

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



El uso de los principios del Contacto Improvisación y su
relación con las nociones compositivas en búsqueda de rutas
para la creación escénica

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Danza que
presenta:

Maria Ines Fiorani Flores

Asesora:

Corymaya Flor De Luz Cruz Castillo


Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, *Corymaya Flor De Luz Cruz Castillo*, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis de investigación titulada “*El uso de los principios del Contacto Improvisación y su relación con las nociones compositivas en búsqueda de nuevas rutas para la creación escénica*”, de la autora *Maria Ines Fiorani Flores* dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 12%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 24-oct.-2022.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 25 de octubre de 2023

| | |
|--|--|
| Nombres y apellidos de la asesora: <i>Corymaya Flor De Luz Cruz Castillo</i> | |
| DNI: 7636559 | Firma:  |
| ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5977-2513 | |

Resumen

La presente investigación surge del interés de generar rutas de composición para la creación escénica desde el contacto físico. Para lograr esta meta de estudio, se propone como objetivo principal analizar los aportes de los principios del Contacto Improvisación y su relación con las nociones compositivas a través de un laboratorio de investigación y creación artística, con la ayuda de un grupo de artistas egresados de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP. La organización de este laboratorio presenta tres módulos para su desarrollo. En el primero, se formula estudiar los principios del Contacto Improvisación, de los cuales han sido seleccionados el toque físico, peso y escucha; en el segundo, se plantea investigar las nociones de composición tiempo, espacio y cuerpo; para concluir, en el último módulo, se propone analizar la relación de los principios del Contacto Improvisación con las nociones compositivas y exponer estos hallazgos en una creación colectiva llamada *Políticas de cero contacto*. Dichos aportes buscan impulsar el trabajo de creación colectiva y originar un cuerpo de herramientas compositivas enfocadas en el contacto, las cuales permitan desarrollar lenguajes de movimiento en distintas prácticas escénicas o pedagógicas, y también rutas poéticas, coreográficas y discursivas que aporten a la creación escénica con otros significados y sensibilidades.

Palabras clave: Contacto Improvisación, nociones compositivas, creación escénica.

Agradecimientos

A mis padres, por su amor y apoyo incondicional.

A Pao, Alfi, Esteban y Mati, mis hermanos, los primeros espectadores de mi danza.

A Piero, mi compañero de vida, por alentarme desde el amor.

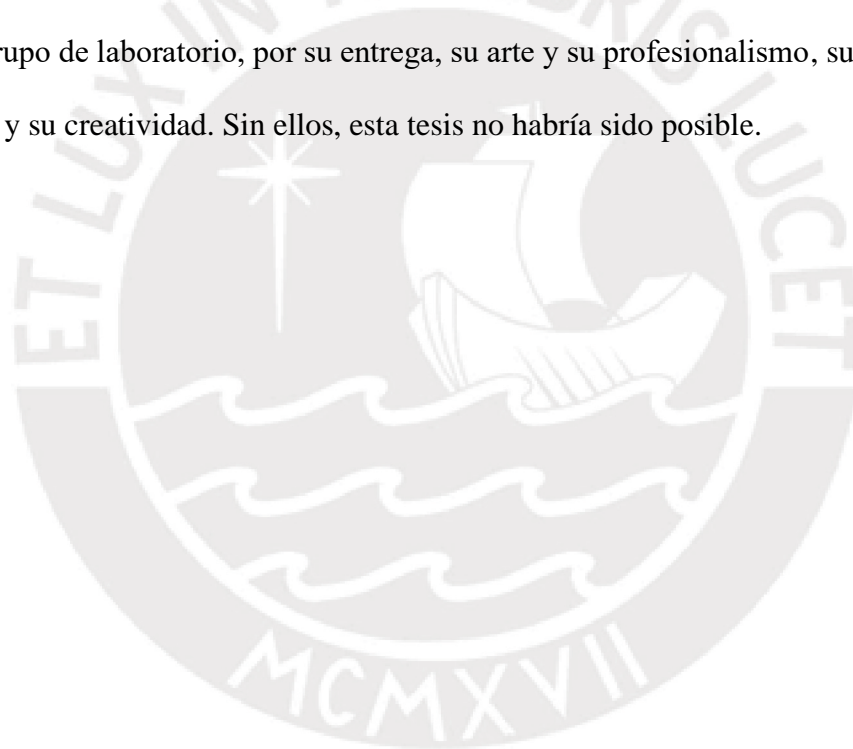
A Frank, por acompañarme con su mirada.

A María, por los momentos de ocio claves para la creación.

