

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



**El uso de la improvisación como medio compositivo para la creación y dirección
de una propuesta coreográfica**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADA EN DANZA**

AUTORA

Karla Guadalupe Chavez Tirado

ASESORA

Amiraixchel Ramirez Salgado

Lima, 2021

Resumen

La presente investigación se basa en el uso de la improvisación para la elaboración de una propuesta coreográfica. La improvisación en danza puede ser definida como mecanismo que ayuda en la construcción de nuevas formas de expresión, al hacer visible las múltiples posibilidades para crear, organizar y diseñar el movimiento de acuerdo con la particularidad del creador, en un determinado tiempo. Además, es a partir de ella que se pueden obtener algunos elementos que conforman una composición, como el uso del espacio, la intención, el uso de imágenes interpretativas, la narrativa conceptual, entre otros. De esta forma, veremos que la improvisación y la composición son dos instancias que se relacionan y complementan entre sí. Las implicancias de su estudio se desarrollarán a partir de una investigación práctica y teórica, en relación con referentes artísticos y la construcción de la propuesta coreográfica *Construir el momento*.

Palabras clave: improvisación, composición, propuesta coreográfica.

Abstract

This research is based on the use of improvisation for the elaboration of a choreographic proposal. Improvisation in dance can be defined as a mechanism that helps in the construction of new forms of expression, by making visible the multiple possibilities to create, organize and design the movement according to the particularity of the creator, in a certain time. In addition, it is from it that some elements that make up a composition can be obtained, such as the use of space, intention, the use of interpretive images, the conceptual narrative, among others. Thus, we will see that improvisation and composition are two instances that are related and complement each other. The implications of its study will be developed from a practical and theoretical investigation, in relation to artistic references and the construction of the choreographic proposal *Construir el momento*.

Keywords: improvisation, composition, choreographic proposal

Agradecimientos

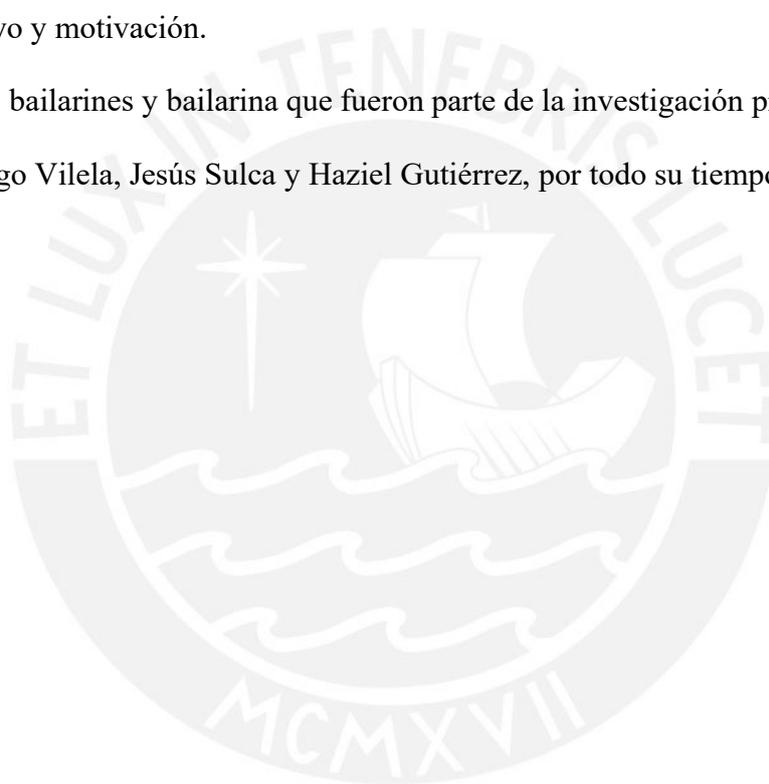
A Dios y a mi familia.

A la Pontificia Universidad Católica del Perú y a mis maestros a lo largo de la carrera.

A Amira Ramírez por su increíble asesoría, y acompañamiento tanto teórico como emocional desde el primer día.

A mis compañeras y compañeros de formación, en especial a Giuliana, Lorenzo, Ana Rocío y Majo por su apoyo y motivación.

Por último, a los bailarines y bailarina que fueron parte de la investigación práctica: Ewa Loo, Jesús Pinto, Diego Vilela, Jesús Sulca y Haziél Gutiérrez, por todo su tiempo, dedicación y esmero.



Índice

Resumen	ii
Abstract	iii
Agradecimientos	iv
Índice de tablas	vi
Índice de figuras.....	vii
Introducción.....	1
Metodología.....	5
Capítulo 1. La improvisación y la composición	8
1.1. Definición y contexto	8
1.2. La improvisación para la práctica	11
1.3. La improvisación, obra por sí sola	13
1.4. La improvisación y su poder liberal a través de las imágenes.....	17
Capítulo 2. El proceso creativo.....	20
2.1. Los participantes	27
2.2. Mi rol como guía.....	32
Capítulo 3. La propuesta coreográfica Construir el camino.....	33
3.1. Ensayos virtuales	33
3.2. Ensayos presenciales	39
Conclusiones.....	44
Referencias bibliográficas	47
Anexos.....	50
Anexo 1. Detalle de ejercicios para la investigación del movimiento durante cada sesión de la práctica	50
Anexo 2. Imágenes de <i>Construir el camino</i>	55
Anexo 3. Autorización de nombre e imagen.....	60

Índice de tablas

Tabla 1. Códigos de movimiento.....	6
-------------------------------------	---



Índice de figuras

Figura 1. Diseños espaciales para las estructuras 1 y 2.....	25
Figura 2. Reflexión personal en bitácora virtual.....	26
Figura 3. Reflexión en bitácora personal.....	28
Figura 4. Reflexión en bitácora personal.....	29
Figura 5. Reflexión en bitácora personal.....	34
Figura 6. Ensayo con objetos.....	36
Figura 7. Participantes realizando ejercicio del espejo	36
Figura 8. Inicio de la propuesta	55
Figura 9. Escena 2: sillas.....	56
Figura 10. Momento Haziel.....	57
Figura 11. Momento Ewa.....	58
Figura 12. Momento Diego	58
Figura 13. Momento Jesús S.....	59
Figura 14. Momento Jesús P.....	59

Introducción

La presente investigación tiene como objetivo proponer la improvisación en danza como un medio compositivo para la creación de una propuesta coreográfica. Es decir, propone su uso, no solo como recurso exploratorio durante el desarrollo del proceso creativo, sino como medio para la creación de formas de movimiento durante el desarrollo de la propuesta.

Asimismo, se plantea la improvisación como un camino para que el movimiento, -que emerge en ella-, sea quien organice y dicte el rumbo de la creación. Esta idea responde al propósito de la investigadora de encontrar formas que permitan ceder ante la necesidad de “control”, que suele tener un coreógrafo durante un proceso creativo. Esa suerte de necesidad nace debido a los planteamientos previamente aprendidos y, muchas veces, al establecimiento de formas únicas que impiden la posibilidad de observar más allá para encontrar diferentes oportunidades que aporten, sustancialmente, a una propuesta coreográfica. No obstante, esta decisión será una que corresponda a la perspectiva personal de cada creador, debido a que se involucra la subjetividad y creatividad de este. Se trata de crear danza a partir de un proceso alternativo a aquel que se suele utilizar. La idea es que se promuevan distintas posibilidades de creación dancística para, de esta forma, poder expandir el campo de la composición en danza.

Se puede afirmar que la improvisación en danza es un mecanismo que ayuda a la construcción de nuevas formas de expresión, al hacer visible las múltiples posibilidades para crear, organizar y diseñar el movimiento según la particularidad del creador. Aquí es importante mencionar que dicha particularidad se sostiene por la articulación del sujeto en su totalidad, es decir, la relación que existe entre el carácter interno (como las motivaciones, emociones, sensaciones y demás) y el contexto en el que se sitúa. Asimismo, la composición brinda herramientas escénicas de espacios, tiempos y elementos, que acompañan y aportan

estéticamente a la propuesta. Ambas instancias demandan un estudio complejo, las cuales aparentemente son distintas, pero que, encontraremos, tienen mucho en común. Además, cuando se utilizan de manera conjunta producen un espléndido resultado.

La base de la presente investigación consistió en la práctica de movimiento que se sumó a un proceso creativo por el cual se pudo realizar, de forma colectiva, la creación de la propuesta coreográfica *Construir el momento*¹ (2020). Si tenemos en cuenta el concepto de coreografía, como: “pieza escénica realizada en danza, dentro de una estructura que influye materiales temáticos, espaciales, rítmicos, plásticos y musicales, y que se expresa por medio del movimiento corporal” (Durán, 1993, pp. 94-95). O, como lo definiría el autor Alberto Dallal: “es el arte de concebir y componer en el espacio-tiempo una estructura para que sobrevengan ejercicios dancísticos en ella” (2007, p. 83). Entonces, una coreografía implica el proceso creativo propio del creador y de los bailarines, de ser el caso.

Por otro lado, en diálogo con referentes artísticos y teóricos, se buscará responder a la pregunta: ¿de qué manera la improvisación aporta como medio compositivo en la construcción de una propuesta coreográfica? La tesis se organiza en tres capítulos, en el primero se determina desde qué lugar se aborda la improvisación y composición para la presente investigación; en el segundo, se resalta el proceso creativo a partir de una metodología basada en la improvisación y, en el tercer capítulo, se describe la elaboración de la propuesta coreográfica mencionada.

El proceso creativo que involucra la colaboración entre improvisación y composición no es una figura reciente. Por el contrario, se ha utilizado también durante los procesos creativos de otras disciplinas cercanas a la danza, como el teatro y la música.

En el trabajo de investigación *La improvisación como ruta de construcción de la obra Rascosis* de Castro y Zapata (2013) se coloca a la improvisación como base de la elaboración

¹ <https://drive.google.com/file/d/1mSLDZNvT9gzcSnd6-tKJ1vX1fCA9ChUL/view?usp=sharing>

de la puesta en escena mencionada, así como vínculo unificador de los elementos escénicos (el ritmo, el espacio, el movimiento, la forma y el tema). La combinación de ambas instancias, una por medio de la libre creación en la que se materializa, corporalmente, la interioridad del ser y, la otra, por las técnicas compositivas que estructuran la totalidad de la obra, determinan la optimización del proceso creativo de una obra, según palabras de los autores.

Asimismo, otra investigación que nos muestra que la improvisación y la composición se pueden unir es *De la improvisación a la composición* de Laura Cárdenas Sierra (2017). En la cual se tuvo como resultado la obra musical *Suite Collage*, en la que se utilizan distintas aproximaciones de la improvisación y la composición. En esa investigación se plantea que tanto la improvisación como la composición son procesos de creación que permiten un modelo discursivo y dinámico, que se pueden utilizar al mismo tiempo para la creación musical. Además, se busca identificar el modo en cómo se complementan y el proceso de creación final.

Por otro lado, la investigación *La danza y la improvisación escénica hoy*, de los autores Tampini, Rillo, Bardet, D'hers, Karasik y Malenchini, es un trabajo basado en la investigación de la danza escénica a través de la improvisación en la ciudad de Buenos Aires. En dicho trabajo se realiza un análisis de tres proyectos que utilizan la improvisación en escena: "GEPI (Colectivo de Investigación y Práctica de la Improvisación), SOPLA (una obra) y una serie de dispositivos de improvisación grupal diseñados por Natalia Tencer" (pp. 1248-1249). A partir de este análisis se pudo observar el proceso único de cada proyecto, que atendía a la particularidad de cada creador, pero con conceptos en común como lo indeterminado, no prescrito, la percepción, atención y escucha.

Como es visto, el estudio que conlleva el trabajo colectivo, entre la improvisación y la composición en danza, es un objeto de estudio que ha servido de base para la formación de

procesos de creación en el arte, que buscan satisfacer las necesidades de un artista contemporáneo, con miras a expresar sus intereses y motivaciones de maneras particulares, que respondan a su propia subjetividad. En este sentido, la improvisación permite un acercamiento a tal deseo.

Finalmente, a partir de estos antecedentes y otros, en conjunto con los aportes de la improvisación y la composición hallados, se expondrá el resultado de la investigación mediante la propuesta coreográfica *Construir el momento*.



Metodología

Esta investigación se basa en la práctica para construir las reflexiones, que nacen de maneras subjetiva, con soportes teóricos. De esta manera “la producción artística es en sí misma una parte fundamental del proceso de investigación, y la obra de arte es, en parte, el resultado de la investigación” (Borgdorff, 2015, p. 1).

Por este motivo, esta investigación ha buscado realizar un proceso creativo que permita la elaboración de una propuesta coreográfica a través de una práctica de movimiento. Esta se llevó a cabo mediante sesiones de ensayo, en las que se introdujo la improvisación como herramienta principal para la exploración de material. A través de dichas sesiones se pretendió generar un vocabulario de movimiento, que sería utilizado luego en la composición de la propuesta. Con este objetivo se reunió a un grupo de cinco bailarines independientes, provenientes de distintos estilos entre sí: Jesús Pinto, Ewa Loo y Diego Vilela, quienes practican el estilo urbano (break dance y hip hop dance) y, por otro lado, Haziel Gutiérrez y Jesús Sulca, provenientes de la danza contemporánea, siendo este último actual tesista y estudiante de la carrera de Danza en la Pontificia Universidad Católica del Perú.

