialmente, pero tiene la motivación, los detalles, y recovecos de ser creación propia, eso le da una vida particular a la interpretación y es de las experiencias más ricas porque te pone al mismo nivel -como artista- que cualquiera de los otros participantes del proceso.

Vicky Cortés: Hay muchas formas de plantear una improvisación, cada artista desde su interés o impulso puede generar un material o estimular al interprete cocreador en un proceso.

Los bailarines, muchas veces, estamos limitados como interpretes desde “las cosas” con que nos identificamos, nuestra formación, gusto, o lo que nos hace

sentir cómodos y en donde nos sentimos “capaces” y aunque las improvisaciones sean diversas se vuelve a los hábitos que se han fortalecido.

¿Cómo movilizar esto? ¿Cómo hace un bailarín para seguir recreando “sin repetirse” en sus propios valores, patrones o convenciones?

¿Cómo un bailarín puede problematizar este tema, para no repetirse a sí mismo?

Rodolfo Seas: Para mí la improvisación siempre ha sido un juego, un juego de niños, un juego que permite ir descubriendo diferentes maneras de resolver, diferentes maneras de proponer, de escuchar, de reaccionar mientras se produce. Creo que a la hora de improvisar uno se deja ir en ese juego como un niño pequeño en su intimidad, crea su propio ambiente, su propia situación. A la hora de fijar el material de improvisación para llevarlo a escena (porque si bien es cierto, se tienen que fijar ciertas pautas para poder ser coherente con uno y otro espectáculo) la maravilla del escenario es poder volver a entrar a ese momento de intimidad del niño, donde él cree firmemente los viajes que realiza, las texturas que va abordando y, si además, hay una buena comunicación con los otros actores, eso permite que la improvisación siga evolucionando, siga creciendo, siga madurando en muchos aspectos y en ese sentido también madura el espectáculo mismo. Por eso es maravilloso poder llevar un espectáculo durante varios años, porque la obra continúa viva, porque va creciendo y esa posibilidad de mantener la obra viva también es la que te da la posibilidad de mantener al actor vivo, de seguirse uno sorprendiendo, seguirse riendo, llorando con las situaciones, que aunque sabemos que las tenemos medidas, nos permite cada vez en escena volverlas a recrear, volver a encontrar pequeños detalles que a lo mejor se pueden ir adhiriendo o ajustando, y esa posibilidad permite que uno finalmente también se divierta en escena y pueda seguir en el proceso de la mano del director. ¡Creo que por ahí sería lo que pienso!

Vicky Cortés: Pensando en la mediación pedagógica, finalmente, ¿Qué te impacta para vincularte en un proceso con toda tu experiencia como bailarín, interprete cocreador? ¿Qué consideras que colabora de manera particular a potenciar tu búsqueda?

Rodolfo Seas: Yo creo que hay varios factores, si hago recuento, un coreógrafo como Mark Siekzcarek¹¹⁹ por ejemplo, que dice pocas palabras, más bien llega con una idea o parte de un objeto o una pregunta que él hace, pero esa conexión con el coreógrafo, en este caso un gran amigo, una persona sensible, respetuosa, que propone, incentiva mi creatividad. Otro factor es la relación con los otros participantes del proceso, si hay más bailarines, uno puede hasta jugar en son de vacilón y eso puede llegar a ser la motivación para desarrollar ideas, para crear motivaciones en uno, que lo llevan a “probar”, “experimentar”. También creo en una crítica constructiva, respetuosa de lo que uno propone, que muchas ocasiones es nada más un silencio y dejar la propuesta allí hasta volver a retomarla o no. Esto va produciendo un motor creativo, que lo lleva a uno a nuevas ideas, otras soluciones, y ese es un momento maravilloso para el bailarín, de empoderamiento de la obra donde uno puede proponer visiones a cerca de aquello que el coreógrafo te dice y a lo mejor hasta proponerle nuevas ideas. Creo que el respeto de unos con otros, el gusto por trabajar juntos, de proponer ideas, la atmósfera que se pueda crear a la hora del ensayo son el conjunto que hace que uno se abra hacia la creatividad.

La improvisación, es para mí un punto de inflexión en el autodescubrimiento como ser humano sensible y creativo, al inicio de mis estudios, pensaba que tenía que obedecer y copiar de la mejor manera posible, eso que llamaban técnica, pero más adelante en mi vida, me encontré con artistas, que tenían otros principios de creación, otras maneras de hacer y llevar adelante sus procesos creativos, partiendo desde sus propios intérpretes, de sus vidas, de su cultura; me di cuenta que era posible, el bailarín es creador ¡no es pasivo!

La posibilidad que la técnica de improvisación me aporta es que puedo partir de mí como ser humano para crear, en el aula me permite ser creativo, me da juego, puedo construir a partir de la idea del otro, estar atento, participativo, constructivo, me sorprende y me da gran información de otras posibilidades de solución con una gran carga emocional. El intérprete se mantiene activo en todo momento ya que vive y experimenta toda la situación planteada. Es un juego que de inmediato me atrapa y me incita a seguir creando.

¹¹⁹(Escocia, 1962) estudió en la Royal Ballet School de Londres, bailarín con Scapino Ballet en Amsterdam, Teatro Penta en Rotterdam, Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. Coreógrafo y bailarín independiente ha realizado más de 40 coreografías propias y encargadas en escenarios internacionales.

Vicky Cortés: Ya que entraste a una mayor particularidad hablándonos de tu trabajo con Mark. ¿Podrías referirte libremente a un proceso creador?

Rodolfo Seas: Mark Siekzcarek, es sin duda un referente en mi carrera y mi vida personal. Gran amigo, sensible, creativo, inteligente, con un talento extraordinario para crear belleza en escenarios de fantasía, creados y realizados artesanalmente por él mismo. Con Mark hemos pintado telones de fondo, pegado vestuario, transformado basura u objetos cotidianos en significantes elementos escénicos.

Desde mi tercer año de escuela (Folkwangschule¹²⁰) en Alemania, tuve la oportunidad de participar en una de las primeras obras de Mark (él como coreógrafo independiente) en su obra “September Moon”, (FTS¹²¹, 1988, Alemania), una obra de tema gay, con mucho punk y video porno gay en escena, tiempos alargados por 2 horas y 10 minutos y luz casi imperceptible, llevaban al espectador a incomodarse, una provocación en tiempos del SIDA y el “out coming gay” de aquellos años.

Mark es un artista contemporáneo independiente, muy trabajador y con propuestas cargadas de detalles significativos, con enorme sensibilidad para el movimiento danzado y la intensión de su visión en temas fundamentales, como el amor, la belleza, la soledad, la paz, etcétera.

Vicky Cortés: Mas que una “idea aislada” que motiva a un bailarín, aquí valoras también la relación entre personas, artistas que tienen afinidades, pero donde también se establecen vínculos de afecto y respeto entre “las partes”. Esto lo encuentro fundamental, en el fondo es el tema ético de la mediación pedagógica en cualquier ámbito.