Al contacto, por este viaje.

A Carola Robles y Christian Olivares, mis primeros maestros de CI.

Y un agradecimiento especial a Majo, Sebas, Yisus, Brayan, Mora y Camila, la “contact house”, mi grupo de laboratorio, por su entrega, su arte y su profesionalismo, sus risas, sus movimientos y su creatividad. Sin ellos, esta tesis no habría sido posible.



Índice

| | |
|--|-----|
| Resumen..... | ii |
| Agradecimientos | iii |
| Introducción | 1 |
| Capítulo 1. Planteamiento de la investigación | 3 |
| 1.1. Pregunta de investigación..... | 3 |
| 1.2. Objetivos de investigación | 3 |
| 1.3. Hipótesis..... | 3 |
| Capítulo 2. Estado de la cuestión y marco teórico..... | 5 |
| 2.1. Principios del Contacto Improvisación | 9 |
| 2.1.1. <i>Toque físico</i> | 9 |
| 2.1.2. <i>Peso</i> | 9 |
| 2.1.3. <i>Escucha</i> | 10 |
| 2.2. Nociones compositivas..... | 12 |
| 2.2.1. <i>Tiempo</i> | 14 |
| 2.2.2. <i>Espacio</i> | 14 |
| 2.2.3. <i>Cuerpo</i> | 15 |
| Capítulo 3. Diseño metodológico | 17 |
| 3.1. Planteamiento del laboratorio..... | 17 |
| 3.2. Integrantes y contexto | 18 |
| 3.3. Recojo de información | 24 |

| | |
|---|----|
| 3.4. Preparación del espacio..... | 25 |
| Capítulo 4. Laboratorio..... | 26 |
| 4.1. Módulos..... | 27 |
| 4.1.1. Módulo 1..... | 27 |
| 4.1.2. Módulo 2..... | 27 |
| 4.1.3. Módulo 3..... | 28 |
| 4.2. Diseño de contenido..... | 29 |
| 4.2.1. Principios del Contacto Improvisación (CI)..... | 29 |
| 4.2.2. Nociones compositivas..... | 43 |
| Capítulo 5. Proceso creativo y resultado..... | 55 |
| 5.1. Exploración del objeto..... | 56 |
| 5.2. Resultado de las improvisaciones..... | 56 |
| 5.3. Creación escénica: <i>Políticas de cero contacto</i> | 58 |
| 5.3.1. Sinopsis y contexto de la obra..... | 58 |
| 5.3.2. Análisis de obra <i>Política de Cero contacto</i> | 59 |
| Conclusiones..... | 72 |
| Referencias bibliográficas..... | 79 |
| Anexos..... | 82 |

Índice de tablas

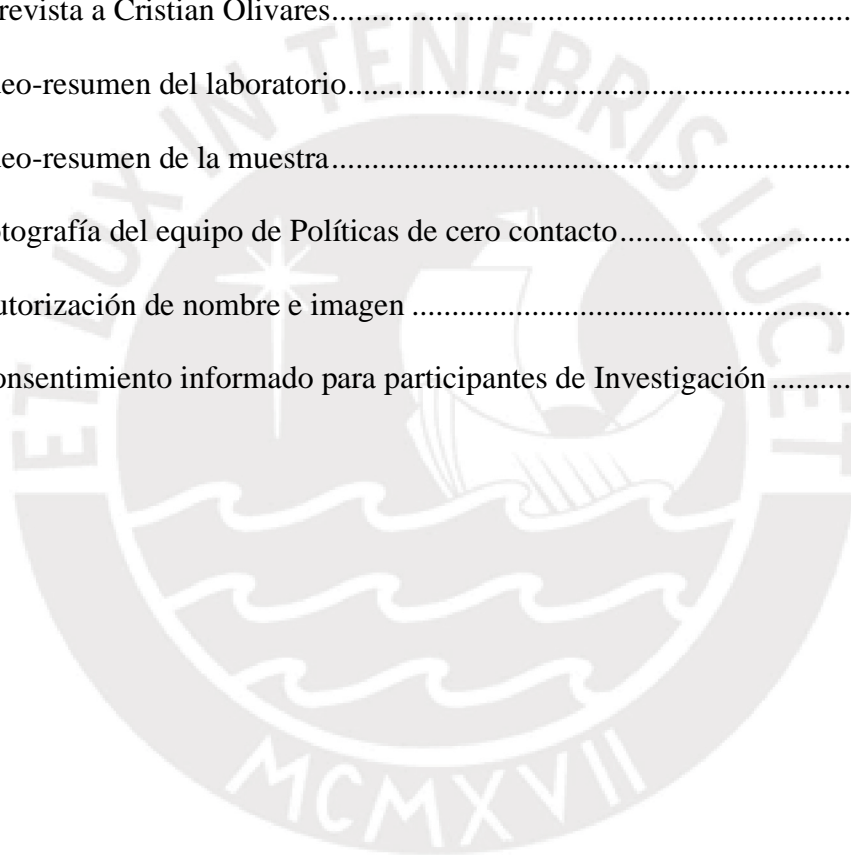
| | |
|---|----|
| Tabla 1: Cronograma de las sesiones..... | 26 |
| Tabla 2: Primer cuadro: propuesta metodológica de ejercicios sobre principios del CI: toque físico..... | 30 |
| Tabla 3: Segundo cuadro: propuesta metodológica de ejercicios sobre principios del CI: peso | 37 |
| Tabla 4: Tercer cuadro: propuesta metodológica de ejercicios sobre principios del CI: escucha..... | 41 |
| Tabla 5: Cuarto cuadro: propuesta metodológica de ejercicios sobre nociones compositivas: tiempo | 44 |
| Tabla 6: Quinto cuadro: propuesta metodológica de ejercicios sobre nociones compositivas: espacio..... | 47 |
| Tabla 7: Sexto cuadro: propuesta metodológica de ejercicios sobre nociones compositivas: cuerpo..... | 51 |