El desarrollo de la investigación se gestionó a partir de la recolección de fuentes teóricas y referencias artísticas, la propuesta de una metodología basada en ejercicios de improvisación y la realización de esta a través de sesiones de ensayos durante los meses de septiembre y diciembre del 2020. Posteriormente, se realizó la recopilación de información, el análisis y la redacción de la tesis.

Asimismo, es importante mencionar que la mayor parte del proceso de investigación práctica se realizó de manera virtual, debido a que ingresamos a un contexto de pandemia global que nos llevó a buscar formas alternativas de investigación en danza, sobre todo en el proceso creativo de una propuesta coreográfica grupal. Sin embargo, se pudieron realizar algunas sesiones de ensayo de manera presencial, en la etapa final de la práctica, gracias a

que, por un tiempo, las circunstancias lo permitieron.

Si bien, el formato virtual funcionó de manera óptima para el desarrollo de la práctica y la elaboración de la propuesta coreográfica. No fue hasta que se realizó de manera presencial, donde se pudieron afianzar las particularidades comunicativas de la improvisación, como la escucha y complicidad entre los participantes. De igual modo, sucedió con las particularidades de la composición: como el espacio escénico, el diseño espacial, elementos de escenografía y la musicalidad. La suma de estos elementos nos permitió producir una propuesta mucho más elaborada.

Para la realización de las sesiones de ensayo fue necesario contar con una estructura metodológica que guiara cada una de ellas. A continuación, presento el primer esquema para las sesiones de ensayo de manera virtual.

Tabla 1. Códigos de movimiento

Día	Enfoque total		Enfoque específico	Objetivos: desarrollar formas de movimiento
1	Desde el cuerpo	Físico	Laban	Trabajar las posibilidades del movimiento en base a los elementos que propone Rudolph Laban en cuanto a espacio, peso, tiempo y flujo.
2			Secuencia coreográfica	Aprender y desaprender una secuencia coreográfica.
3			Agotar un movimiento	Recurrir al agotamiento de posibilidades de un solo movimiento en cuanto a resistencia, espacio, contenido, entre otros. (Varios movimientos)
4			Juego	Apelar a juegos colectivos para darles un enfoque dancístico.
5	Desde el cuerpo	Interno	Sensaciones	Trabajar en base a sensaciones escogidas por los participantes. Observar a dónde los lleva.
6			Emociones	Trabajar en base a las emociones escogidas por los participantes. Observar a dónde los lleva.
7	Desde el "afuera"	Estímulos	Música	Usar un elemento musical para fomentar el movimiento.
8			Espacio	Moverse a través del espacio que los rodea.

9			El otro	Moverse y trabajar a partir del “otro”, analizar el contenido visual que proporciona cada participante.
10			El público	Explorar el movimiento en base a estímulos proporcionados por un público.
11			Objetos	Trabajar a partir de y con un objeto que proponga y que los participantes propongan.
12	Desde un concepto	Para desarrollar	Acción	Elegir acciones cotidianas para proponer movimiento.
13			Historia	Desarrollar una historia y cambiar sus tiempos.
14			Poema	Desarrollar movimiento a través de un poema.
15			Experiencia	Recurrir a una experiencia física del participante para contar con el movimiento.
16			1 movimiento	Escoger un solo movimiento para desarrollar una idea, concepto o historia.
17			Voz	Utilizar palabras para captar la atención entre los participantes y moverse con ellas.
18			Silencio	Desarrollar una idea, concepto o historia a través del silencio.
19			Pausa	Utilizar la pausa en todas sus posibilidades y la escucha a través de esta.
20			Improvisación.	

Estos subtemas fueron expuestos a través de consignas para crear un vocabulario en conjunto, el cual serviría también como base al momento de improvisar durante la propuesta coreográfica.

Capítulo 1. La improvisación y la composición

1.1. Definición y contexto

Improvisar es la acción de realizar algo de manera inesperada o imprevista, sin planeaciones anticipadas. La RAE (2014) menciona que improvisar es “hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación”. Improvisar en danza implica accionar de manera espontánea y sensible, a través de un lenguaje corporal, que se verá expresado por medio de recursos técnicos con los que el improvisador o la improvisadora cuente. Desde luego, esto no quiere decir que las personas que no cuenten con recursos técnicos no puedan improvisar; de hecho, todos los seres humanos improvisamos en la vida diaria: “es algo tan común para nosotros como respirar: la creación instantánea” (Nachmanovitch, 2004, p. 30). Sin embargo, para esta investigación es necesario centrarnos en la improvisación para bailarines, los cuales cuentan con un bagaje de información técnica que extiende las posibilidades de expresión y creación de movimiento.

“La improvisación es componer en tiempo real” (Cárdenas, 2017, p. 19), es decir, es la construcción de formas en un tiempo presente, donde surgen las ideas al mismo tiempo que se expresan físicamente. Es, también, la oportunidad para pensar desde el cuerpo, actuar desde un instinto que se halla en el subconsciente y tiene la oportunidad de aflorar a través del movimiento. Sin embargo, tratar de definir un concepto tan complejo como la improvisación implica entender cómo se desarrolla, cuál es su funcionalidad, qué relaciones conceptuales contiene y de qué manera es útil para nosotros. Con el objetivo de fijar la definición de un concepto, el autor Carlos Pérez Soto (2008) nos dice que “nunca se puede definir un concepto” (p. 17), mucho menos uno tan complejo como la improvisación, la danza o el arte, “es más útil establecer cómo usamos habitualmente esta palabra, con qué otras nociones o actividades está relacionada de maneras más cercanas o lejanas, o incluso

establecer a propósito criterios que limiten su uso” (p. 17). No obstante, antes de establecer dichas relaciones y funciones de la improvisación, para esta investigación observamos los factores históricos en la que surgió la improvisación en danza, para reflexionar sobre qué o quiénes impulsaron su surgimiento.

En los años 60, Estados Unidos era testigo de una serie de movimientos revolucionarios impulsados por los jóvenes de ese entonces. Tales como: movimientos hippies, luchas por los derechos civiles de los afroamericanos, protestas contra las guerras y revueltas estudiantiles (Pérez, p. 106). En medio de dicho contexto, la danza también se vio influenciada por un grupo de bailarines que impulsaron, desde sus propios intereses, nuevas formas de expresión dancística. Es así como la improvisación en danza se abre paso, a través de las nuevas propuestas de movimiento, que en un primer momento surgieron a partir del coreógrafo Merce Cunningham y luego de reconocidos coreógrafos como Simone Forti, Trisha Brown, Yvonne Rainer, David Gordon, Deborah Hay, Lucinda Childs y otros. Asimismo, la Judson Memorial Church fue el lugar donde estos coreógrafos pudieron organizar encuentros de danza, realizando cerca de doscientas coreografías entre los años 1962 y 1964.

Pero ¿qué promovió el desarrollo de este nuevo paradigma en la historia de la danza? Estas nuevas formas de expresión dancística se opusieron al estilo moderno y académico que lideraba el escenario de la danza en ese entonces, donde la estética estaba en una relación muy estrecha con lo expresivo. “En danza esto se entendió por un lado como que la función primordial del arte era comunicar, la obra debía ser medio para referir algo que está más allá de ella misma” (Pérez, p. 112). A esta idea se le puede agregar que, efectivamente, el arte y la danza, de forma específica, son un medio de comunicación alternativo a lo verbal o escrito (aunque muchas propuestas coreográficas de hoy en día incluyan el uso de la voz y la escritura). Sin embargo, es a partir de estas épocas y aportes de los coreógrafos mencionados

anteriormente que el movimiento, el cual es la fuente principal y material de la danza, asume un rol protagónico por sí mismo.

La improvisación aparece como una iniciativa para democratizar la danza, para soltar el cuerpo, ya que este había sido solidificado por su contexto (Longas, 2015, p. 12). Esta nueva forma de expresión dancística, con un enfoque más liberal, permite que las obras escénicas no tengan la necesidad de comunicar un tema en específico, ni determinar las formas de movimiento a través de técnicas establecidas. La valoración del movimiento por sí mismo, así como del cuerpo y el espacio comenzaron en esta época. Por ejemplo, el coreógrafo Merce Cunningham borra al “sujeto”, dejando la primacía absoluta al movimiento (Longas & otros, 2015, p. 15). Además, introduce la idea del azar, justamente, para borrar al sujeto; el movimiento es el que domina.

La danza, a través de la improvisación, se abre a la posibilidad de que el artista pueda manifestarse de distintas maneras. Debido a ese factor de liberalismo, la improvisación se posiciona, no sólo como creadora de formas de movimiento, ni como camino transitorio por el cual se elabora una obra, sino que se vuelve una obra por sí misma. En palabras del autor Carlos Pérez:

Se impone la improvisación a toda escala. No solo como forma de apresto, no solo como técnica de composición (improvisar frases y luego fijarlas) sino como improvisación en directo, en la obra misma. Las obras nunca ocurren de la misma manera, tienen una vida propia, van cambiando o incluso mueren. Se trata de obras efímeras, que se rebelan contra la idea de arte trascendente y de la presentación de danza como momento espacial, que son comunes al estilo moderno y académico (2008, p. 115).

Como es evidente, la improvisación se posiciona como una nueva forma de expresión corporal, en la que el movimiento se basa en sí mismo y donde el improvisador puede ser

libre para poder elegir, a medida que su cuerpo lo desee, las múltiples formas de movimiento.

1.2. La improvisación para la práctica

Para la presente investigación, la improvisación funcionó como un mecanismo creativo en la elaboración de las formas de movimiento en un tiempo presente, un tiempo que le permite al movimiento tener una cualidad efímera y auténtica. Asimismo, permitió encontrar los caminos para la elaboración de la práctica, el desarrollo de la metodología y la construcción de la propuesta coreográfica. También funcionó como puente conector entre los participantes y sus mundos internos. La práctica se realizó a través de sesiones de ensayo y estas, a través de premisas para generar movimiento. Pudiera parecer contradictorio referirse a premisas o consignas para empezar a improvisar, sin embargo, desde épocas remotas, grandes improvisadores/as y coreógrafos/as han utilizado ciertas estructuras que ayudan en el inicio o la delimitación de una investigación del movimiento a través de la improvisación:

He notado que los profesionales más experimentados a menudo optan por trabajar dentro de las limitaciones más estrictas. Las personas nuevas en la improvisación pueden encontrar esto sorprendente porque parece ser contradictorio con la idea predominante de que la improvisación es abierta o libre, pero tales restricciones permiten estar más consciente de lo que está sucediendo en el momento y, por lo tanto, ver más fácilmente las posibilidades para explorar dentro de ese contexto. Demasiada libertad puede significar demasiada información sobre la cual investigar (De Spain, 2014, pp. 36-37).

De modo que, para el desarrollo de la práctica, se utilizaron diferentes consignas (véase el cuadro de metodología) para guiar a los participantes en la investigación del movimiento.

Por otro lado, durante la práctica, se pudo reflexionar sobre la influencia de la improvisación en los bailarines respecto al tipo de vínculos que se generaron entre ellos, con

el espacio y con el tiempo. Se determinó que la improvisación en danza es la suma de un conjunto de relaciones interpersonales, interespaciales e intertemporales.

Respecto a la primera relación, se refiere a la comunicación que se da entre los bailarines en un espacio en conjunto; el cual se lleva a cabo por medio del movimiento y de los sentidos, principalmente, a través de la vista y del tacto (en la mayoría de los casos). Sin embargo, no solo es una relación que se puede expresar de manera verbal y visual, también interviene el diálogo telepático, es decir, el impulso interno que lleva a un improvisador a apostar por la intuición. Este factor puede ser un gran aporte al momento de tener que solucionar alguna situación. Además, la comunicación que se da entre los improvisadores permite unificar las energías corporales convirtiéndose en *un* mismo lenguaje, el cual permitirá el flujo de una improvisación u obra de inicio a fin. Asimismo, es importante mencionar el diálogo personal entre el carácter interno y la forma de expresión de cada improvisador, es decir, el vínculo entre las sensaciones y emociones y su exteriorización. Puesto que cada movimiento es un reflejo de su propia naturaleza: “los más ínfimos detalles del cuerpo, el habla, la mente y el movimiento son [...] el vehículo a través del cual se mueve y se manifiesta el yo” (Nachmanovitch, 2004, p. 41).

El segundo tipo de relación tiene que ver con el espacio. Por un lado, el espacio donde se realiza la improvisación, es decir, un salón, un teatro, un lugar libre, etc., y, por otro lado, el cuerpo del improvisador, como espacio almacenador de información y herramienta principal para realizar el movimiento. Sin duda, realizar una improvisación en una habitación personal o, por el contrario, en un gran teatro, influye en el movimiento, cada lugar funciona como contenedor y proveedor de información como lo menciona la autora Melinda Buckwalter (2010):

Escuchar a un espacio puede parecer una idea extraña, pero lo hacemos todo el tiempo. Por ejemplo, cuando restringimos nuestro movimiento en una

habitación abarrotada o cuando nos movemos sin preocupaciones en un espacio abierto, estamos escuchando y respondiendo al espacio. El carácter de un espacio dice cuán pequeño o grande, cuán rápido o lento hacemos nuestros movimientos (p. 85).