Para continuar con otro aspecto del tema: ¿Cómo has experimentado la relación con el grupo de trabajo en el proceso de un montaje (en donde la interacción se vive desde el proceso de las diferencias y particularidades de las y los otros)?

¹²⁰(Essen, Alemania, 1927). Durante más de 80 años, el nombre Folkwang ha sido sinónimo de excelencia y prestigio en la enseñanza de las artes más allá de las fronteras nacionales. Fue fundada por el coreógrafo Kurt Jooss con un objetivo interdisciplinario en una variedad de formas artísticas y disciplinas. A partir de 1929, bajo Rudolf von Laban y Kurt Jooss se convirtió en el principal centro de entrenamiento alemán para la danza. Escuela donde estudió Pina Bausch.

¹²¹El Folkwang Tanzstudio (Essen- Alemania) fue fundado en 1928 por Kurt Jooss. Tiene con sus producciones un lugar permanente en el mundo de la danza nacional e internacional. Se ve a sí mismo como un lugar de innovación en el desarrollo de la danza y la calidad coreográfica.

Rodolfo Seas: Siempre tuve la gran dicha y creo que por eso me mantuve en la danza también, de tener grandes amigos en todos los ámbitos profesionales que he realizado en mi vida, desde que inicié mis estudios en danza, me encontré con gente que me atraía, me inspiraba y con quienes compartía una manera de ver la vida, los y las coreógrafas no fueron la excepción, casi siempre me terminé relacionando muy bien con mis compañeros y compañeras, de hecho muchos de mi amigos y amigas queridas son también colegas. Creo que sin el encuentro con estos espíritus buenos que la vida pone en la experiencia y que es la vida misma, no sería quien soy y no pensaría lo que creo hoy en día. Siempre puedes estar en desacuerdo con un compañero, pero mi experiencia es que los artistas tenemos una apertura a los cambios de la vida, que permiten continuar relaciones positivas.

Vicky Cortés: ¿Qué consideras relevante de apuntalar en cuanto a la relación “con los otros”?

Rodolfo Seas: Creo que la relación con los otros es casi una complicidad que, en muchas ocasiones, se da entre los bailarines, en esa relación creativa -tal vez- lo que el otro compañero está trabajando, sus comentarios, la risa o el gesto de desdén o aprobación da pie para encontrar nuevas vertientes de una propuesta que uno haya hecho, hace que el río fluya en diferentes direcciones, creo que esa relación entre los bailarines es como ese grupo de niños, que se unen a jugar y se proponen unos a otros nuevos retos, donde prima la diversión, siempre hay un gozo por aquello que se está haciendo por esa comunicación, por ese “jugueteo” que se hace alrededor de una idea. Lo maravilloso es cuando también el coreógrafo tiene la capacidad desde afuera, desde su abstracción, de poder rescatar esos hallazgos que se dan en el juego y en la “equivocación”. Algunas veces, por ejemplo, no se entiende la idea del coreógrafo, se propone algo diferente o con reglas que no se habían dispuesto antes y más bien eso enriquece la propuesta, eso abre una nueva idea al coreógrafo para seguir otro camino. Entonces creo que esa relación de los bailarines, mientras realizan este juego, el juego de la improvisación, es importantísimo en la medida en que permite sacar material muchas veces del inconsciente, que es muy valioso.

Vicky Cortés: ¿Has trabajado la improvisación performáticamente? ¿Un espectáculo que se genera en la escena?

¿Cuál ha sido tu impronta entre uno u otro formato? (El performance en tiempo real, o el espectáculo ya preestablecido)

¿Cuáles direcciones has considerado para potenciar tu propuesta dentro de este tipo de experiencia de improvisación performática?

¿Cómo vives esa responsabilidad? ¿Cómo trabajas la tensión dramática? Podría contar una experiencia en ese sentido.

Rodolfo Seas: Una vez tuve la experiencia de hacer un experimento coreográfico en un espacio alternativo en la Estación de Basilea SBB, que se encuentra en el triángulo de Suiza, Alemania y Francia.

El experimento era aproximarse a ese espacio en tres días, realizar una propuesta performática y abrirlo al público, se llamaba “*Wege und markierung*” (1996) (Camino y Marcas) porque lo que hicimos fue realizar marcas físicas en el piso de la estación, lo cual señalaba al público un recorrido por diferentes ámbitos del espacio y también representaban las fronteras, la división de los territorios, cada uno de nosotros tenía intervenciones improvisadas, con un aproximado de tiempo sobre los temas trabajados en los días anteriores, temas que habían salido en esos tres días de exploración. Por ejemplo, me acuerdo de que trabajé en uno de los baños, bastante sórdido el ambiente, con una decoración antigua, muy de la Segunda Guerra Mundial y propuse un juego de pelota con un globo terráqueo, hasta caer exhausto al piso; otra propuesta fue con una avioneta antigua, estacionada en uno de los *lobbies* de la estación como set para una escena donde yo recitaba un texto de “El Principito” en dialecto suizo, (¡yo con esta pinta de suizo!).

¡Eso es maravilloso!, encontrarse con la responsabilidad, con el nervio de crear algo en el mismo instante, a partir de ideas que obviamente fueron dispuestas anteriormente por el director, pero esta propuesta me llevo a estudiar bastante y tuve que estudiar mucho mi texto en dialecto de Basilea, eso te da una *impronta*, una aproximación al material muy viva, claro, en algunas veces funciona, otras veces no tan bien; en este caso se fueron creando -durante esos tres días- situaciones y coincidencias entre las escenas, sin haberlas dispuesto de esa manera anteriormente, se daban relaciones entre un bailarín y otro, entre una situación y otra.

El director Joachim Schloemer¹²² supo aprovechar esto y permitió madurar muchas de las ideas durante los días de representación al público. Es muy diferente el proceso,

¹²² (Alemania 1962) Reconocido bailarín y coreógrafo internacional.

cuando se hace un trabajo de creación en el estudio con varios meses de ensayo y se maduran las improvisaciones, se organizan, se escoge, etcétera. Este experimento nos dio la posibilidad de ir madurando en el sitio y con el público las propuestas, eso también brinda una energía-adrenalina muy interesante para el espectáculo, pero, que es necesario controlar y modular muy profesionalmente para manejar los tiempos, las relaciones; el espacio físico también daba una situación específica, había actores que, dentro de la dramaturgia, ayudaban a cambiar el curso de las escenas, eso fue muy divertido. El director junto a un equipo muy profesional pudo disponer luces para crear ambientes, proyectar videos en algunos casos, detalles de utilería y musicalización; creo que ese experimento fue de mucha responsabilidad para el intérprete, porque teníamos que sostener las diferentes escenas y el ritmo general en un espacio gigantesco, que sin embargo tenía escenas muy íntimas, yo metido en el baño por ejemplo, hacia entrar al público a este pequeño recinto y me quedaba apretado entre ellos jugando con la pelota. ¿Cómo solucionaba esas cosas? ¿Cómo desviaba la atención para que después sucediera la próxima escena?, tenía que ir desarrollando una sensación de *tempo*, de cómo manejar ese *tempo* de manera que la improvisación no se hiciera demasiado larga y tampoco tan corta como para que no se entendiera, esto para el intérprete significa una gran escucha del aquí y ahora.