Índice de figuras

| | |
|--|----|
| Figura 1: Mapa mental sobre los conceptos e interrogantes de la investigación | 4 |
| Figura 2: Fotografía de Camila Quiroga Requejo..... | 19 |
| Figura 3: Fotografía de Majo Bueno | 20 |
| Figura 4: Fotografía de Christian Mora Ferro..... | 21 |
| Figura 5: Fotografía de Jesús Martín Sulca Goyzueta | 22 |
| Figura 6: Fotografía de Brayan Pinto Guillén..... | 23 |
| Figura 7: Fotografía de Sebastián Ramos | 23 |
| Figura 8: Poema creado a partir del ejercicio “Lo poético del toque físico” | 35 |
| Figura 9: Fotografía del inicio de la muestra Políticas de cero contacto en Tremenda- Espacio cultural..... | 60 |
| Figura 10: Fotografía de Christian Mora rígido siendo cargado por sus compañeros | 62 |
| Figura 11: Fotografía de los intérpretes simulando diversas acciones/objetos con sus cuerpos rígidos | 63 |
| Figura 12: Fotografía de Jesús Sulca ejecutando en movimiento | 64 |
| Figura 13: Fotografía de Camila Quiroga y Christian Mora arrancándose los sacos | 65 |
| Figura 14: Fotografía de Brayan Pinto arrancándose el saco..... | 66 |
| Figura 15: Fotografía de los intérpretes previo al clímax | 67 |
| Figura 16: Fotografía de los intérpretes reconociendo sus cuerpos | 68 |
| Figura 17: Fotografía de Majo Bueno y Christian Mora construyendo una estructura | 69 |
| Figura 18: Fotografía de Jesús Sulca y Christian Mora construyendo una estructura..... | 70 |
| Figura 19: Fotografía de Sebastián Ramos al cierre de la obra..... | 71 |

Índice de anexos

| | |
|--|-----|
| Anexo 1: Bitácora de laboratorio de Sebastián Ramos..... | 822 |
| Anexo 2: Bitácora de laboratorio de Camila Quiroga Requejo | 833 |
| Anexo 3: Bitácora de laboratorio de Brayan Pinto Guillén | 844 |
| Anexo 4: Bitácora de laboratorio de Christian Mora Ferro | 855 |
| Anexo 5: Bitácora de laboratorio de Majo Bueno | 866 |
| Anexo 6: Bitácora de laboratorio de Jesús Martín Sulca Goyzueta..... | 877 |
| Anexo 7: Entrevista a Cristian Olivares..... | 888 |
| Anexo 8: Video-resumen del laboratorio..... | 889 |
| Anexo 9: Video-resumen de la muestra..... | 90 |
| Anexo 10: Fotografía del equipo de Políticas de cero contacto..... | 91 |
| Anexo 11: Autorización de nombre e imagen | 92 |
| Anexo 12: Consentimiento informado para participantes de Investigación | 95 |



Introducción

La presente investigación ofrece una forma de reflexionar y analizar el uso de los principios del Contacto Improvisación y su relación con las nociones compositivas para ampliar las rutas de creación colectiva para la escena. Para realizar esta propuesta, se propuso generar un laboratorio de estudio conformado por cuatro actores y dos bailarines, en su mayoría licenciados de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP –a excepción de una estudiante de último año de la especialidad de danza–. La selección de los participantes se basó, principalmente, en la tenencia de conocimientos sobre el Contacto Improvisación, de tal forma que el laboratorio contase con participantes con información previa sobre la práctica. El grupo proviene de diferentes experiencias desde lo escénico, por consiguiente, fue posible desarrollar otras maneras de investigar desde el Contacto Improvisación con artistas que no han estudiado exclusivamente danza.