Finalmente, el tercer tipo de relación se refiere al tiempo. Si bien, es cierto que un movimiento -para que sea improvisado- tiene que crearse en un tiempo presente, sin haberlo determinado previamente, pues cada forma de movimiento tiene una vida fugaz, debido a que en un primer momento se realiza en tiempo presente, pero al cabo de algunos segundos pasa a la fila del pasado. Este hecho es el que, justamente, vuelve a cada movimiento único e irrepetible. En esa misma línea, la realización de cada forma de movimiento atraviesa el futuro a medida que se va creando, es decir, el presente se vuelve futuro y el presente se vuelve pasado en cuestión de segundos. En palabras del autor Stephen Nachmanovitch “la improvisación se llama también extemporización, que significa a la vez fuera del tiempo y desde el tiempo” (2004, p. 31). De esa manera, se podría decir que la improvisación es el lugar donde la cronología del tiempo se transforma, y el pasado, presente y futuro se mezclan a través del movimiento.

1.3. La improvisación, obra por sí sola

El autor Stephen Nachmanovitch nos acerca a su experiencia, respecto a improvisar, cuando se refiere a ella como “algo” que ya está ahí. También, podríamos decir que improvisar es una acción innata del ser humano. Su pensamiento es análogo al de dos grandes artistas, el compositor Bach y el escultor Miguel Ángel, ambos de acuerdo con que la obra de arte existe por sí sola, la tarea es encontrarla eliminando cuidadosamente todo el material que sobra (pp. 13-14). La tarea de esta investigación será esculpir una propuesta coreográfica por medio de la relación entre improvisación y composición.

Para esta tesis, la composición en danza es el arte de crear, organizar y estructurar patrones de movimiento, secuencias coreográficas y hasta una obra completa. Además, aporta a la estética de la propuesta coreográfica a través de elementos escénicos como el espacio, la iluminación, la escenografía, la música y el vestuario.

La autora Laurence Louppe (2011) menciona que la composición “es un ejercicio que parte de la invención personal de un movimiento o de la exploración personal de un gesto o de un motivo propuesto hasta la construcción de una unidad coreográfica entera, obra o fragmento de obra” (p. 193). En consecuencia, una composición se origina en el creador mismo gracias a una inspiración o idea, esta persona será la encargada de organizar los elementos según sus propios intereses o de acuerdo con las posibilidades que se encuentren a lo largo del proceso creativo. La improvisación se ha ido abriendo paso en el desarrollo de los procesos creativos para la composición de una obra o propuesta coreográfica desde los años 60, cambiando las formas tradicionales que hasta esa época lideraban los escenarios. En palabras de la autora Carmen Giménez “el proceso de desjerarquización de los elementos que componen una propuesta escénica establecida a priori se ha ido extendiendo desde los años sesenta” (p. 4).

Además, menciona que:

Varios coreógrafos actuales huyen de definir movimientos precisos que van conformando frases coreográficas y la improvisación se ha extendido como una herramienta de creación, con un alto grado de imprevisibilidad del acto generador de movimiento. Su trabajo trata de despertar con palabras e indicaciones, movimientos personales en bailarines, no hay una coreografía que copiar o que se convierta en repertorio, cada grupo de bailarines realizarán movimientos diferentes con las mismas indicaciones verbales o pautas de generación de movimiento (p.4).

De esta manera, una composición no necesariamente tiene que empezar por una idea a priori o contar con un material fijo, sino que tiene la opción de componerse al mismo tiempo que se practica. La bailarina y coreógrafa Pina Bausch dijo: “la improvisación puede servir como herramienta de construcción, pero puede también ser ‘obra’ por sí misma” (citado en Louppe, 2011, p. 296). Y es que, como se mencionó anteriormente, una improvisación involucra una serie compleja de vínculos personales, espaciales y temporales, es decir, es una organización de elementos compuestos y acomodados naturalmente para su flujo. Por ese motivo, se puede observar que tanto la improvisación como la composición son procesos creativos, involucran un desarrollo y cuentan con una amplia red de conceptos en su organización.

Los autores Castro y Zapata mencionan que la improvisación se presenta como la optimización del proceso compositivo, pues con ella los componentes de movimiento, música, espacio, etc. logran tener una característica auténtica debido a la espontaneidad que la misma improvisación implica (p. 190). Sin embargo, la improvisación no solo permite la optimización de una propuesta coreográfica, sino que es parte fundamental de su elaboración. En muchos procesos creativos, la improvisación permite esbozar el material coreográfico que se utilizara en una propuesta u obra escénica: “la improvisación es la herramienta que ofrece el material para elaborar la coreografía, pero aún está lejos de concretarse, porque le falta el orden, es allí donde entra en juego la composición para organizar el material descubierto” (Todorova, 2008, p. 19). Claro que tendríamos que interpretar la parte de “le falta orden” en un sentido que se puede complementar —tal como lo dice—, con la composición y no como algo que es desordenado. Asimismo, la autora Brenda Hopkins nos dice que “en esencia, la improvisación y la composición son la misma cosa, solo que una se efectúa más rápidamente que la otra” (citado en Sánchez, p. 26). No obstante, en el proceso creativo de esta investigación, ambas siempre se mantuvieron bastante movidas, debido a que la propuesta

siempre estuvo abierta al cambio. Por ese motivo, en algunos momentos, la improvisación propuso, por medio de los movimientos, las ideas compositivas que construirían la propuesta en el espacio escénico. Pero, al mismo tiempo, esas ideas compositivas permitían que se transforme el movimiento por medio de la improvisación. Sin duda, fue un proceso de colaboración entre improvisación y composición que demandó su propia escucha y comunicación.

El bailarín David Zambrano, también un reconocido coreógrafo, trabaja con la improvisación para la creación de composiciones grupales, también llamadas *improvisation on stage* (improvisación en escena). Desde su perspectiva, la improvisación enseña a sobrevivir en cualquier situación; en la vida misma, uno posee una cantidad de conocimientos acumulados que se aprenden, se fijan a través del tiempo y se almacenan para usarlos cuando sea necesario; las decisiones de cuándo y cómo usar esa información depende del momento y las circunstancias en que uno se encuentre (citado en Casanova, 2016), de igual manera, en la danza y en la improvisación. Zambrano siempre ha valorado la espontaneidad, la creación instantánea y la ruptura de hábitos. Para él, la improvisación en escena consiste en utilizar la experiencia de vida, lo que permite posibles cambios al momento de crear y dar forma a la energía corporal, a partir de una integración del cuerpo, la mente, el tiempo, los compañeros y el espacio (Casanova).

Sin duda, uno de los enfoques de esta investigación es el trabajo que se desarrolla de manera grupal. De igual manera, en muchas de las composiciones de David Zambrano se evidencia el trabajo colectivo, es más: “me encantan las multitudes que se juntan. Mi objetivo es siempre lograr ese sentimiento de unión” (Langenhove, 2015). Para la elaboración de sus propuestas creativas, el coreógrafo utiliza estructuras y partituras que serán improvisadas al momento de la acción escénica. Para él, esta organización ayuda a mantener una unidad grupal, en la que los bailarines podrán improvisar “libremente”, ya que se tiene una estructura

que mantendrá el orden. Algunas de las composiciones escénicas como *Ballroom*² (1996), *Mandraking*³ (2002) y *Shock*⁴ (2009) son algunos ejemplos de ello.

1.4. La improvisación y su poder liberal a través de las imágenes

Como ya se ha mencionado, la improvisación tiene la capacidad de activar, en el individuo, la conexión entre su mundo interno y externo a través del movimiento. O en palabras de la autora Raquel Guiado: “la improvisación permite la exploración del cuerpo y la subjetividad donde se entraman el orden imaginario, con la dimensión biológica y social” (p. 128).

Además, el proceso cognitivo que se desarrolla al momento de improvisar:

Implica un despliegue imaginario que se configura en diversas imágenes en las que el cuerpo se entrelaza, se transfigura y se construye superando la imagen anatómica. Es una forma dancística que se libera de los códigos fijados de antemano y surge lúdica y creativa por excelencia. Danza que todos podemos danzar internándonos en una aventura subjetivante (Guiado, 2016, p. 129).

Así pues, el improvisador o la improvisadora pueden explorar con libertad, en tanto que no tienen que obedecer a una idea específica de cómo moverse, sino que expresan y movilizan sus intereses y deseos personales, así como sus emociones y sensaciones, a través de la improvisación. Además, a medida que este proceso sucede, surge el desarrollo imaginativo, a través de imágenes que van apareciendo en el momento de la improvisación, como consecuencia de los impulsos internos o de los recursos externos que se perciben sensorialmente. Estas son las imágenes que van a nutrir cada forma de movimiento.

La autora Melinda Buckwalter (2010) nos cuenta que muchos improvisadores utilizan

² <https://vimeo.com/132236974>

³ <https://vimeo.com/davidzambrano>

⁴ <https://vimeo.com/18711264>

imágenes para investigar el movimiento, por ejemplo, el método de Joan Skinner:

Skinner Releasing trabaja con imágenes poéticas. A través de una serie de ejercicios con grupos de imágenes específicos, la participante practica soltando el control consciente y permitiendo que la imagen tome vida propia guiada por su imaginación. A medida que el proceso se afianza, el participante experimenta convertirse en la imagen, a veces permitiendo que la imagen lo mueva, creando una danza improvisada. La danza es una vivencia directa de la imagen más que su imitación a través del movimiento. Desde el punto de vista de Skinner, esto brinda la posibilidad de nuevos patrones de movimiento y, con ellos, una nueva sensación de un yo integrado en lugar de un extraño en relación con un cuerpo (p. 97).

Del mismo modo, muchos otros coreógrafos e improvisadores utilizan el recurso de las imágenes como base o motivador para la investigación del movimiento. Como por ejemplo Marsha Paludan, quien trabaja con imágenes basadas en la anatomía del cuerpo y, particularmente, las formas de los huesos y la mecánica de las articulaciones (p. 97).

Asimismo, Nancy Topf, quien trabaja principalmente con imágenes del esqueleto, pero también de músculos de soporte como el psoas; incluye además imágenes de órganos, como, por ejemplo, los pulmones y sus bronquios multi ramificados (p. 98). Min Tanaka, cuyo método se llama Body Weather, trabaja con distintas imágenes a la vez para cada parte de cuerpo. En el trabajo con imágenes de Tanaka, la personalidad del improvisador/a trasciende y surge, desde un nivel visceral del cuerpo, a un lugar de comunidad humana (p. 101).

Como es visto, el desarrollo imaginario es parte de una improvisación. Además, existen muchas posibilidades para gestionar dicho imaginario, ya sea que se tengan las imágenes presentes antes de empezar a improvisar o que estas vayan apareciendo en medio

de esta. Tanto en el proceso creativo como durante los intentos para elaborar la propuesta coreográfica de la presente investigación, surgieron múltiples imágenes que fueron utilizadas de manera individual o grupal para aportar, sustancialmente, al desarrollo de las formas de movimiento. En ese sentido, se trató de mantener el objetivo de que “cada sujeto será libre para explorar su propia corporalidad mediante las herramientas que ha ido adquiriendo para así encontrar su propia manera de moverse, su propio lenguaje corporal” (Longas, 2015, p. 135).



Capítulo 2. El proceso creativo

La subjetividad del creador es parte fundamental de un proceso creativo en el arte y en este caso, la danza. Esto quiere decir que se involucran todo tipo de intereses, gustos, ideas, deseos, fantasías y demás: el mundo interno del ser. Además, este mundo interno es, muchas veces, un reflejo del contexto que permea a la persona. Respecto a dicha relación, las autoras Patricia Stokoe y Alicia Sirkin (1994) mencionan que:

La relación existencial del creador con el mundo en el que transcurre su historia personal, sus aprendizajes y experiencias, el modo cómo es afectado por sus vivencias del mundo y de sí mismo, etc., se reflejan en imágenes internalizadas (conscientes y no conscientes). Desde ellas, y activando el nivel de la fantasía, se desencadena un complejo proceso de elaboración imaginaria que culminará en la ideación de un objetoal que le dará forma material (p. 26).

Como se puede observar, el mundo donde nos desarrollamos y, más concretamente nuestro contexto, es una fuente —altamente— influyente de información que intervendrá en el desarrollo de nuestra forma de ser, en tanto a personalidad, formas de expresión, tendencias, relaciones interpersonales, etc. En este capítulo nos centraremos en cómo se desarrolló el proceso creativo para esta investigación, y cómo esos pequeños —o grandes— mundos internos de los participantes y de la investigadora se vieron reflejados en la elaboración de la propuesta coreográfica *Construir el momento*.

La parte práctica de esta investigación, es decir, el proceso creativo, se dividió en dos momentos: en primer lugar, la investigación del movimiento y, en segundo lugar, la percepción del material para la composición.

En referencia a las autoras Lynne Anne Blom y L. Tarin Chaplin (1988), quienes plantean cuatro etapas para describir un proceso creativo (preparación, exploración, iluminación y formulación), podríamos afirmar que estas podrían contener la misma

información que nuestro planteamiento de dos momentos, en términos generales. Por este motivo, pasaré a describir los dos grandes momentos que esquematizan esta práctica, y las asociaré con las cuatro etapas planteadas por las autoras.

El enfoque del primer momento fue la investigación del movimiento, también asociado a las dos primeras etapas planteadas por las autoras: preparación y exploración. En él, se plantea e investiga el tema específico y se establecen los antecedentes (p. 7). De esta manera, para la investigación del movimiento, fue necesario recurrir a fuentes teóricas y referentes artísticos que sirvieron de base a la hora de proponer el camino que se tomaría para construir la metodología de las sesiones. Cada una de ellas fue el lugar para la acción física de la investigación.