Vicky Cortés: Hablando de percepción: ¿Cómo medir hasta donde una cosa puede alargarse en el ritmo para que su impacto se potencie?

¿Como puede un bailarín autorregularse para potenciar la cercanía o la distancia justa con el espectador?

¿Cuáles son los valores que consideras permite ir encontrando una potencia mayor en esa comunicación con el espectador ya sea en un espacio performático común o en un espectáculo construido?

Rodolfo Seas: Uno juega con las dos cosas: con la abstracción, obviando al público, o de repente podés volver a acercarte a ellos y rompes esa pared teatral, se interactúa, te aprovechas, en el buen sentido, del público, para poder guiarlo, hay una serie de situaciones que te permiten entrar y salir de esa abstracción, es como hacer un *zoom* (acercamiento) de la concentración y vas de una realidad a otra. Es casi como en una orquesta, cuando los violines están ahí tocando y vuelven a ver a los de la percusión y ¡pawh!, le pasan el tono y la percusión lo toma y lo transforma; tiene que haber mucha comunicación, tienes que estar despierto, con tú concentración en muchos

niveles simultáneos, el guion propuesto con anterioridad, la situación en vivo con las personas del público y sus reacciones, la música, la luz, la señal desde el otro salón donde debía continuar la acción, tú propia emoción y sentido común para producir emociones controladas con el fin de comunicar una idea.

Manejar la sensación de *tempo*, que no es lo mismo que el ritmo, te permite entrar en las situaciones, no cansar al público o dejarlo con poca información.

Vicky Cortés: ¿Qué piensas en relación con el entrenamiento de un bailarín contemporáneo? ¿Cómo se puede “entrenar” un bailarín en relación con la amplia posibilidad y búsquedas expresivas que se están planteando en la contemporaneidad?

Rodolfo Seas: Es comprometedor decir esto. Mi experiencia personal es que el entrenamiento puede ser desde recorrer el espacio, quedarme concentrado con un tema o con un rincón en el espacio. Es funcional, podría ser mi propia serie de respiración en un ángulo –solo- mientras medito o juntarme con mis compañeros y hacer un pequeño estiramiento; todo esto es válido.

Yo creo que, según el espectáculo, cada uno encuentra su entrenamiento, según lo que cada uno requiere. Mientras mejor sintamos el cuerpo, mejor será, te sentirás más libre en el escenario, si no hay impedimentos para hacer ciertas acciones técnicas con el cuerpo. Y eso, obviamente requiere un entrenamiento, una preparación física, por ejemplo puede ser simplemente un estiramiento y tomarse eso sí mucho espacio para poder entrar dentro de la situación de juego necesaria para la escena, pero el entrenamiento, solamente en la medida en que me permita funcionar con mi cuerpo libremente en el escenario, no tiene que ser algo exhaustivo. Entonces, creo que acercarse a esa preparación física también de manera consecuente con el espectáculo que uno está realizando es responsabilidad del interprete profesional, siempre en la búsqueda de mejorar su actuación, a veces inclusive repetir una escena puede ser parte de ese calentamiento, yo he tenido la experiencia donde cada integrante se entrena por su lado, llegan y funcionan profesionalmente en el escenario, creo que un bailarín formado puede encontrar sus propias necesidades de entrenamiento.

Por eso la improvisación me parece a mí tan importante, porque ahí uno se permite el juego, te sorprendes de las posibilidades que no creías tener en vos, y solucionas situaciones de coordinación difícilísimas que se presentan, que si uno las marcará y las desglosará y las enseñara técnicamente tal vez no las podría realizar de manera tan

orgánica como cuando improvisas, en el juego espontáneo se encuentran esas posibilidades; también descubriste las posibilidades del otro, descubriste talentos encubiertos que tienen las personas y esa maravilla del juego es lo que nos permite una mirada a esos bellos paisajes individuales. En realidad, el ser humano tiene eso y muchísimas otras posibilidades, que a la vez van cambiando con el tiempo, con la edad, y no son más o menos interesantes, son siempre nuevas y bellas, porque son movimiento y emociones que provienen del ser humano, cada uno saluda de manera diferente, cada uno se estira de manera diferente, y esas son nuevas posibilidades para la danza.

Vicky Cortés: Se podría decir que se puede formar a un bailarín, pero también se puede deformar a un bailarín; alejarlo de su propia condición y potencia expresiva.

Rodolfo Seas: Nos prejuiciamos con un concepto de cómo me tengo que mover, cómo tengo que caminar en escena, cómo tengo que estirar mi pierna, a veces se limita y se encasilla en un modelo que -a lo mejor- se vuelve un cliché poco interesante, por eso, esa espontaneidad que permite el juego es lo que también permite esa respuesta desde cada ser humano y no desde un grupo en masa.

Cada uno puede encontrar sus maneras de entrar a las situaciones, no tomárselo tan en serio, porque finalmente hay que divertirse, hay que estar en el momento presente para poder desarrollar lo que hay que desarrollar y siempre se van a presentar situaciones diferentes, cada día y cada función es totalmente diferente, va a ser percibida distinto cada vez, mi cuerpo se va a sentir cada noche de una manera distinta y voy a tener necesidades distintas.

Vicky Cortés: Ir más allá de las posibilidades que una técnica X te permite. En ocasiones los estudiantes traen ideas preconcebidas desde el lugar desde donde deben moverse, hábitos y consideraciones que ya establecieron respecto a lo que consideran “la danza”, incluso a nivel de particularidades físicas idealizadas. ¿Qué proceso de mediación se puede implementar para mover la noción de la mirada de la danza, más allá de la escolástica? ¿Qué “comunicar” para que los estudiantes vayan encontrando su propio cuerpo?

Rodolfo Seas: Existe a veces esa idea construida en nosotros sobre ¿Qué es danza? o ¿Cómo se mueve un bailarín? o ¿Cómo debe ser un bailarín?, qué tan técnico, qué tan

virtuoso, qué tan, tan, tan ...debe ser, algunas veces nos aprisiona. La preparación física que se hace en una escuela profesional nos aporta conocimiento y herramientas que le van a dar al ejecutante, tono y seguridad en su cuerpo, fortaleza para poder desarrollar un vocabulario amplio, nítido, consecuente.