El laboratorio está organizado en tres etapas y se divide en catorce sesiones. En la primera, examinamos la importancia de estudiar los principios del Contacto Improvisación: el peso, la escucha y el toque físico. En la segunda, nos enfocamos en estudiar desde la práctica de improvisación las nociones compositivas de espacio, tiempo y cuerpo. Finalmente, en la tercera y última etapa, buscamos la relación entre los principios del contacto improvisación y las nociones compositivas, transfiriendo los hallazgos al campo de la creación colectiva.

¿Por qué es importante generar un espacio para la investigación del Contacto Improvisación en las artes escénicas? El Contacto Improvisación nos regala experiencias que nos permiten desarrollar lenguajes de movimiento en distintas prácticas escénicas o pedagógicas, brindando rutas poéticas, coreográficas y discursivas que cargan otros significados y sensibilidades.

¿Por qué sería potente trabajar desde el tacto? Desde un aspecto humano, porque trae

consigo la experiencia física y responde a nuestras necesidades humanas de interacción, contacto y encuentro, hallazgos que suceden mediante la investigación de trabajo. Desde una mirada pedagógica, cuando trabajamos desde el tacto, el cuerpo, abierto a estas sensaciones, aprende a liberar el exceso de tensión muscular y abandonar la voluntad para experimentar la fluidez natural del movimiento (Borque, 2015, p. 133).

Por otro lado, es fundamental posicionarnos dentro del contexto que atravesamos en las artes escénicas a raíz de la pandemia por el COVID-19. Esta situación nos invitó a cuestionarnos sobre cómo proponer soluciones a partir de estas limitaciones, medidas y protocolos de cuidado para la prevención del contagio. Por ellos, se pasó a repensar el contacto en las artes escénicas a partir de esta experiencia, la cual le dio una dosis de singularidad a esta investigación y abrió otras rutas que puedan llegar a ser significativas. Para concluir, es importante notar cómo las investigaciones sobre el Contacto Improvisación son cada vez más frecuentes e informan la necesidad de seguir estudiando el toque físico. Nuestro estudio se diferenció porque no fue solamente una investigación escrita, sino que culminó con una creación artística, en donde se puede observar –en la misma praxis– los hallazgos pedagógicos y escénicos.

Capítulo 1. Planteamiento de la investigación

1.1. Pregunta de investigación

¿De qué manera el uso de los principios del Contacto Improvisación, toque, peso y escucha, y su relación con las nociones compositivas, espacio, tiempo y cuerpo, desarrollan rutas para la creación escénica?

1.2. Objetivos de investigación

Objetivo general: Analizar los aportes de los principios del Contacto Improvisación y su relación con las nociones compositivas para el desarrollo de rutas para la creación escénica.

Objetivos Específicos:

1. Identificar los principios del Contacto Improvisación (toque, peso y escucha) y las nociones compositivas (espacio, tiempo y cuerpo).
2. Establecer el desarrollo de rutas para la creación escénica a través de la relación de los principios del CI y las nociones compositivas.
3. Desarrollar una creación colectiva a partir de los hallazgos experimentados en el laboratorio.

1.3. Hipótesis

La presente tesis busca generar rutas de composición para la creación escénica a partir del estudio de los principios del Contacto Improvisación y su relación con las nociones compositivas. Es decir, al generar un cuerpo de herramientas compositivas que tengan un foco en el contacto, los intérpretes llegarán a distintos hallazgos que beneficien el trabajo de la creación colectiva. Entre ellos podremos encontrar, por ejemplo, la ampliación de la percepción a través del entrenamiento consciente del toque físico, así como la sensibilidad de