Una idea interesante, que surge en el libro de las autoras mencionadas, es que esta etapa implica renunciar al control consciente y permite probar diferentes opciones. Además, esta etapa puede ser un poco inestable puesto que, escuchar el camino que quiere tomar una investigación por sí misma, demanda tiempo y capacidad de apertura. Durante esta parte se pueden encontrar ideas distintas o nuevas, quizá incluso más complejas a las que surgieron en un inicio. En el caso de esta investigación, la recopilación de información se realizó de manera previa a la exploración del movimiento, sin embargo, recurrir a fuentes bibliográficas se convirtió muy pronto en una necesidad llevada a lo largo de todo el proceso, incluso en el momento de la redacción.

Por otro lado, la elección de los temas a tratar en cada sesión se hizo con el propósito de transmitir a los participantes distintos enfoques, es decir, para generar movimiento con los que la investigadora estaba relacionada debido al proceso de estudios durante la carrera de danza en la PUCP. Algunos de los temas abordados fueron el cuerpo, el espacio, el ritmo, el diálogo, entre otros. Por ejemplo, respecto al primer tema, se buscó crear movimiento en base a la teoría de Rudolph Laban; así, se introdujeron los subtemas *acciones básicas de Laban* y

los esfuerzos. Asimismo, en el tema del espacio, se trabajó en base a la teoría de Doris Humphrey sobre la división de nueve zonas del espacio escénico. Todos los temas y ejercicios están detallados en los cuadros de metodología y anexo 1. Ciertamente, resulta complicado resumir cinco años de carrera en tres meses de práctica investigativa. Pero se realizó el máximo esfuerzo para que los participantes pudieran recibir información de base sobre movimiento, creación y danza en general. El objetivo de esta parte del proceso fue que ellos también puedan aportar durante el desarrollo de sus propias investigaciones del movimiento. De este modo, a lo largo de las sesiones se pudo evidenciar que, efectivamente, tales temas y premisas fueron de ayuda para el proceso creativo de los participantes:

Por más que la improvisación sea amplia y extensa, y no tenga límites, siento que siempre es necesario tener algo concreto para delimitarla. Al ser marcada es más fácil para el bailarín, en cambio si no hay ese límite...es mucho más complicado y, sobre todo, cuando hay más personas en el espacio. Antes para mí la improvisación era muy libre, pero he descubierto estos parámetros que me han ayudado a ordenarme y a trabajar mejor (Jesús Pinto).

Es importante tener una maqueta, una base para improvisar. Puede mutar, sí, totalmente. Pero si no hay esa maqueta todo se vuelve un menjunje, un caos. Este proceso nos ha llevado a tener un registro corporal y una escucha grupal que se ve reflejado en el producto que hemos hecho (Haziél Gutiérrez).

Yo creo que es importante tener ciertas pautas, como tener en una hoja en blanco unalínea a partir de la cual puedes dibujar muchas otras cosas.

Personalmente, diría que para mí es difícil improvisar sin alguna pauta o idea de por medio (Ewa Loo).

A través de estas reflexiones, podemos notar que, efectivamente, el trabajo con la improvisación implica una estructura que organice o sirva de referencia para entregar el

cuerpo y todo su potencial creador hacia el abismo de lo desconocido; de esta manera, empezar a improvisar.

Cabe destacar que la mayoría de las sesiones se dividieron en tres partes. Una primera parte estaba destinada para la introducción del tema, esta podría ser a través de un calentamiento físico, un discurso teórico o la muestra de alguna referencia audiovisual. Este fue el caso de la sesión número tres, en la que el tema a tratar fue *la repetición*. En ella se mostraron videos de tres grandes exponentes de la danza contemporánea, que han tenido o tienen un trabajo en base a la repetición para la construcción de propuestas coreográficas: Trisha Brown⁵, Pina Bausch⁶ y Ohad Naharin⁷. Esta introducción sirvió para que los participantes tuvieran un primer acercamiento al tema y también para que pudieran formular relaciones con sus propias experiencias dancísticas. Con respecto a ello, dos de los participantes dijeron:

Me gustó mucho el tercer video (de Ohad Naharin), me pareció interesante porque en el break dance también se usa la repetición para elaborar coreografías. Por ejemplo, los bailarines se colocan uno detrás del otro y repiten un movimiento, a modo de canon, y muchas veces lo hacen con acrobacias (Jesús Pinto).

Soy fan de Pina y ver el video hizo que reafirme mi interés por su trabajo. Me gusta la repetición porque expresa muchas emociones con una pequeña secuencia de movimientos. Claro que el movimiento se va transformando progresivamente debido a que la energía aumenta y al final disminuye por el cansancio, probablemente. En general, la repetición me mueve bastante (Haziél Gutiérrez).

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=3FALHd5Viz4&t=2s>

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=3WLazG0bQPI>

⁷ https://www.youtube.com/watch?v=7v6tY_u-Mls

En la segunda parte de la sesión se realizaron los ejercicios principales de cada tema, los que se pueden observar con detalle en el anexo 1. Asimismo, estos ejercicios tenían un enfoque individual, sin embargo, en algunos casos se realizaron ejercicios en dúo o trío.

Finalmente, en la tercera parte de la sesión se realizaba una improvisación grupal con algunas indicaciones de consignas que se habían trabajado en las anteriores sesiones o durante la misma. Cabe añadir que el espacio de diálogo y las reflexiones estuvieron presentes de manera constante. Por ejemplo, en la sesión número cuatro, cuyo tema abordado fue *los juegos*, se expresaron algunos pensamientos de asombro y de motivación por parte de los participantes ya que pudieron observar cómo un tema, aparentemente común, se podía llevar a la danza a través de la improvisación: “empezamos jugando normal y luego terminamos convirtiéndolo en danza. Me sentí muy bien, asombrado de cómo un simple juego pudo moverme tanto” (Diego Vilela).

En el segundo momento se trató de visualizar las potencias del material hallado en la práctica de investigación para, luego, seleccionar los posibles temas o ejercicios que serían parte de la propuesta coreográfica. En palabras de las autoras se trata de las etapas de iluminación y formulación. La iluminación es donde las cosas se juntan, el plan se ve, la teoría se aclara y la imagen se articula (p. 8). Aquí la consciencia del proceso creativo se intensifica de manera que hay más razonamiento en lo que se hace y lo que se hará. Mientras que, en la formulación, se da forma a la obra, organizando los elementos y formas previamente encontradas, esto permite que la comunicación sea más clara. Es el momento de esculpir el material que ya está ahí.

Como es notable, el proceso creativo de esta práctica tuvo su base en las sesiones de ensayos, las cuales a su vez se organizaron en base a ejercicios de improvisación o también llamadas consignas para improvisar. Mediante el uso de estas guías se elaboró la propuesta coreográfica *Construir el momento*, la misma que se fue elaborando gracias a una estructura

que sirvió para que los participantes pudieran tener una guía que, al mismo tiempo, se pudiera mantener a través de las repeticiones, dejando siempre en total libertad las formas de movimiento a través de la improvisación. Asimismo, se fueron proponiendo desplazamientos y diversos usos del espacio, tanto por parte de la investigadora como por parte de las improvisaciones de los participantes.

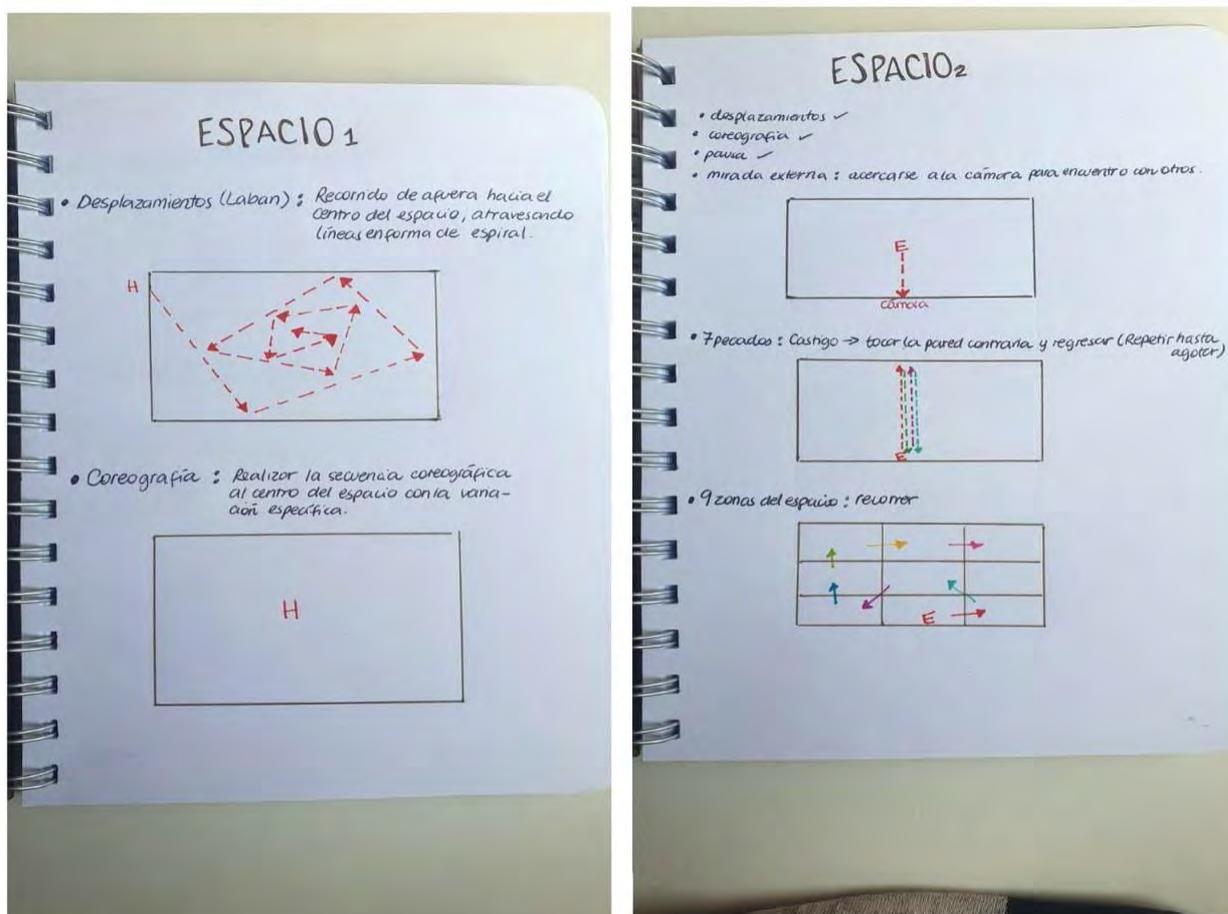


Figura 1. Diseños espaciales para las estructuras 1 y 2

Estas dos imágenes son ejemplos de los distintos diseños espaciales que se plantearon a lo largo de la práctica, en especial, para los intentos de estructuración de la propuesta coreográfica. En la primera imagen, se puede apreciar dos consignas espaciales referentes a cada tema trabajado (los desplazamientos de Laban y la secuencia coreográfica). Esta idea, también, se puede apreciar en el video de la sesión número siete⁸ (1h:49m:21s-1h:54m:30s

⁸ https://drive.google.com/file/d/1xGgkj3AtAyWl5azC_uV5aNz3710vXR4Y/view?usp=sharing

aprox.). En la segunda imagen, se agregaron tres nuevas consignas espaciales para el desarrollo del segundo intento de la propuesta. Esta idea, también, se puede observar en el video de la sesión número ocho⁹ (1h:16m:10s-1h:26m aprox.). Asimismo, si bien la propuesta fue tomando forma estructural en cuanto a orden cronológico y espacial, estas consideraciones podrían seguir variando en cualquier momento. Los intentos de estructuración y composición se detallarán en el capítulo tres.

Por otro lado, el proceso mismo fue tomando sus propias decisiones a medida que se desarrollaba, se hicieron pausas cuando este lo requería o se extendía el proceso de ser el caso. Es por ello que en algunas sesiones se pudo contar con todos los participantes, pero en otras solo con unos cuantos. Esto, también, se debió a situaciones personales que aparecieron de manera imprevista. No obstante, estos detalles mencionados no obstaculizaron el proceso, por el contrario, sirvieron para afrontar las adversidades y reaccionar en el momento. Es decir: improvisar.

Asimismo, hubo una sesión¹⁰ en la que no se preparó de manera anticipada los ejercicios, sino que se ingresó solo con la idea del tema y de una primera aproximación. Esto con el propósito de observar cómo se resolvía, en el momento, el desarrollo de la sesión.

Entonces, decidí que a partir de ella y sus descripciones iba a partir la exploración grupal. Si bien es cierto que debo proponer la estructura para cada sesión, sin duda, observar las respuestas que los participantes realizan a lo primero que propongo, aporta inmediatamente en las próximas decisiones y se me van ocurriendo consignas para el resto de la sesión. Es un trabajo recíproco, improvisar para armar la sesión.