Esas preconcepciones de cómo debo moverme cuando soy bailarín es precisamente lo que nos mata, porque la danza es todo movimiento, o sea, desde la respiración hasta las grandes acrobacias es danza, entonces así deberíamos entender también las posibilidades de nuestro cuerpo, entender que no somos iguales, un bailarín no es igual a otro, aunque desarrollemos la misma técnica, aunque trabajemos sobre técnicas del ballet por ejemplo, cada uno va a tener sus particularidades, la va a sentir diferente en su cuerpo único, entonces tratar de buscar un ideal, un modelo X para que ese sea el modelo y tener que llegar a él para ejecutar ciertas cosas, es quizás una idea un poco estrecha de la realidad, porque tenemos mayores posibilidades de aquellas que la técnica nos permite, si no nos damos el chance de quitar esos prejuicios para poder entender ¿Cómo me muevo yo? y qué posibilidades tengo en mi cuerpo - probando diferentes cualidades- nunca lo voy a saber. Por otro lado, la ayuda que las prácticas estructuradas nos ofrecen, son una importante herramienta en el camino interminable de ese autoconocimiento.

Bill Evans. Coreógrafo. Maestro. Bailarín. Artista de la danza.
Estados Unidos.¹²³

Entrevista Bill Evans

Vicky Cortés: (Resumen de la explicación previa a la entrevista)

Este proyecto de investigación toma dos tópicos: la improvisación para la creación escénica propiamente, y la improvisación dentro de la formación del arte de la danza. Me gustaría que se refiera a su experiencia como maestro y como ha sido su relación con la improvisación en este sentido.

Bill Evans: Yo he enseñado desde 1953. Primero enseñé en la universidad en 1974. Luego en el Instituto de Verano para la Danza Bill Evans desde 1977.

Desde hace 20 años decidí incluir la improvisación en mis clases de técnica. Antes de eso, prefería crear el movimiento y les pedía a los estudiantes que lo reprodujeran. Quería que se parecieran a mí, tan precisos como pudieran. Que exploraran lo que yo estaba explorando de la misma manera. Poco a poco me percaté que no los estaba entrenando, que no los estaba invitando a que fueran ellos mismos; les estaba invitando a que fueran una copia exacta de mí, así que decidí que con esto no estaba sirviendo a sus necesidades, porque ellos no serían yo ni tampoco bailarían en mi mundo.

Así que empecé a involucrar la improvisación en mis clases de técnica.

Por las últimas dos décadas el proceso ha sido el siguiente: introduzco un concepto, por ejemplo, encogerse y expandirse en tres dimensiones. Primero creo un patrón (concepto) en el cual los estudiantes puedan explorarlo en frases dinámicas y rítmicas. Una vez los estudiantes aprendieron y exploraron la frase tal cual yo la coreografié, los invito a que la exploren a su manera modificando la original, así ellos se incorporan al proceso. Son libres de modificar las frases originales tanto como quieran, siempre y cuando tengan el concepto principal en sus mentes. Los estudiantes que honestamente se han involucrado en el proceso, satisfaciendo su curiosidad en lugar de mis expectativas, generan conocimiento más profundamente y entienden el

¹²³ Traducción al español por Diego A. Morales Rodríguez.

significado personal de ese conocimiento. Puedo afirmar que en los últimos 15 años yo uso la improvisación en cualquier estilo de danza que enseñe.

Cuando los estudiantes tienen la oportunidad de involucrarse con pensamiento crítico y capacidad para tomar decisiones, aprenden más profunda y eficientemente.

Vicky Cortés: Podrías hablarnos de tu metodología en relación a como propone la improvisación con los estudiantes.

Bill Evans: Crear patrones a través de la investigación de los conceptos. Invito a los estudiantes a jugar libremente con las posibilidades a descubrir en mis patrones.

Pido a los estudiantes trabajar en parejas como testigos u observadores de cada uno/a y discutir sus experiencias como creador de movimiento y como observador. Esta construcción social del conocimiento permite a los/las estudiantes entender y expandir su perspectiva.

Tengo 75 años, en dos meses tendré 76 (actualmente tengo 78 años) y ya no me muevo como mis estudiantes. Yo demuestro y verbalmente indico mis intenciones con claridad, pero no pido a mis estudiantes replicar mi movimiento.

Tal y como decía anteriormente, tengo bailarines trabajando en parejas en clase de técnica durante el semestre. Ellos se convierten en amigos de investigación, amigos de estudio que apoyan el crecimiento de la otra persona.

Frecuentemente creo frases de 16 cuentas. Una vez aprendida, les pido a los estudiantes que la muestren y luego que bailen otra frase de 16 cuentas más donde espontáneamente crean una nueva versión de la frase original mientras su compañero/a los observa. Después de que el primer estudiante ha bailado por 32 cuentas, ella/él y su compañero/a harán una transición improvisada que lleve al intercambio de roles, de creador de movimiento a observador y viceversa.

Posteriormente, pido a los estudiantes que se retroalimenten verbalmente a partir de una pregunta guía que yo doy. Ellos pueden reflexionar sobre su experiencia, compartiendo sus pensamientos y sentimientos.

Vicky Cortés: ¿Hay para usted criterios que colaboren en el desarrollo de una exigencia cualitativa en el trabajo de la improvisación de los estudiantes?

¿Podría referirse al respecto?

Bill Evans: Algunos estudiantes tienden a caminar y sólo trabajan con sus cuerpos; no con sus mentes, ni sus corazones, ni sus almas.

Algunos estudiantes sólo se ejercitan, ejercitan y ejercitan y de hecho aman hacerlo. Si yo les grito y les indico qué hacer, lo amarán, pero aprenden menos que si se involucraran como aprendices activos plenamente. He encontrado que el proceso de involucrar reflexión y discusión de la improvisación ayuda a las personas a aprender de una manera más integrada, de una manera más completa y en menor tiempo.

Vicky Cortés: ¿Considera que se puede establecer una metodología para la enseñanza de la improvisación en el aprendizaje de la danza contemporánea? ¿Es importante? ¿Porqué?

Bill Evans: En todos mis cursos yo invito y guío la improvisación y la discusión. Pido a los estudiantes que examinen un concepto cognitivamente y luego a través del movimiento. Les motivo a investigar los conceptos desde su ser-a través del pensamiento, percepción, sentimiento y la toma de decisiones. Dado que el pensamiento está relacionado al espacio; la percepción con el peso; el sentimiento con la fluidez y la toma de decisiones con el tiempo, motivo a los estudiantes a explorar el movimiento en estos términos (espacio, peso, tiempo y fluidez). Cuando aprenden con todo su ser, participan más activamente en la generación del conocimiento.

Vicky Cortés: ¿También enseñas tap?

Bill Evans: ¡ohh sí!

Hay muchas versiones del baile tap. El tap, el estilo que yo enseñé, fue creado por un artista afroamericano con mayor apogeo entre los 1930's y los 1940's. Se desarrolló en las calles donde el jazz y la música se encontraron. Existió un intercambio de muchas cosas que se compartían y se terminaba negociando con la composición. Como la música jazz, el ritmo tap gira alrededor de la improvisación.

Yo creo en el cuerpo como un instrumento musical. Cuando me enfoco en la cualidad del sonido que hago, mi cuerpo se mueva más eficientemente a que si me preocupo por como luzco. La improvisación es parte de mi enseñanza prácticamente cada día de mi vida y como creador también.

Vicky Cortés: Aprender una técnica específica impuesta algunas veces no corresponde a las posibilidades físicas ni necesidades expresivas de un estudiante en relación al desarrollo de su potencial ¿Cómo ves esta interacción? Y ¿qué consideraciones aportarías al respecto?

Bill Evans: A veces veo a los estudiantes teniendo dificultades para tener una técnica específica de la danza moderna o la contemporánea. El estilo clásico de la danza moderna fue creado por el cuerpo de una persona y para el movimiento de una persona con una anatomía específica. No todos tienen acceso a un estilo de danza moderna en particular.

Vicky Cortés; ¿podrías referirte a tu propia experiencia?

Bill Evans: Yo fui bailarín de tap y de ballet por muchos años. A finales de mis 20's progresivamente llegué a ser bailarín de danza moderna. Estudié con Alwin Nikolais y con maestros líderes en la técnica Graham, Limón y Cunningham. Inicié en 1968, desarrollé mi propio estilo de la danza moderna-la técnica Evans. En mis 30's había integrado el concepto y lenguaje de Rudolf Laban y de Imrgard Bartenieff en mi manera de enseñar. Por mucho tiempo, establecí mi propia escuela en Seattle, donde la técnica Evans se convirtió en la base de nuestra enseñanza. Desde 1977, la técnica Evans se ha enseñado en sesiones anuales en el Instituto de Verano para la Danza Bill Evans.

Durante el año académico, desde 1986, he enseñado en universidades o departamentos universitarios donde formo parte de un equipo.

Al final del estudio de sus cuatro años, los estudiantes pueden llevar consigo mismos las experiencias donde encontraron lo más útil para sí. Pueden escoger algo de esto y algo de aquello...creo que los estudiantes necesitan una variedad de experiencias en sus vidas.

Vicky Cortés: Y desde la perspectiva de procesos formativos y procesos creadores en relación a la danza escolástica o tradicional y otras técnicas, propuestas o proyectos formativos ¿cuál es tu opinión?

Bill Evans: Muchos bailarines, especialmente los más jóvenes que aprenden primero ballet, no tienen idea que son seres humanos únicos. Todo el tiempo se están

comparando a sí mismos con un ideal en lugar de preguntarse ¿quién soy? Entonces, cuando trabajo con estudiantes trato de ayudarles a experimentarse a sí mismos como seres humanos únicos.

No he visto persona que se mueva auténticamente desde su interior que no se vea hermosa. Pero no todos son capaces de hacer eso porque no saben quiénes son. Entonces invito a la gente a experimentar este aprendizaje de quienes son y de atesorar quienes son y esto lo hago tan frecuente como me sea posible.

Vicky Cortés: ¿Como trabaja la coreografía?

Bill Evans: Me gusta entrar en un nuevo mundo cada vez que hago un nuevo trabajo. Normalmente me inspiro de las personas con las que estoy trabajando, con las posibilidades que veo en ellos. Me gusta coreografiar con diferentes tipos de música. Formar artistas de la danza ha sido el corazón de mi existencia desde niño. He coreografiado más de 300 piezas como coreógrafo profesional. Espero crear aún más. Mi danza celebra la vida. Me levantan. Expresa mi gratitud por el regalo de la vida.

Wilson Pico. Coreógrafo. Maestro. Bailarín. Pionero de la danza Ecuatoriana.
Localidad: Quito. Ecuador

En el caso de Wilson, no se puede decir que ha seguido ninguna tradición. En primer lugar, la danza escénica en el Ecuador – y en Quito, su capital- no es de larga tradición. Wilson ha sido y es un pionero que ha tenido que crearlo todo, prácticamente de la nada, como señala Susana Mariño en su libro “Danzahistoria”. Desde luego, hubo gente que hizo cosas- algunos estrenos, buenos intentos, pero no alguien que se mantuviera permanentemente en la escena, y empezara a crear desde los 20 años, sin otro apoyo que su propio talento y su gran vocación. Y que, desde entonces, no haya dejado de crear, de enseñar y de bailar, durante 49 años ya. La verdad es que Wilson ha iniciado una tradición.

Si bien tuvo una formación en danza clásica, durante 4 años, mientras se sostenía económicamente con gran esfuerzo y sacrificio (vivía solo, sin apoyo familiar), empezó a bailar en el grupo que estaba en formación en la Casa de la Cultura, saliendo a escena prácticamente desde 1967. Pero su gran ruptura y búsqueda personal lo vuelven un artista autodidacta. Sin haber visto casi nada en cine ni menos aún en persona – poca danza llegaba a Quito en los años sesenta y setenta -. Y llegaban solamente las grandes compañías de ballet o de danza folclórica- él inventa su propia “danza-teatro” hacia 1972, sin haber oído ni de lejos algo de Pina Bausch (que se conoce en los noventa) y crea la danza en espacios alternativos en 1973, aunque no se la llamaba así.

Atentamente,

Natasha Salguero

Escritora / Investigadora de Artes Escénicas /Jefa del Archivo Wilson Pico

Entrevista Wilson Pico

Vicky Cortés: ¿Cuál fue su formación?

Wilson Pico: Cuando pienso en mi formación, dibujo en mi mente dos líneas que forman una vía de ferrocarril. Dos líneas que siempre van juntas. En una de ellas están las personas, escuelas y estilos que aprendí; y, en la otra, está mi proceso autodidacta. Desde el punto de vista técnico, soy un cuerpo que maneja varios ritmos ancestrales y

populares, tanto regionales como urbanos del Ecuador. Soy también un cuerpo que aprendió ballet, danza contemporánea y el adiestramiento de Grotowsky¹²⁴. Sin embargo, lo autodidacta fue una especie de fundir todo esto, y buscar en la gestualidad de lo cotidiano, básicamente de mi entorno. Por otra parte, mi formación política también fue básicamente autodidacta: lecturas, discusiones, participación.

Vicky Cortés: ¿Cómo relaciona su formación como bailarín con su trabajo creador?

Wilson Pico: Una técnica se define como “un conjunto de procedimientos reglamentados y pautas que se utiliza como medio para llegar a un cierto fin”. Toda técnica es un tiempo para aprender algo que nos va a permitir hacer –y decir- lo que deseamos. Con una técnica bien aprendida puedes tomar dos caminos. El primero sería uno demostrativo, virtuoso, casi siempre elegante, encantador y exitoso, que tiene su mérito, y es generalmente lo que hace un buen bailarín clásico o un acróbata del Cirque del Soleil, por dar un par de ejemplos. El segundo camino es trascender la técnica en beneficio del contenido y que invita tanto al que ejecuta como al espectador a un encuentro diferente al habitual, un encuentro con una vivencia, con una memoria –con un anhelo, un sueño- individual o colectivo. Aquí no importa el éxito sino la disciplina, el proceso. Con estas intenciones y propósitos, un cuerpo (principiante, intermedio o avanzado) puede (y debe, si su necesidad de expresión es auténtica) comenzar a crear. Crear, que en este caso quiere decir: exagerar, deformar, dañar, mirar tapándose un ojo, hablar con un pañuelo amarrándose la boca, caminar hacia atrás, entre otras propuestas.