Figura 2. Reflexión personal en bitácora virtual

Esta es una reflexión personal, escrita en mi bitácora virtual, en la cual describo cómo se desarrolló la sesión número cinco, a partir de una descripción verbal y que fue realizada por una de los participantes. Al reflexionar sobre esta decisión, fue importante escuchar con atención los aportes y respuestas de los participantes, para generar un ambiente de

⁹ <https://drive.google.com/file/d/1g-ToKERrO4Wt2Ire87gV3AUJ00cPswy5/view?usp=sharing>

¹⁰ https://drive.google.com/file/d/1fZDIqx23H01qpJfyDpQMEiwdTini_NGD/view?usp=sharing

reciprocidad en donde la información y las ideas pudieran surgir inmediatamente a partir de esas primeras líneas de comunicación. Esta sesión pudo desarrollarse por sí misma, gracias a la respuesta de una pregunta tan simple como ¿qué sensación has tenido hoy? (Sesión 5: las sensaciones).

2.1. Los participantes

La elección de los participantes se dio con el objetivo de juntar distintos tipos de corporalidades y lenguajes de la danza para observar los posibles resultados en cuanto a la estética del movimiento. Además, al ser bailarines con los que la investigadora ha podido trabajar con anterioridad, se agilizó el proceso de elección, pues se optó por trabajar con bailarines que no solo tuvieran potencial dancístico, sino también habilidades blandas como la disciplina, la responsabilidad, la paciencia, el ímpetu, entre otros. Asimismo, desde la primera sesión de práctica se pudo observar en los participantes un notable interés por investigar el movimiento y profundizar el desarrollo de sus propias formas de moverse. Todo ello, condujo a que el resultado durante la práctica y la elaboración de la propuesta coreográfica tenga un óptimo desarrollo.

Sin duda, la disposición y motivación de cada uno de los participantes hicieron posible el flujo de las sesiones. Sin embargo, ya que en la improvisación se toma en cuenta el estado emocional del participante en el momento, es necesario decir que hubo sesiones en donde se podía observar la energía grupal baja, pese a todo, esto sirvió para mostrar distintos tipos de corporalidad. Quizá una de las semanas en las que se evidencia este desnivel de energía está vinculada con la crisis política que se vivió en nuestro país en el mes de noviembre del año 2020. Es importante mencionar esa semana, puesto que no solo influyó de manera directa en la emocionalidad de los participantes, sino que lo hizo también con la propuesta coreográfica, añadiendo un peso emotivo al proceso, así como imágenes y metáforas.

Al redactar estas ideas, es imposible no apreciar la vulnerabilidad que implica un proceso creativo para la elaboración de una propuesta coreográfica a través de la improvisación. No solo se nutre de la subjetividad del improvisador, sino que también se ve influenciado por su contexto, eso es lo que lo vuelve real y auténtico y esas son las características que, personalmente, estuve buscando desde un inicio.

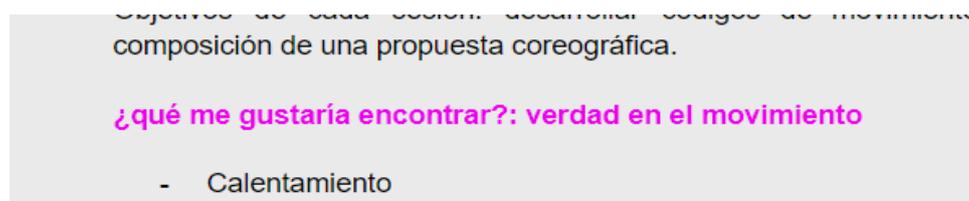


Figura 3. Reflexión en bitácora personal

Escribí esta frase después de realizar la primera sesión de práctica. Además, responde al despoje de la necesidad de control a la que me refiero en la introducción de la tesis, puesto que busca la independencia del movimiento y que este se construya a sí mismo.

Otro punto importante del proceso creativo fue el diálogo entre los participantes y la investigadora. Esto con la finalidad de observar qué tanto los participantes estaban apropiándose de la información recibida y, de no ser así, ver la forma de cómo podía transformar o redirigir la metodología.

Afortunadamente, en sus improvisaciones se notaba, efectivamente, que se estaba llevando a cabo una buena comunicación. Asimismo, se pudo desarrollar una compenetración positiva a nivel grupal, que surgía e incrementaba a medida que pasaban las sesiones. Esto hizo posible que los participantes pudieran desenvolverse y, sobre todo, tener la confianza para expresarse libremente. Sus reflexiones e ideas nutrieron el proceso y desarrollo de la propuesta.

Sin duda, fue interesante observar las personalidades y particularidades de cada participante. Por un lado, dos bailarines de *break dance* (Jesús Pinto¹¹ y Ewa Loo¹²), con un

¹¹ <https://drive.google.com/file/d/1e3DNE1OcUckgF9M08Nm7dmP-1Vaw2A0s/view?usp=sharing>

¹² https://drive.google.com/file/d/1BoFm-ZejAXEI_hvOPIx_s4EI20XMMzF-/view?usp=sharing

estilo que en general suele ser estereotipado como fuerte y agresivo, cuyo proceso se desarrollaba del siguiente modo: mientras uno buscaba la exploración interna de sus impulsos y los traducía en movimientos líquidos y articulados, el otro buscaba sentir su peso y, de manera frecuente, se situaba en el nivel bajo y exploraba sus distintas posibilidades desde allí. En esa misma línea, otro participante, bailarín de hip hop dance (Diego Vilela¹³) también dentro de un estilo sumamente energético y musical, podía explorar el movimiento en silencio y muy calmado, escuchando la secuencialidad y organicidad de sus movimientos. Como contraparte, dos bailarines de danza contemporánea, que buscaban dialogar y expresar su mundo interno, una de ellas, (Haziél Gutiérrez¹⁴), a través de las emociones a flor de piel, nos permitía sentir lo que ella sentía, nos movilizaba hacia un lugar muy personal y otro, (Jesús Sulca¹⁵), trataba de lidiar con sus pensamientos que lo llevaban a hacer que su cuerpo hable por él. Esas capacidades duales del movimiento, del ser y del estar en un estado u otro, permitieron observaciones increíbles que se ven reflejadas durante su participación en la obra.

Es interesante como se puede observar las tendencias energéticas de los cuerpos de acuerdo a su estilo de procedencia y, bueno, la dificultad o complejidad que esto implica. Reflexionando con todos, decidimos que es super importante explorar los diferentes enfoques energéticos, si bien es cierto cada estilo de danza tiene sus propias características, quizá esta sea una oportunidad para interactuar y probar otros estilos ajenos al nuestro.

Figura 4. Reflexión en bitácora personal

Esta fue una reflexión extraída de la sesión número dos, en la que empezaba a mostrarse el camino por los cuales, cada uno de los participantes, desarrollaría sus investigaciones. Estos distintos procesos personales se vieron sumergidos en el gran proceso creativo de toda la práctica. De hecho, fueron la esencia de esta, debido a ello, realizar un análisis sobre el movimiento de los participantes sirvió a la investigadora para entender sus procesos y sus

¹³ https://drive.google.com/file/d/15nM_NVKsSb3iYinpY_AbgFUZ8pZxbvWw/view?usp=sharing

¹⁴ <https://drive.google.com/file/d/1pYc5Ipy7K990raXQqFMnaJPunxX3DWh-/view?usp=sharing>

¹⁵ <https://drive.google.com/file/d/1pYc5Ipy7K990raXQqFMnaJPunxX3DWh-/view?usp=sharing>

tiempos, para escucharlos y, sobre todo, para seguir conociéndolos:

Haziel suele ser muy real en cuanto a su danza, es decir, parte de un lugar sumamente íntimo que expresa a través del movimiento. Tiene algunas tendencias particulares como ir de menos a más, explorar la fragmentación del cuerpo, micro movimientos, influencia de la música, pero sobre todo la interpretación es un rasgo muy característico de ella. Siempre que se mueve está muy conectada con lo que siente.

Jesús Pinto se deja llevar por el ritmo de la música, tiene una tendencia a usar el nivel bajo con exploraciones de cruces y cambios de peso, por lo mismo que su movimiento tiene relación con el ritmo, juega con las pausas y con el cambio radical de energía, puede estar un largo tiempo en pausa y cambiar a un movimiento totalmente energético. Se puede apreciar el interés por encontrar una fluidez corporal, así como la fragmentación del cuerpo.

Diego tiene como característica principal el juego de ritmos y tiempos, todo en relación a la música, pero también podría no tenerla y seguir viendo esas dinámicas. También tiene una tendencia a jugar con la fragmentación del cuerpo y de usar el plano vertical con un mismo frente. Su movimiento es contenido y claro.

Jesús Sulca suele explorar con un objetivo claro, a veces piensa que no lo tiene, pero siempre lo tiene. Juega con las posibilidades de sus extremidades, de su torso, de su cabeza, de su columna, de cada parte de su cuerpo. Y lo hace en relación a lo que encuentre en el espacio. Pasando por dinámicas de energía y tiempos, utilizando las pausas y la repetición. Es un movimiento interno que se exterioriza y a la vez cuenta una historia, hay algo detrás.

Ewa muestra de manera muy curiosa y sorprendente sus propios intereses, eso se expresa a través de nuevas formas de movimiento, contrarias a las que pudiera hacer bajo el estilo del break dance. Juega con una energía sostenida, con la fragmentación del cuerpo, con el tiempo lento y con la influencia de un arte marcial. Es interesante ver la versatilidad corporal que está alcanzando.

Se puede decir que durante todo el proceso se tuvo diferentes tipos de reflexiones. Una de ellas se sostuvo en torno a la libertad del cuerpo durante una improvisación: ¿qué involucra darle libertad al cuerpo? En este caso, se pueden observar intervenciones muy precisas y valiosas para tratar de buscar una respuesta: no juzgar tu movimiento, no pensarlo mucho, recurrir a las sensaciones” (Diego Vilela) o, “al momento de improvisar, a veces, es importante no pensar, pero ¿qué no pensar?... tener pensamientos de crítica, eso es lo que no deberíamos pensar. No juzgarnos, porque es ahí cuando limitamos al cuerpo. Es decir, pensar sí, pero no criticarnos (Haziél Gutiérrez).

Fue importante el aporte de esos sentires, respecto a la no auto crítica, ya que promovió de manera positiva la integración de la improvisación con sus propios procesos. De igual manera, otra reflexión que se tornó sumamente relevante se basó en el “estado idóneo” del cuerpo para improvisar. Se pudo dialogar en torno a las diferencias de un “estado normal” del cuerpo, es decir, cuando no estamos o somos conscientes de una acción, un estado en donde el cuerpo trabaja de manera automática, como cuando comes, duermes o te levantas; y sobre el “estado para improvisar”. Respecto a esta idea se manifiesta uno de los participantes:

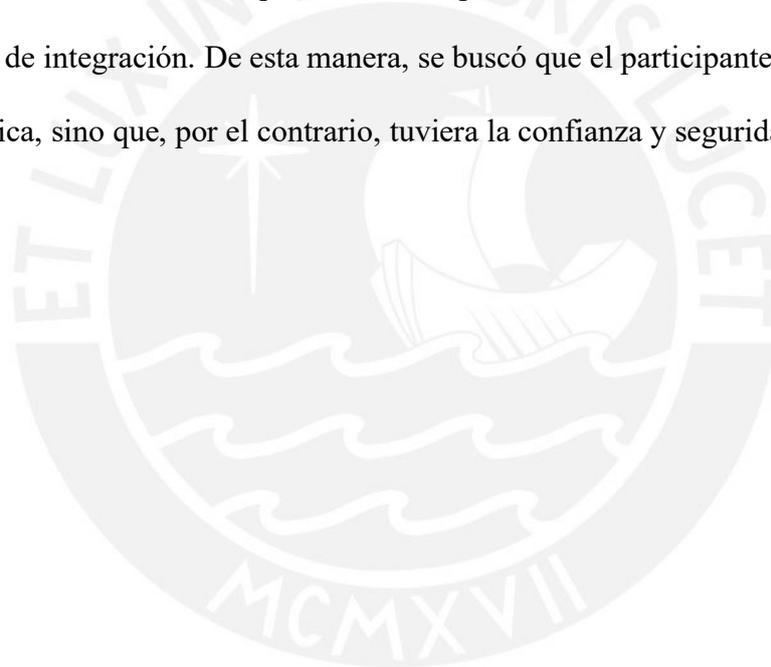
Es un estado de conciencia necesario para la creación, el estado de comenzar a crear: en ese momento sabes dónde está tu codo y hacia dónde lo vas a direccionar. Ahorita no tienes esa conciencia, estamos en un momento más relajado. En una improvisación estamos en una totalidad de ser para ser, máxima conciencia (Jesús Sulca).

Sin duda, el estado para improvisar va más allá de un estado de normalidad. De hecho, cada situación específica necesita o se adecua a un modo del estar. Solía pensar que el estado para improvisar estaba relacionado a una decisión, sin embargo, ahora más que una decisión puedo pensar que es una invitación del espacio, una invitación de tu ser interno a movilizar esa energía que está acumulada, incluso una invitación de algún recuerdo o experiencia.

Improvisar en una invitación del ser humano para que se encuentre a sí mismo, de manera que el cuerpo se vaya transformando y adquiera un estado sublime, de pura autenticidad y espontaneidad.

2.2. Mi rol como guía

Además de elaborar la metodología para la práctica y dirigir la propuesta coreográfica, fue importante para la investigadora tomar el rol de guía y acompañante de los participantes para que ellos pudieran sentirse cómodos y en un ambiente seguro. Por este motivo, fue necesario crear un clima cálido basado en un diálogo tranquilo y armonizado. También comprender sus caracteres personales, temperamentos, estados de ánimo y sus propios tiempos de integración. De esta manera, se buscó que el participante no se sintiera fuera de la práctica, sino que, por el contrario, tuviera la confianza y seguridad para ser él mismo.