Vicky Cortés: ¿Considera alguna influencia artística o inspiración detonante en la visión de su trabajo? ¿Cómo ha cambiado esto en el tiempo?

¹²⁴ Director de teatro. (Polonia 1933- Italia 1999) Teatro vanguardista del siglo XX .Planteaba un teatro ritual, como ceremonia y liturgia, que se centraba en el actor y en la relación actor-espectador. EL concepto de teatro pobre como esencialidad. Su dramaturgia priorizó el trabajo de los actores, a los que exigía un extraordinario esfuerzo físico y psicológico y la interacción con el espectador para conseguir su implicación y participación en la obra.

Wilson Pico: En 1970 hice mi primer solo, al que le puse el nombre de “Silencios que hablan”, que se puede decir que tenía un carácter romántico, posiblemente porque tenía 20 años. Ahora siento que fue un buen comienzo. Poco después, vivir con radicalidad esa época -los años setenta-, hizo que mi visión cambiara de rumbo y por años trabajara en aspectos de contenido social, como la marginalidad, la lucha obrera, la búsqueda de la identidad. En el 72, fundé (con mi hermano Julio y con Diego Pérez) y dirigí el primer grupo de danza moderna del Ecuador, el Ballet Experimental Moderno, el BEM. Algunas coreografías de entonces fueron “La huelga”, “Historia de una muchacha llamada América”. Nos estrenamos con un manifiesto político, pero también tuvimos búsquedas formales importantes, como la fusión de la danza con aspectos teatrales y la presentación en espacios alternativos, en sitios que a nadie se le había ocurrido antes presentar danza: hospitales, galleras, plazas... Afortunadamente, en la práctica diaria de las clases y los ensayos entendí con el cuerpo y con la mente que los opuestos son necesarios tanto en la vida cotidiana como en el campo de la creación. En cuanto a las influencias artísticas, en los tres años del BEM fue determinante el diálogo con el coreógrafo chileno Germán Silva. En mi ya largo camino, desde luego que he recibido la influencia de algunos cineastas, poetas y novelistas, pintores y músicos; para darte ejemplos: Pasolini, Álvaro Mutis, Fellini, Onetti, Polansky, Castaneda. La observación de la gestualidad y el movimiento no solamente de los humanos, sino de los animales en estados domésticos y silvestres. Del comportamiento de los seres humanos en circunstancias de emergencia y fuera de lo cotidiano. Este material gestual y coreográfico, con el tiempo se ha enriquecido.

Vicky Cortés: ¿Percibe alguna herencia artística-metodológica como influencia en las dinámicas de improvisación con las que usted trabaja, o no? ¿Cómo? ¿Ha cambiado?

Wilson Pico: Hay tres influencias artísticas, y las tres vienen del teatro. A comienzos de los años setenta con Pascal Monod, alumno francés de Jerzy Grotowsky. Con él aprendí que una improvisación es el uso correcto y adecuado de los recursos técnicos sin dejar de lado el riesgo. En los años ochenta, con el maestro colombiano Enrique Buenaventura aprendí el rigor de la creación colectiva. Y en los años noventa, descubrir a Tadeusz Kantor al leer el Teatro de la Muerte y mirar sus obras “La clase muerta” y “Wielopole Wielopole” y constatar que toda condición humana es posible

convertirla en un material escénico que junte la ternura con lo ridículo, lo violento con lo eufórico...

Vicky Cortés: ¿Cómo desarrolla la improvisación en la creación de su trabajo? ¿Ha cambiado con el tiempo su noción de improvisación para la creación?

Wilson Pico: Para un artista escénico, el anhelo es tener un cuerpo en estado de alerta, que disfrute tanto del reposo como de la acción, cuyas reacciones sean auténticas y lo más alejadas de respuestas mecanizadas. He trabajado de dos maneras la improvisación. Cuando estoy elaborando una coreografía, mi cuerpo primero busca los gestos y movimientos del personaje. Una vez que ya tengo un material asimilado, voy armando frases y luego secuencias. Más adelante, intento un ensamblaje. La segunda manera; luego que el cuerpo se ha calentado y se ha puesto en “estado de alerta”, el cuerpo “se lanza” al espacio que se va a intervenir -escuchando siempre al suelo y el espacio en sus dimensiones. Conforme el cuerpo se mueve o se queda quieto (sin elaborar frases ni secuencias), la improvisación busca -sin buscar mentalmente- en la memoria corporal recuerdos placenteros o feos, deseos, anhelos o frustraciones atávicas y las conecta con el presente. Con el tiempo, estas maneras de improvisar no han cambiado, se han ido perfeccionando.

Vicky Cortés: En su trabajo como creador con otros intérpretes, ¿Cuáles son sus “metodologías de improvisación” en la creación artística?

Wilson Pico: Yo no pretendería hablar de “metodologías”. Más sencillamente, de un método que se ha ido construyendo a lo largo del tiempo. A mediados de los años ochenta, en mi proceso fue tomando más claridad y fuerza el principio de que la preparación artística es un trabajo sobre sí mismo. Quiero decir que cada persona tiene que ser responsable de manejar los materiales que va encontrando en su historia personal y única. Mi manera, mi método de trabajo siempre inicia con el compromiso de respetar el propio tiempo y el de los demás, por eso la puntualidad y el rigor. Todos los intérpretes tienen un material que se debe respetar, sin importar el nivel de experiencia artística de los implicados en el trabajo.

Vicky Cortés: ¿Y en solitario? ¿Cómo lo vive? ¿Podría describir un día en ese proceso?

Wilson Pico: En solitario: hoy, viernes 20 de mayo de 2016, comienzo con una clase de danza (pliés, extensiones, vibraciones sacando la voz, descodificar la vertical y “aceitando” con movimientos todas articulaciones del cuerpo). Con el cuerpo en “estado de alerta” retomo (hace semanas que ando explorando) en el plano del suelo y plano medio la búsqueda de un cuerpo mestizo masculino de entre 40 a 50 años. Utilizando puntos de apoyo no habituales (muslos, hombros, cabeza, codos y pelvis) me muevo como un personaje que se incorpora y vuelve a caer. En la vertical, retomo pasos de ritmos andinos ecuatorianos y los altero de su forma y ritmo conocido. Pasan dos horas y media y termino mi ensayo personal, antes de comenzar las clases a los alumnos.

Vicky Cortés: ¿De qué manera su experiencia de vida, como una interacción vital y compleja, fue el detonante para la definición de su lenguaje expresivo y de su poética? ¿Cómo interacciona la improvisación en esta relación vida/poética?