Capítulo 3. La propuesta coreográfica *Construir el camino*

La propuesta coreográfica *Construir el camino* fue el resultado práctico de la presente investigación. Esta se estructuró en base a la unión de dos instancias importantes de la danza contemporánea: la improvisación y la composición. Por un lado, la propuesta pudo absorber las características efímeras, auténticas, cambiantes y espontáneas de la improvisación y, por el otro, tomar las herramientas compositivas en cuanto a espacialidad, iluminación, escenografía y otros. Por ello, esta propuesta coreográfica se ve influenciada, estructurada y elaborada por ambas instancias. Es un lugar donde lo espontáneo puede tener premisas concretas y lo estable puede ser transformado.

Construir el momento se realizó en un proceso que atravesó dos formatos, uno virtual y otro presencial. En el formato virtual, la propuesta se fue desarrollando a manera de “intentos”, por lo que, en algunas sesiones de ensayo, se propusieron ciertas estructuras en base a premisas y diseños espaciales establecidos. Así, dentro del formato virtual, hubo cinco intentos para elaborar la propuesta coreográfica.

3.1. Ensayos virtuales

El primer intento se dio en la sesión número siete, en la que se juntaron dos temas trabajados anteriormente, en este caso, fueron los desplazamientos de la teoría Laban (sesión 1) y las pausas en una coreografía (sesión 2). A diferencia de la realización de los ejercicios durante aquellas sesiones, el primer intento de estructurar la propuesta coreográfica se vio envuelto por una intención más performativa, característica de un hecho escénico. En este lugar, la intención deja de ser solamente exploratoria y pasa a vincularse con más elementos, como la interpretación y la noción de que hay o habrá un público externo. Esto fue añadido de manera intuitiva y automática por parte de los participantes. Para el segundo intento, realizado en la sesión número ocho, se agregaron tres temas adicionales que fueron parte de la práctica hasta ese momento: juegos (sesión 4), espacio (sesión 8) e iluminación. Este

último fue añadido gracias a los aportes del trabajo exploratorio de uno de los participantes. Hasta ese entonces, la intención y uso de imágenes para la interpretación eran parte de los juicios y decisiones de cada participante. Sin embargo, respecto al uso del espacio, se trazaron algunas ideas por parte de la investigadora, como se mostró en el capítulo dos. Asimismo, ya que cada participante tenía la potestad para decidir de qué manera abordar el movimiento, la propuesta se vio caracterizada por una diversidad de ritmos y temporalidades particulares. En las que se podían observar a algunos de los participantes realizar de manera muy rápida las consignas y a otros tomarse el tiempo para pasar por cada una de ellas. Gracias a estas decisiones, en cuanto a la temporalidad, de cada participante, se pudo observar que la propuesta fue encontrando un lugar más dinámico, en el cual los participantes podían moverse de manera más homogénea o en tiempos totalmente distintos, dependiendo del momento:

Una de las cosas interesantes es que la temporalidad individual permite el flujo de las intersecciones, es decir entre las consignas de movimiento. De modo que se hace una especie de canon, porque mientras alguien propone empezar una consigna, los demás pueden haberla hecho o tomarse el tiempo para explorar cada una de ellas. Eso hace que la estructura tenga un ritmo particular y variable ya que las consignas se yuxtaponen entre sí.

Figura 5. Reflexión en bitácora personal

En el tercer intento, realizado en la sesión número trece¹⁶ (1h:44m:55s-2h:01:20s), se agregaron los temas: emociones (sesión 6), el otro (sesión 9) y los objetos (sesión 11). Para ese entonces, los participantes ya habían encontrado la forma de expresarse libremente, sin tener juicios de autocritica o censuras. Esto se vio reflejado en el carácter emotivo que estaba tomando la propuesta, pues la improvisación les había permitido conectarse con sus más íntimas emociones o sentires. Lo que, consecuentemente, hizo posible que pudieran conectarse con sus seres interiores, así como con el exterior y las demás personas. En este punto, se podía sentir a un grupo más homogéneo en cuanto a energía e intención, esto se vio

¹⁶ <https://drive.google.com/file/d/1FIkU7Y86Uyt2hXpdNJbdmT1Nk6Heoe/view?usp=sharing>

reflejado también en los momentos de interacción a través de la vista o incluso en otros en los que los participantes realizaban un movimiento idéntico de manera fortuita.

A partir de la semana quince, el enfoque de las sesiones se centró, específicamente, en la elaboración de la propuesta coreográfica con el material que se tenía hasta ese momento. A partir del cuarto intento, nos enfocamos en aclarar, ordenar y darle intencionalidad a la estructura planteada hasta entonces, la que se realizó durante las sesiones quince y dieciséis. Asimismo, fueron apareciendo las primeras ideas metafóricas que iban a aportar en la narrativa de la propuesta. Uno de los primeros conceptos que surgió fue *la motivación*. Este fue un tema traído por la investigadora a partir de un conversatorio virtual sobre danza que la PUCP organizó. En este se reflexionó sobre el proceso de la motivación para la creación artística en épocas de pandemia. De este evento se pudo rescatar las palabras de la profesora Mónica Silva, quien refirió que la motivación debía ser una reconstrucción diaria realizada en tiempo presente. Esta idea tuvo mucho sentido en relación con la improvisación, puesto que ambas son acciones que surgen del momento. Además, en épocas tan sensibles como esta, siempre es necesario recordar cómo movilizar nuestros procesos artísticos. Fue una reflexión enriquecedora que se utilizó para ir encontrando el concepto narrativo. El cual, no era un requisito, sin embargo, apareció en el proceso y se relacionó con el momento personal de la investigadora y de los participantes.

A través del diálogo sobre dicho tema y al evaluar el material que se tenía, decidimos utilizar los objetos como metáfora de un estado de *desmotivación*. De forma específica, la idea plantea empezar la propuesta con el espacio lleno de objetos por todos lados, objetos personales que se encuentran en las habitaciones de los participantes y que reflejan sus propias vidas.



Figura 6. Ensayo con objetos

Esta imagen de los objetos acumulados y desordenados por todo el espacio reflejaba el momento por el que una persona pasa cuando se siente desmotivado, desorientado y perdido. Justamente, en relación con los efectos emotivos que dejaba —o deja aún— el contexto de la pandemia global. De este modo, los participantes empezarían, de manera individual, a movilizar dichos objetos, a acomodar el espacio y a liberarlo. Como reflejo del primer paso que se da en el proceso personal de una reconstrucción de la motivación. Además, se agregó a la propuesta la idea de que ese proceso de altibajo emocional no es vivido solo por una persona, sino que muchas veces, es un sentimiento más común de lo que esperamos. Para expresar tal idea, se añadió el ejercicio del espejo grupal, liderado por uno de los participantes al azar, como reflejo de empatía, escucha, confraternidad y colectividad.



Figura 7. Participantes realizando ejercicio del espejo

Entre el cuarto intento y el quinto intento para elaborar la propuesta, nuestro país atravesó una crisis política que no fue ajena a los participantes, por el contrario, se tuvo que dar una pausa al proceso porque tanto los participantes como la investigadora fueron parte de las acciones relacionadas directamente con dicha situación.

La crisis política duró alrededor de una semana, tiempo que influyó en el estado emocional de los participantes, tanto así que fue necesario movilizar todo lo acontecido y sentido a través de una improvisación apenas se pudo regresar a los ensayos. Esta se puede

observar el video de la sesión número diecinueve¹⁷ (2m:10s-7m). Sin duda, esta experiencia sirvió para reflexionar y seguir en el proceso de construir de la propuesta. De esta manera surgieron conceptos relacionados al que ya se tenía, que sirvieron para describir el lugar emocional en el que se encontraban los participantes y la investigadora a raíz de lo acontecido. Las palabras que surgieron en ese momento fueron renacer y resurgir, asimismo, seguíamos con la palabra reconstruir, pero esta pasó a un nivel más profundo, ya que no solo hablábamos de la motivación, sino de cómo podíamos reconstruir nuestra política, nuestra patria.

Luego, en la reflexión sobre el concepto renacer, surgieron ideas sobre qué implicaba dicha palabra. Se dijo entonces que renacer implicaba su antónimo, es decir, morir o perecer. Y a su vez, estas últimas, implicaban caer, desvanecer, no estar de pie, entre otras parecidas. Es así como surge la primera escena, por nombrarla desde un término más ligado a la composición, que iniciaría la propuesta coreográfica. En la primera parte del quinto intento de elaborar la propuesta, realizada en la sesión 19, se concretiza la primera escena con el nombre “Caer”, la cual se fusiona con la idea metafórica de los objetos. Tanto los participantes como los objetos reflejarán esta primera idea de desmotivación, como inicio del proceso de reconstrucción. Para ello se tuvo que explorar la acción de caer con los objetos en el espacio. De esta exploración surge la idea de la segunda escena, debido a que una de las participantes realizó dicha exploración sobre una silla, que era parte de la elección de sus objetos. Esto hizo que se tomará la decisión de que todos los participantes tuvieran y pudieran explorar con una silla de manera individual. Así, después de que todos explorarán con las sillas, se determinó que la silla sería el fin de la primera escena del verbo caer, como respuesta a que subir sobre la silla era el inicio del proceso de reconstrucción. De esta forma, la primera escena termina cuando todos los participantes suben a sus sillas respectivamente. Para determinar la duración

¹⁷ <https://drive.google.com/file/d/1HIRPVrZVik9t2CidvJGAWL1ooSn5RvW/view?usp=sharing>

de la misma, se vio como algo conveniente acompañar el movimiento con una pieza musical, la cual dura aproximadamente cuatro minutos. El fin de la pieza musical sería equivalente al final de la primera escena en la que los participantes terminan encima de las sillas. Aquí comienza la segunda escena, con ellos arriba del objeto en una prolongada y calmada pausa. Esta idea de pausa surge de la sesión 2 y, en general, de muchos momentos de la práctica. Además, simboliza un momento de autorreflexión en el que se está decidiendo hacia dónde ir o qué hacer. La duración de la pausa es determinada por los mismos participantes y sirve como un reflejo de sus propios procesos. No obstante, en la mayoría de los casos de una improvisación grupal, cuando algún participante realiza una acción, los demás pueden decidir seguir dicha acción si es que así lo creen conveniente. De manera que, la tercera escena, comienza cuando alguno de los participantes decide caer y sentarse sobre la silla, puesto que antes estarían parados sobre ella. Además, aquí se agregó un requerimiento de los propios participantes que deseaban tener un momento de unidad a través de una secuencia más exacta. No se trataba de una secuencia coreográfica de pasos exactos, sino que se les dio una pequeña lista de cuatro verbos, los cuales iban a ser explorados de manera individual. Sin embargo, al mismo tiempo, visualmente, los movimientos debían volverse más homogéneos. Estos verbos fueron: caer, mirar, vomitar y cambiar. Todos estos realizados en la silla. Para añadirle dinámica y ritmo, se vio por conveniente que esta realización de verbos se diera de manera progresiva, de tal modo que la energía fuera creciendo hasta llegar al punto que fuera necesario cambiar de lugar e incluso movilizar las sillas en el espacio.

Para la segunda parte del quinto intento, realizada en la sesión número veinte, se vio la necesidad de “terminar” la propuesta, ya que era la última sesión agendada. Con este objetivo, la investigadora propuso una estructura en la que recopilaba información de los anteriores intentos y de todo lo trabajado hasta entonces. De esta forma, se agregaron los *grandes momentos* de cada uno de los participantes, estos comenzaban con un solo y

terminaban con una consigna grupal, que servía como enlace para comenzar el siguiente solo. Para esta sesión, solo se contó con la presencia de tres participantes, por lo que se buscó adecuar la estructura de tal manera que funcionara tanto para tres personas como para cinco y, tal vez, para más participantes.

En consecuencia, la propuesta coreográfica se vio estructurada en base a las tres escenas que ya se habían establecido y a los grandes momentos de los participantes. Para darle un “cierre” se pensó en el verbo subir como antónimo del inicio. De esta forma, los ensayos en formato virtual terminaron con la siguiente estructura:

Escena 1: Caer

Escena 2: Sillas

Escenas 3: Verbos

Escena 4: Momento de Haziél

Escena 5: Momento de Ewa

Escena 6: Momento de Diego

Escena 7: Subir

3.2. Ensayos presenciales

Se pudieron realizar cuatro ensayos presenciales durante el último mes de la práctica. Estos permitieron aterrizar el trabajo virtual a un lugar más tangible y sensorial, en el cual se podía observar las características comunicativas de una improvisación colectiva, que estaba estructurada y acompañada por técnicas compositivas. Si bien el contexto nos llevó a probar y crear una nueva forma de realizar un proceso creativo, tanto la danza, como el cuerpo y el movimiento se conectan con el espacio y el tiempo en el que se realiza, los mismos que le dan un brillo propio y un carácter mágico a la experiencia de ver y sentir danza.