Wilson Pico: Los lenguajes artísticos se van definiendo con el tiempo; la voz, la manera personal de ver las cosas y poderlas plasmar por medio de un determinado lenguaje artístico, necesita de un proceso para después madurar y poder expresarse. Las experiencias de la vida no son suficientes si no se tiene un procedimiento técnico básico, ya sea autodidacta o aprendido en la academia. En mi caso, lo que detonó y me hizo cuestionar hacia dónde iba como bailarín, fueron los primeros personajes que exploré. Trabajadores, soldados, beatas, mujeres del pueblo y limosneros me pedían otro lenguaje diferente al que produce el ballet clásico. En cuanto a la poética en la danza considero que también es un trabajo de largo aliento; es algo que para mí tiene que ver con los músculos y los huesos, a la par que con los sentimientos y reflexiones. Es una labor artesanal del cuerpo hasta lograr sin apresuramientos una elaboración corporal de las emociones y los sentimientos. En este intento podemos estar improvisando o ensayando una rigurosa estructura coreográfica. La actitud y el rigor son los mismos.

Vicky Cortés: ¿Qué considera relevante enseñarle a un estudiante que quiere trabajar la improvisación en la danza?

Wilson Pico: Luego de haber aprendido a bailar respetando los esquemas, se puede comenzar a improvisar. Improvisar de dos maneras: en la primera, es fundamental que exista primero una propuesta o una premisa clara. Tener claro el sentido de lo que se quiere decir. La segunda manera es en abstracto, sin pensar en nada, tratando de vaciar la mente y el cuerpo.

Vicky Cortés: Para usted ¿Qué significa “saber improvisar”?

Wilson Pico: Saber aprovechar las condiciones (limitadas o muy buenas) que el cuerpo tiene para moverse y relacionarlas con sinceridad y valor con el material emocional que hierve en cada cuerpo. Improvisar no es libertinaje. No es caer en catarsis. No es lastimarse.

Vicky Cortés: Si existe una metodología para colaborar en el desarrollo de lo cualitativo en la improvisación. ¿Cuál sería para usted esta base? ¿Por qué?

Wilson Pico: Ya he mencionado, al contestar preguntas anteriores, parte de mis métodos de trabajo (más que una metodología propiamente dicha). Reitero que es muy importante trabajar con las emociones y la memoria corporal de las emociones. Para conducir las emociones y el trabajo corporal, con sus energías, es básico establecer límite, para lo cual definimos un tema y una secuencia que tenga un principio, un desarrollo y un final. Básico es también delimitar el espacio que se va a utilizar, las partes del cuerpo que van a intervenir y las que no. Límites de tiempo en la improvisación. Curiosamente, cuando no hay fronteras, obstáculos con los cuales trabajar, el cuerpo “no sabe qué hacer” con tanta libertad.

Vicky Cortés: ¿Hay que fijarse solamente en el talento y en la imaginación particulares y trabajar desde ahí, o considera que puede haber metodologías para ir orientando a los bailarines- intérpretes?

Wilson Pico: Debe haber método que sustente y dentro de allí, libertad. Es básico que la persona trabaje desde lo particular, este principio nos dará una interesante diversidad de observaciones sobre un mismo tema. Como es natural, unas personas podrán intuir y actuar con más certeza que otras, pero a todos hay que darles su

tiempo. Un método de improvisación será adecuado en la medida que respete el proceso de cada persona.

Vicky Cortés: ¿Piensa que el grado de sistematización que nos informa puede ser una camisa de fuerza para el acto de creación, o considera necesaria esta restricción direccionada para el trabajo de la improvisación artística? ¿Es la improvisación redención de libertad o profundización delimitada de exploración personal?

Wilson Pico: Bueno, ningún artista verdadero acepta camisas de fuerza. Creo que hay que saber cuándo y para qué se improvisa. Es importante remarcar que, para crear una coreografía, no es necesario realizar ejercicios de improvisación. Una coreografía se puede “dibujar” total, íntegramente en tu visión sin necesidad de improvisar. Pero otras veces, la improvisación enriquece las tensiones interiores, encuentra nuevas frases y nuevos aspectos de un tema.

Ahora, hay dos ambientes de trabajo diferentes uno de otro: el género grupal y el género solista. En el grupal obviamente se trabaja con diferentes cuerpos y en el segundo se trabaja en solitario. El método, el modo de explorar puede ser el mismo, pero en la práctica se vive el proceso de una manera diferente.

Explicamos también que cuando una bailarina o bailarín comienzan a hacer una danza, la mayoría de las veces se parte de una motivación, deseo, idea o tema. Cuando ya existe este antecedente, la búsqueda (improvisación) toma un orden, una dirección. Tanto en el género solista como grupal, la manera de inventar cómo se mueve el cuerpo es un estado o momento que podríamos llamar improvisación. En cuanto a los resultados de esta primera fase, unas personas los guardan en su memoria corporal, otros hacen anotaciones y otros filman. Todo recurso es bueno en la medida que no abandonemos el proceso y no caigamos en la trampa de las primeras improvisaciones, suponiendo que eso es lo que andábamos buscando.

Cuando podemos ver, leer o escuchar lo que dice una persona experimentada, siempre será una ayuda; sin embargo, hay buenos ejemplos de personas que, sin método, lograron estructurar trabajos interesantes gracias a una necesidad interior de expresarse.

Vicky Cortés: ¿Cómo considera desde el arte de la danza contemporánea el trabajo de la improvisación hoy hablando desde el contexto contemporáneo mundial-local?

Wilson Pico: Al concepto, a la idea, a la palabra improvisación, le está sucediendo algo parecido a lo que pasa con el *performance*. A veces, es pura moda. Por eso, aunque a veces llegan tiempos donde se desgastan los términos, es vital no perder el verdadero sentido de las cosas.

Vicky Cortés: ¿Qué es para usted fundamental en una escuela de danza contemporánea dentro del contexto actual, desde su experiencia como artista y maestro?

Wilson Pico: Lo primero es la puntualidad, y segundo, el respeto a los otros. Y, conforme avanza el aprendizaje ir entendiendo con el cuerpo el concepto de identidad corporal; algo que podríamos llamar “el lenguaje personal de danzar”.

Vicky Cortés: ¿Con cuál visión considera que se puede integrar la improvisación en la enseñanza formalizada de la danza?

Wilson Pico: Se pueden impartir principios generales de composición y métodos de improvisación, evidentemente. Sin embargo, a la vez hay que darse cuenta de que, al igual que no se puede enseñar a una persona a escribir poesía, lo mismo pasa con el arte coreográfico. Hay unos imponderables, indefinibles elementos que hacen la diferencia. Algunos lo llaman “talento”. Otros lo llaman “inspiración”. Sin embargo, un adecuado método para enseñar a improvisar puede ser la “antesala” propicia para las personas que tengan las aptitudes para coreografiar. Es necesario tener en cuenta que la danza es para todos; pero no todos los alumnos podrán alcanzar buenos niveles de interpretación o llegar a ser acertados maestros o talentosos coreógrafos. Ubicar a los alumnos para que desarrollen sus aptitudes y actitudes será una tarea de observación, intuición y experiencia. No sé si se puede pedir todo esto en la academia.

Vicky Cortés: ¿Considera que se puede establecer una metodología concreta para la enseñanza de la improvisación en la enseñanza formal? ¿Cuál es su

criterio al respecto? ¿Es posible enseñar improvisación para la creación? ¿Cómo lo plantearía?