En el primer ensayo presencial, se realizó una primera pasada de la estructura, sin necesidad de emitir muchas indicaciones por parte de la investigadora. En cambio, la

propuesta se dejó llevar por su propio flujo y tiempo, que nació del primer momento realizado en un espacio presencial. A partir de esta, se pudieron delinear mejor los desplazamientos y transiciones en el espacio, puesto que se tenía una mirada panorámica en el que los planos dejaron de ser uno y se les permitió un mayor uso del espacio. Asimismo, ya que para esta etapa presencial sí se pudo contar con todos los participantes, se dejó pendiente la inclusión de los dos participantes restantes, la misma que se dio en los dos ensayos siguientes.

En el segundo ensayo se delimitaron los desplazamientos y el uso del espacio de manera más concreta, no obstante, los participantes tenían la libertad de modificar esas limitaciones si sus movimientos lo requerían. Además, se pudo agregar el momento de uno de los participantes que faltaba, basado en ejercicios de improvisación que realizamos en ese mismo ensayo. De la misma forma, se pudieron plasmar las imágenes que iban apareciendo en la improvisación, sobre todo de la primera escena, en la que aparecen imágenes de objetos que caen, así como tiempos o texturas, tales como hojas de un árbol, una canica que cae, un desmayo, entre otros.

En el tercer ensayo, se vio la necesidad de buscar formas para transformar la propuesta ya que esta podía caer en un lugar estable si es que se seguía repitiendo. Pese a que todavía no está completa, pues aún falta agregar el momento de un participante, y pese a que el movimiento es totalmente improvisado, la propuesta coreográfica ya era conocida para los participantes y para la investigadora. En consecuencia, la investigadora propuso una forma para seguir movilizando y transformando la propuesta. Si bien la estructura estaba basada en algunas escenas grupales y los grandes momentos de cada participante, se optó por cambiar el orden de los personajes, es decir, la estructura seguiría con el mismo orden, solo que los participantes podían decidir qué rol interpretar. De esta manera, el gran momento de Haziel podía ser interpretado por otro participante y así, respectivamente. Esta decisión podría llevar

a que la propuesta tome un lugar totalmente inestable y desordenado o, por el contrario, que los participantes tomen sus propias riendas y apuesten por el momento. Improvisar. A fin de cuentas, era el objetivo principal de la investigación.

De esta manera se puso a prueba toda la información vista en la práctica, todos los conceptos y todos los momentos vividos en ella. Era el momento del ahora. Adicionalmente, se agregó el momento del participante que faltaba. Sin embargo, durante el momento de la acción este rol podría ser asumido por otro. Al mencionar la idea de cambio, la reacción de los participantes fue totalmente positiva y, luego de finalizar la pasada, pudieron ver el video del ensayo y hacer comentarios al respecto:

En ese momento me sorprendí completamente, ya que no sabía qué iba a pasar, sólo tuve que seguir la reacción de mi cuerpo (Jesús Pinto).

En mi caso pude aprovechar muchísimo más el movimiento. El estar expectante de la sorpresa te hace estar, y te empuja a hacer todo por primera vez. Se siente mejor pues se aleja de la monotonía (Haziél Gutiérrez).

Desde una perspectiva externa y también de alguien que ha estado adentro, siento la propuesta mucho más espontánea, siento como si no hubiera errores y todo fluyera con naturalidad. Me sentí más entregado ya que no sabía qué iba a pasar, o quién iba a hacer qué rol (Ewa Loo).

Como espectador, lo veo y no me aburro, al contrario, me sorprende. Y me sorprende a mí mismo porque como bailarín de la misma obra no sé qué va a pasar. Karla, como directora, tampoco lo sabe con certeza, mucho menos el público. Todos descubrimos al mismo tiempo lo que va a suceder. Eso te da una sensación agradable, porque si bien es incierto lo que pueda pasar, al mismo tiempo, te sientes libre de hacer lo que desees (Diego Vilela).

Se me hizo complicado, pues me sentía en una ambigüedad, pero luego fui

encontrando claridad conforme a que se fue desarrollando la improvisación. Además, ya que no sabíamos quién iba a realizar qué rol, me sentía con la responsabilidad de tener más atención hacia mis compañeros y en mi accionar también (Jesús Sulca).

Asimismo, se considera que dicho cambio fue el momento cumbre de toda la práctica. Pues ni los participantes ni la investigadora sabían qué iba a pasar. Incluso se les dio la oportunidad para que decidieran, durante la realización de la propuesta, qué rol iban a interpretar. Además, fueron totalmente libres de jugar con el movimiento y con sus desplazamientos. Lo que se mantuvo estable fue la estructura en torno al orden de las consignas. Sin embargo, se mantuvo dicha estructura solo en líneas generales, puesto que siempre podía variar según los requerimientos de los participantes, la investigadora o del contexto. Con esto se pudo dar cierre a la investigación, demostrando que la improvisación y la composición son dos instancias de la danza que pueden complementarse, aportando autenticidad por un lado y estabilidad por otro. Pese a todo, si bien se añadió en el último momento al participante que faltaba, todavía no se contaba con una escena final para la propuesta, esta decisión se dejó para el último día de ensayo.

Finalmente, en el cuarto día de ensayo, se realizó la grabación del material por medio de la productora visual “Con Piña”, dirigido por los comunicadores visuales César Safra y Ángelo Ramirez. Para esta sesión, se regresó a la versión de estructura que se realizó en los ensayos 1 y 2, con la intención de dirigir la organización de la cámara y establecer el diseño de luces. Y es que, “con la utilización inteligente del color, la intensidad y la distribución de la luz se pueden lograr ciertos efectos subliminales/emocionales en las percepciones del espectador” (Blanco, 2011). La iluminación aportó a la estética de la obra, dándole color y generando distintas sensaciones, tanto para los participantes como para el público, que en ese entonces estaba conformado por un pequeño público, integrado por los comunicadores

audiovisuales, el encargado de las luces, dos asistentes de producción y la investigadora.

Por otro lado, la elección del vestuario fue establecida a través de una indicación general, luego fue personalizada por cada uno de los participantes. De igual manera, la elección de las (tres) piezas musicales utilizadas se realizó durante el proceso de manera aleatoria.

En suma, se puede decir que cada propuesta coreográfica tiene su propio proceso, el cual involucra una forma y un tiempo. No hay fórmulas ni métodos específicos para realizar una: “no se aprende a coreografiar a través de lecturas, o recomendaciones, o incluso observar grandes compañías de danza. Se aprende coreografiando, experimentando, creando” (Blom & Chaplin, 1982, p. 3).

El camino más idóneo para crear algo es haciéndolo, esta investigación en particular ha podido demostrar que es posible utilizar la improvisación como proceso y como fin en la composición de una propuesta coreográfica. También, que esta es un lugar donde la propuesta se construye día con día, sesión tras sesión, consigna tras consigna, práctica tras práctica. En conclusión, que es un lugar que se alimenta de su entorno y de los participantes que la realizan. Es absurdo pensar que existe un sólo método para componer una propuesta. Cada artista y coreógrafo seguirá sus propios medios, contará con sus propias herramientas y, sobre todo, con sus propias experiencias y deseos para construir su propio camino creativo. No obstante, la pregunta podría ser, ¿cuál es mi propio camino?

Conclusiones

Desde mi experiencia personal como estudiante de danza de la PUCP, la improvisación ha sido parte de nuestra formación como técnica de movimiento, como medio de expresión y como medio compositivo para la elaboración de tareas, exámenes, muestras finales entre otros. De modo que, la improvisación es una forma de creación con la cual nos hemos visto vinculadas y vinculados desde el primer año de estudios, y que tiene una gran influencia en nuestro desarrollo como bailarines y futuros profesionales de la danza en nuestro país.

En relación a lo antes expuesto, se puede concluir que la improvisación en danza sí aporta al proceso compositivo de una propuesta coreográfica. Ya que no solo es parte del proceso en cuanto a exploración del movimiento, organización de la metodología y visualizador del material para la obra, sino que también puede ser el medio por el cual se expresa el movimiento durante la realización de la propuesta misma. Además, sirve como conector entre el mundo interno y el mundo externo del improvisador, dándole las herramientas necesarias y la libertad para crear, en tiempo presente, formas de movimiento en relación con su entorno y con su sentir. También, es preciso mencionar que la improvisación es un potencial generador de relaciones: con uno mismo y con otros, con el espacio y con el tiempo.

Asimismo, la improvisación aparece como optimizador de una composición tradicional, ya que le añade autenticidad, debido a la espontaneidad y a la imprevisibilidad del tiempo presente. Además, si bien la improvisación es considerada como composición y obra por sí misma, pues involucra una organización de elementos como: el cuerpo, el espacio, el tiempo y el ritmo; también implica el desarrollo de procesos cognitivos como la creatividad, la atención, la escucha, la reacción, la percepción; y el desarrollo de procesos comunicativos con el otro, con el público y con la improvisación misma. Es decir, se despliega la expresión del movimiento a través de formas genuinas que logran transformar el estado del cuerpo y lo elevan

a uno sublime, en el que el arte y la magia se encuentran.

Por otro lado, fue importante confiar en el proceso y en su tiempo. Ceder ante la necesidad de control y escuchar los requerimientos que involucraban pausas y extensiones de este. A pesar de que por momentos se pudo haber pensado que la investigación se tornaba poco clara o que las decisiones debían ser cambiadas; el proceso nos ayudó a entender que no debemos preocuparnos de antemano por acciones que todavía no ocurren, sino prestar atención a lo que pasa en el momento y cómo reaccionar de manera positiva ante este. Además, esta idea de escuchar y ceder ante el proceso me ayudó a desarrollar diferentes perspectivas, no sólo para la investigación sino, a nivel general para la vida diaria.

Finalmente, se puede decir que la propuesta coreográfica *Construir el momento*, fue el resultado fructífero de una larga investigación basada en la relación entre improvisación y composición. Donde tanto la organización metodológica como el proceso práctico y la elaboración de la propuesta están basadas en ideas del presente que, se nutren de información a través de los sentidos y sobre todo de un estado del —aquí y ahora—. Además, es una propuesta coreográfica que está compuesta por una estructura “fija”, pero que siempre estará abierta al cambio, pues su objetivo principal es la búsqueda de la expresión auténtica relacionada con el sentir del improvisador/a en un tiempo determinado. De esta manera, *Construir el momento* podría ser realizada múltiples veces y seguiría teniendo un carácter único y particular ya que tiene como base a la improvisación.

La experiencia

Sin duda, el proceso de realizar una investigación en danza me ha permitido crecer como bailarina y como persona. Y es que, a veces, como alumnas y alumnos de danza no nos damos cuenta de lo rápido que pasa la carrera. Un día estás en primer año viendo a los alumnos de quinto presentar sus propios proyectos y verlos te sirve como motivación para llegar a ese momento y, en menos de lo que esperas, ya estás ahí. Sin embargo, es inevitable

voltear y ver todo el conocimiento y experiencias que me ha dejado la carrera de danza y, sobre todo, pensar en qué sigue después. Tal vez ahora pueda decir que hay muchas cosas por hacer, pero debemos confiar en que estamos preparados para afrontar las adversidades y confiar en nuestra potencialidad como artistas y profesionales de la danza en el Perú.

Si hay algo que ha dejado la improvisación en mi vida cotidiana es, justamente, apreciar el presente, valorar los detalles y observar las relaciones con las que estamos conectados todo el tiempo. Además, como persona y artista que le gustaba manejar y controlar su movimiento y todo lo que conlleva la práctica, este proceso creativo basado en la improvisación me ha ayudado a ceder ante esta necesidad. Aunque claro, siempre es bueno encontrar un equilibrio. Por otro lado, también pude darme cuenta de mi proceso al redactar, pues esta fase fue prácticamente análoga a cómo se desarrolló el proceso creativo. Pude percibir que la redacción tiene su propia temporalidad y hay que saber apreciar los momentos de máxima claridad y destello para que la escritura se debele a sí misma.

Durante todo el proceso hubo momentos en los que tal vez sentí que no podía continuar, sin embargo, preferí rescatar el aporte de estos al proceso en lugar de enfocarme en lo que podían restar. La improvisación me ayudó a asumir este cambio de paradigma.

Referencias bibliográficas

- Blanco, J. (2011). Iluminación teatral. *Facultad de Artes y Diseño - UNAM*. Recuperado de http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/johanna_blanco/?p=6 [Consulta: 20 de febrero de 2021].
- Blom, L., & Chaplin, L. (1982). *The intimate act of choreography*. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- Blom, L., & Chaplin, L. (1988). *The moment of movement*. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- Borgdorff, H. (2015). El debate sobre la investigación en las artes. *Semantic Scholar*. Recuperado de <https://www.semanticscholar.org/paper/El-debate-sobre-la-investigaci%C3%B3n-en-las-artes-Borgdorff/04a486da67d8c12d58fba5498c35d4914b93051c/> [Consulta: 26 de enero de 2021].
- Buckwalter, M. (2010). *Composing while dancing: an improviser's companion*. Madison: University of Wisconsin.
- Cárdenas, L. (2017). *De la improvisación a la composición Suite Collage*. (Tesis de licenciatura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá, Colombia). Recuperado de <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/7884>
- Casanova, M. (2016). David Zambrano: enseñar lo imposible. *Universidad Nacional de las Artes*. Recuperado de http://repositorio.una.edu.ar/bitstream/handle/56777/954/Casanova_David%20Zambrano.pdf?sequence=2&isAllowed=y [Consulta: 20 de febrero de 2021].
- Dallal, A. (2007). *Los elementos de la danza*. México: Universidad Nacional Autónoma de

México. Recuperado de:

<https://play.google.com/books/reader?id=vUjcDwAAQBAJ&pg=GBS.PT154/>

[Consulta: 12 de diciembre de 2020].