Wilson Pico: En la enseñanza formal de una escuela de danza, incorporar clases o talleres de improvisación permitiría tener alumnos más despiertos y capaces de cuestionar las rutinas de la vida cotidiana. Para comenzar las sesiones de improvisación, siempre será mejor hacerlo con el cuerpo que ya estiró y calentó sus músculos. No hace falta graduarse o practicarla sólo en el último año de aprendizaje. Es útil para principiantes, intermedios y avanzados. Con cualquiera de estos grupos se puede profundizar en la práctica y tener resultados creativos sorprendentes.

Vicky Cortés: ¿La improvisación es juego?

Wilson Pico: Las clases de improvisación (por medio de propuestas de trabajo personales, en dúos, tríos o grupos) cuando están bien dirigidas, son alegres, ayudan a vencer el miedo al ridículo; dan confianza en las propias capacidades y evitan las comparaciones, rivalidades y competencias. Con estas aperturas de la mente y el cuerpo, las técnicas de improvisación nos pueden ayudar a recuperar la frescura, la capacidad de juego perdida o censurada.

Vicky Cortés: Si deseas agregar alguna anécdota de tu experiencia personal o ejemplo o reflexión para enriquecer la visión de tu dimensión artística, por favor tómate toda la libertad para hacerlo.

Wilson Pico:

SALUDO DANZADO

En 1982 incorporo a los recitales que presento, una improvisación antes de bailar las danzas. A veces lo hacía con música y en otras ocasiones, sin música. Su duración (3 a 8 minutos) dependía de mi estado de ánimo, del lugar donde iba a bailar o del público. Antes de saltar a escena, obviamente, yo ya había realizado mi calentamiento; sin embargo, la improvisación que hacía me conectaba con el público, con el espacio donde iba a bailar y con el momento presente -que suele ser tan esquivo. El salir a escena era como “lanzarme al agua”, sin planear con anterioridad los movimientos que iba a realizar. Estas improvisaciones las practiqué por diez años.

EL PRIMER PRINCIPIO

El mismo año de 1982, en Quito, viví un proceso de improvisaciones que dieron como resultado una disposición corporal para presentarla en público. En rigor, no era una coreografía, ya que no tenía un esquema. Sí era una danza, una de las más “libres” que he presentado. No tenía música como acompañamiento y podía durar entre 5 a 12 minutos. Casi siempre exploraba la voz; lloraba, reía, gritaba, rezaba o cantaba. Esta improvisación tenía el nombre de El Primer Principio porque la propuesta era vaciar la mente y el cuerpo de mecanismos aprendidos; era un reto por quedarme sin argumentos, casi sin defensas, y, en este intento pasaba la mayor parte del tiempo, para sólo en el último minuto, poder mover el cuerpo de una manera liberada. Estuvo ligada a una práctica específica del zen.

Wilson Pico

Referencia bibliográfica

Bales, Melanie. Nettle- Fiol, Rebeca.(2004). *The body Eclectic.* University of Illinois Press. Urbana Chicago and Springfield.

Buckwalter, Melinda. (2010). *Composing while dancing. An improviser's companion.* University of Wisconsin Press. USA.

Burrows, Jonathan.(2010). *A choreographer's Handbook* Routledge. London and New York.

Bohm, D. Peat, D.(1998). *Ciencia, Orden y Creatividad: Las raíces creativas de la ciencia y la vida.* Editorial Kairos. Buenos Aires, Argentina.

Cohen B, Bonnie.(1993). *Sensing, Feeling and action: The experiential Anatomy of Body- Mind Centering.* Contact edition. Northampton, MA.

Cooper Albright, Ann. Gere, David.(2003). *Taken by surprise. Advanced improvisation reader.* Wesleyan University Press. Connecticut. USA.

Dewey, John.(1980). *Art as Experience.* Perigee Books. New York.

Freire, Paulo.(1986). *Hacia una pedagogía de la pregunta, conversaciones con Antonio Faundez.* Ediciones La aurora. Buenos Aires.

Forsythe, William.(2010). *Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye.* Multimedia CD.

Joly, Yvan. (2010) . *Educación Somática.* Fez Iztacala, UNAM. Mexico.

Laban, Rudolf.(1975). *Danza educativa moderna.* Edición corregida y ampliada por Lisa Ullmann. Ediciones PAIDOS Barcelona, Buenos Aires, Mexico.

Laban, Rudolf.(1978). *Dominio del movimiento.* Edición organizada por Lisa Ullmann. Editorial Summus. Barcelona, Buenos Aires, Mexico.

Lepecki, Andre.(2006). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento.* Universidad de Alcalá. España.

Loupe, Laurence.(2007). *Poética de la Danza Contemporánea.* Ediciones Universidad de Salamanca, España.

Maturana, Humberto.(2008). *El sentido de lo humano* Granica. Buenos Aires.

Maturana, Humberto, Varela, Francisco (1984). *El árbol del conocimiento.* Editorial Universitaria Lumen. Santiago de Chile.

Najmanovich, Denise.(2008). *Epistemología para principiantes.* ERA Naciente SRL. Buenos Aires, Argentina.

- Nachmanovitch, Stephen.(2009). *Free Play. La improvisación en la vida y en el arte.* Paidós. Barcelona, Buenos Aires, Mexico.
- Navas, Cassia. Lobo, Leonora. (2008). *Arte da Composicao.* L-G-E Editora Ltda. Brasil.
- Novack, J Cynthia.(1990). *Sharing the dance.* The University of Wisconsin Press. USA.
- Pessoa, Fernando.(2016). *El libro del desasosiego.* Alianza editorial. Argentina.
- Olsen Andrea.(2014). *The place of dance.* Wesleyan University Press. USA.
- Olsen, Andrea.(1998). *Body Stories. A guide to experiential anatomy.* Press of New England. University. Hanover and London.
- Reeve, Justine. (2011). *Dance Improvisations Human Kinetics Chanpaing. USA.*
- Varela, Francisco.(1990). *Conocer: Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas. Cartografía de las ideas actuales.* Gedisa Editorial. Barcelona.
- Varela, Francisco.(2000). *El fenómeno de la vida.* Santiago de Chile. Dolmen ediciones.
- Varley, Julia.(2009). *Piedras de agua.* Cuaderno de trabajo de una actriz del Odin Teatret. Escenologia. Mexico.

Referencias en Internet.

http://reflexionesmarginales.com/3.0/la-desterritorializacion-del-cuerpo-una-reflexion-acerca-de-la-danza-butoh/?utm_campaign=shareaholic&utm_medium=facebook&utm_source=socialnetwork#_edn9 21.19, 20.04 2017

<http://www.alexandergray.com/attachment/en/594a3c935a4091cd008b4568/News/594a56ce5a4091cd008b89d0> 21, 15. 4.01.2016

<http://fuerademarco.xyz/archivos/285> 18.40 15. 12.2017