De Spain, K. (2014). *Landscape of the now: a topography of movement improvisation. A topography of movement improvisation*. New York: Oxford University Press.

Durán, L. (1993). *Manual del coreógrafo*. México: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA.

Recuperado de <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/294>

Giménez, C. (s/f). Coreografía. *Academia*. Recuperado de

<https://www.academia.edu/8313693/Coreograf%C3%ADa>

Guiado, R. (2016). *Reflexiones sobre el danzar: De la percepción del propio cuerpo al despliegue imaginario en la Danza*. Buenos Aires: Miño y Dávila editores.

Langenhove, L. (2015). David Zambrano on improvisation and the power of different cultures. *Etcétera*. Recuperado de: <https://e-tcetera.be/david-zambrano-on-improvisation-and-the-power-of-different-cultures/#> [Consulta: 20 de febrero de 2021].

Longás, C., & otros. (2015). *Lecturas emergentes sobre danza contemporánea: Nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile*. Santiago de Chile: LOM.

Loupe, L. (2011). *Poética de la danza contemporánea; Poética de la danza contemporánea: Continuación*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Nachmanovitch, S. (2004). *Free Play: La improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires: Paidós.

Pérez, C. (2008). *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*. Santiago: LOM Ediciones. Recuperado de (1) (PDF) *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*. Carlos Perez Soto. | Wakaya Danza - Academia.edu

Real Academia Española (RAE). (2014). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid.

- Recuperado de: <https://dle.rae.es/improvisar> [Consulta: 20 de febrero de 2021].
- Sánchez, T. Técnicas de Danza: Huellas en el cuerpo. *Danza Terapia Aragón*. Recuperado de <https://www.danzaterapiaragon.com/wp-content/uploads/Tecnicas-de-Danza-Huellas-en-el-Cuerpo.pdf/> [Consulta: 20 de febrero de 2021].
- Stokoe, P., & Sirkin, A. (1994). *El proceso de la creación en el arte*. Buenos Aires: Almagesto.
- Tampini, M., Rillo, M., Bardet, M., D'hers, V., Karasik, A., Malenchini, C., & La danza y la improvisación escénica hoy. Definiciones en primera persona. *Congreso Internacional de artes*. Recuperado de *La Danza y La Improvisacion Escenica Hoy PDF | Improvisación | Bailes (scribd.com)* [Consulta: 18 de enero de 2021].
- Todorova, N. (2008). *Aspectos a considerar en la enseñanza de la improvisación en danza: análisis de los procesos metodológicos de cuatro profesores*. (Tesis de pregrado, Universidad de Chile. Santiago de Chile, Chile). Recuperado de: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/129889>
- Zapata, G., & Castro, V. (2013). La improvisación como ruta de construcción de la obra *Rascosis* abordada desde la creación colectiva e interdisciplinar. *Dialnet*, (27), pp. 185-198. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6280203> [Consulta: 12 de diciembre de 2020].

Anexos

Anexo 1. Detalle de ejercicios para la investigación del movimiento durante cada sesión de la práctica

N * de se si ón	Tema	Ejercicios	Improvisación	Propuesta coreográfica
1	Labanotation	<ul style="list-style-type: none"> - Explorar las acciones básicas: desplazamiento, pausa, cambio de peso, cambio de soporte, recoger, esparcir, doblar, desdoblar, contraer, expandir, girar y saltar. - Escoger un movimiento y explorarlo según los esfuerzos: peso, espacio, tiempo, flujo. 	<p>Escoger un solo tipo de esfuerzo para el movimiento explorado y añadir un inicio y un final para el desarrollo de la improvisación.</p>	
2	Secuencia coreográfica	<ul style="list-style-type: none"> - Aprender una secuencia coreográfica para, posteriormente, transformarla según ritmos y flujos distintos, mirada interna y externa, pausas y repeticiones. 	<p>Jugar con los distintos enfoques para transformar la coreografía. Añadirle inicio y fin.</p>	
3	Repetición	<ul style="list-style-type: none"> - Escoger un solo movimiento para repetir desde diferentes enfoques: tamaño (de pequeño a grande), energía (de ligero a fuerte) y resistencia (límites). 	<p>Utilizar cierta información de las sesiones anteriores y la repetición.</p>	
4	Juegos	<ul style="list-style-type: none"> - “Tutti frutti” virtual. - “7 Pecados” virtual. 	<p>Tener como base alguna palabra del juego tutti frutti para jugar con otros juegos como “escondidas”, “encantados” y “7 pecados”.</p>	
5	Sensaciones	<ul style="list-style-type: none"> - Describir una sensación que se haya tenido durante el día. - Explorar el movimiento según las palabras que salen de las descripciones. 	<p>En base a la densidad y lo energético.</p>	

6	Emociones	- Explorar alguna emoción personal.		
	La música	- Moverse a partir de la música (10 canciones).		Primer intento:
7				desplazamientos (Laban) y coreografía con pausas.
8	Espacio	- Describir lo que se observa dentro de su espacio. - Explorar desde las palabras que surgieron. - Explorar 9 zonas del espacio (Doris Humphrey). - Jugar con la iluminación del espacio.		Segundo intento: desplazamientos, coreografía, pausa, mirada externa, 7 pecados, 9 zonas, luz.
9	El otro	- Ejercicio del espejo - Observar el movimiento del otro para tratar de imitarlo.		
10	El público	- En esta sesión se tendrá invitados para que ellos propongan conceptos los participantes y estos puedan explorar el movimiento.	- Improvisación grupal bajo palabras recolectadas.	
11	Objetos	- Traer un objeto y explorar según su forma de movimiento, algún recuerdo con o del objeto y sobre su funcionalidad.		
12	No hubo			

13	Poema	<ul style="list-style-type: none"> - Analizar el poema <i>Hay gente que no ama la gente</i> de Jorge Eduardo Eielson. - Explorar la interpretación individual. 		<p>Tercer intento: cambio de objetos, coreografía, pausa, acercamiento a la cámara, espejo colectivo, 7 pecados (un castigo), 9 zonas del espacio, luces, solos (emoción).</p>
14	No hubo			
15	Propuesta coreográfica	<ul style="list-style-type: none"> - Nueva idea: La motivación, una reconstrucción diaria. - Aclarar cada parte de la estructura. 	<p>Inicio: objetos acumulados en el centro del espacio. Como metáfora al tiempo en que el ser humano no la pasa bien y hay desmotivación, tristeza.</p>	<p>Acomodar los objetos a su lugar original del espacio a través de un desplazamiento como símbolo de haber decidido mover esa energía negativa.</p>
16	Propuesta coreográfica	<ul style="list-style-type: none"> - Aclarar, organizar, añadir material a la estructura. 	<p>Espejo: como metáfora de que el “momento negativo” es un sentimiento compartido, por el que muchos seres humanos pasan.</p>	<p>Después de los objetos se hará un <i>closeup</i> a Jesús S. y él guiará el ejercicio del espejo.</p>
17 y 18	No hubo	Crisis política de Perú.		

19	Propuesta coreográfica	<ul style="list-style-type: none"> - Improvisación sobre los sentimientos generados en la CP. - Idea de renacer, resurgir, reconstruir. - Objetos. - Necesidad de unísono (participantes). 	<p>“Para renacer hay que morir primero”: caer, desvanecer, desmayo, no estar de pie.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Exploración del verbo caer. - Exploración especial de un objeto que apareció durante el proceso: silla. - Secuencia de movimiento libre formada por los verbos: caer, mirar, cambiar, vomitar. 	<p>Estructura: Caer. Pausa sobre sillas. Verbos.</p>
20	Propuesta coreográfica	<p>3 participantes</p> <ul style="list-style-type: none"> - Afianzar la estructura. - Añadir solos (emociones). 	<ul style="list-style-type: none"> - Solo de Haziél: mientras ella realiza una improvisación en 	<p>Estructura: Caer. Pausa en</p>
			<p>base a una emoción escogida por ella, los demás participantes la observan para replicar su movimiento después.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Solo de Ewa: después del solo, realizarán el ejercicio del espejo. - Solo Diego. 	<p>sillas. Verbos. Haziél. Ewa. Diego. Subir: para el final se improvisó con este verbo como antónimo del inicio.</p>
21	Ensayo presencial 1	<ul style="list-style-type: none"> - Delinear y organizar el diseño espacial en base a lo propuesto en la primera pasada de la estructura. 	<p>Se utilizaron las sillas del teatro como parte de los objetos de la propuesta.</p>	
22	Ensayo presencial 2	<ul style="list-style-type: none"> - Agregar solos de los 2 participantes restantes. - Retomar los ejercicios bases de cada parte de la estructura. 	<ul style="list-style-type: none"> - Solo de Jesús S.: juego entre la voz y la colocación de los objetos, mientras que los demás participantes tratan de llegar a él, pero con los ojos cerrados. 	

23	Ensayo presencial 3	<ul style="list-style-type: none">- Agregar solo de Jesús P.- Modificar el orden de los participantes para cada parte de la estructura.	<ul style="list-style-type: none">- Para este ensayo se improvisó el orden de los participantes, pero con la misma estructura establecida.	
24	Grabación	<ul style="list-style-type: none">- Grabación del material.		



Anexo 2. Imágenes de *Construir el camino*



Figura 8. Inicio de la propuesta



Figura 9. Escena 2: sillas

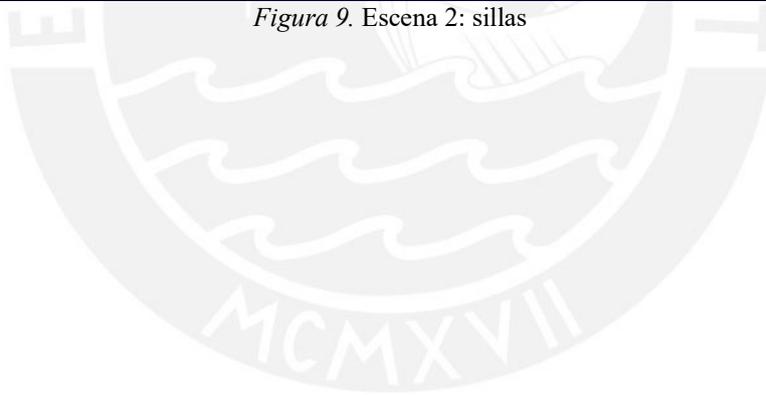




Figura 10. Momento Haziel



Figura 11. Momento Ewa



Figura 12. Momento Diego



Figura 13. Momento Jesús S.



Figura 14. Momento Jesús P.

Anexo 3. Autorización de nombre e imagen

Por el presente documento yo, Haziél Gutiérrez con documento de identidad No 74065003 autorizo a la investigadora Karla Chavez Tirado y alumna de la Pontificia Universidad Católica del Perú, a utilizar mi nombre y material audiovisual, como video e imágenes, de las que soy parte. Los cuales se registraron durante la investigación de tesis de la mencionada investigadora, durante los meses de septiembre y diciembre del año 2020. Por lo tanto, autorizo su uso y aprovechamiento para fines académicos y, en general, para su difusión abierta.

Lima, 25 de abril del 2021.

Por el presente documento yo, Ewa Loo con documento de identidad No 74132754 autorizo a la investigadora Karla Chavez Tirado y alumna de la Pontificia Universidad Católica del Perú, a utilizar mi nombre y material audiovisual, como video e imágenes, de las que soy parte. Los cuales se registraron durante la investigación de tesis de la mencionada investigadora, durante los meses de septiembre y diciembre del año 2020. Por lo tanto, autorizo su utilización y aprovechamiento para fines académicos y, en general, para su difusión abierta.

Lima, 25 de abril del 2021.

Por el presente documento yo, Diego Vilela con documento de identidad No 73132270 autorizo a la investigadora Karla Chavez Tirado y alumna de la Pontificia Universidad Católica del Perú, a utilizar mi nombre y material audiovisual, como video e imágenes, de las que soy parte. Los cuales se registraron durante la investigación de tesis de la mencionada investigadora, durante los meses de septiembre y diciembre del año 2020. Por lo tanto, autorizo su utilización y aprovechamiento para fines académicos y, en general, para su difusión abierta.

Lima, 25 de abril del 2021.

Por el presente documento yo, Jesús Pinto con documento de identidad No 70445420 autorizo a la investigadora Karla Chavez Tirado y alumna de la Pontificia Universidad Católica del Perú, a utilizar mi nombre y material audiovisual, como video e imágenes, de las que soy parte. Los cuales se registraron durante la investigación de tesis de la mencionada investigadora, durante los meses de septiembre y diciembre del año 2020. Por lo tanto, autorizo su utilización y aprovechamiento para fines académicos y, en general, para su difusión abierta.

Lima, 25 de abril del 2021.

Por el presente documento yo, Jesús Sulca con documento de identidad No 74138211

autoriza a la investigadora Karla Chavez Tirado y alumna de la Pontificia Universidad Católica del Perú, a utilizar mi nombre y material audiovisual, como video e imágenes, de las que soy parte. Los cuales se registraron durante la investigación de tesis de la mencionada investigadora, durante los meses de septiembre y diciembre del año 2020. Por lo tanto, autorizo su utilización y aprovechamiento para fines académicos y, en general, para su difusión abierta.

Lima, 25 de abril del 2021.