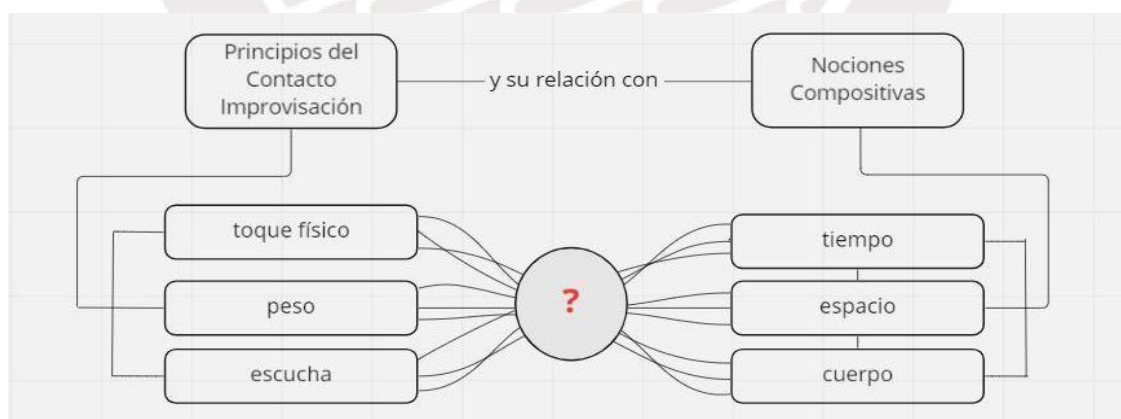
entender el movimiento, es decir, la habilidad de la lectura corpórea. También, a través del estudio de la escucha en el CI, se podría desarrollar la atención plena, lo que significa un incremento de nuestra percepción que llevará a los intérpretes a que estén más conectados en escena y desarrollen su presencia. Por último, se ampliará el vocabulario en cuanto a las respuestas motoras y un posible desarrollo de la sensibilidad en escena.

Una diferencia a recalcar es que nuestro grupo de estudio no se nutre únicamente de bailarines, sino también de actores, posibilitando hallazgos que podrán ser empleados por distintos investigadores del movimiento.

La figura 1 nos permitirá visualizar una idea general de organización para esta investigación. Tenemos, por un lado, los principios del Contacto Improvisación: toque físico, peso y escucha; por el otro, las nociones compositivas: tiempo, espacio y cuerpo. Observamos que el resultado de esta tesis viene a ser el círculo central contenido por un signo de pregunta de color rojo, el cual surge de la relación de todos los conceptos por investigar que revelan distintos hallazgos que plantean rutas de creación colectiva.

Figura 1

Mapa mental sobre los conceptos e interrogantes de la investigación



Capítulo 2. Estado de la cuestión y marco teórico

En este primer capítulo, buscaremos aproximarnos a la investigación desde el conocimiento de los términos empleados –y de sus definiciones– para comprender el desarrollo de esta tesis. Para ello, en un primer momento, definiremos la práctica de Contacto Improvisación, después describiremos a grandes rasgos su contexto en el Perú y su desarrollo en la PUCP. Luego comentaremos sobre distintas investigaciones de licenciatura y maestría, las cuales abordan diversas visiones que se diferencian de esta investigación. Finalmente, pasaremos con la explicación de los tres principios del CI. En la segunda parte, haremos mención de las nociones compositivas. De igual manera, haremos referencia a distintos autores y a sus investigaciones en torno a la composición, finalizando con la definición de las nociones compositivas que se explorarán en el laboratorio de tesis.

Del Contacto Improvisación, se sabe que se presentó por primera vez en Nueva York en el año 1972 impulsado por el bailarín y coreógrafo Steve Paxton. Este sistema de movimiento se basa en:

La comunicación entre dos cuerpos en movimiento que están en contacto físico y su relación combinada con las leyes físicas que rigen su movimiento: gravedad, impulso, inercia. El cuerpo, para abrirse a estas sensaciones, aprende a liberar el exceso de tensión muscular y abandonar una cierta cualidad de obstinación para experimentar el flujo natural del movimiento. La práctica incluye rodar, caer, estar boca abajo, seguir un punto de contacto físico, apoyar y dar peso a un compañero (Contact Quartely, 2022).

Podemos concluir de esta cita que el CI se basa en una danza de improvisación que tiene como fundamento principal el contacto, y de este devienen otros principios básicos como el estudio del peso y la interacción desde la física. Paxton propuso una serie de cambios en los aspectos tradicionales de la danza moderna como la disminución del control del

coreógrafo en el proceso de composición. También redujo las diferencias entre el público y el artista, intérprete o ejecutante. Igualmente, propuso la permanencia del espacio vital con el compañero y remarcó la ruptura de las rutinas de movimiento definidos (Borque, 2015, p. 116).

Esta danza se diferencia porque no contiene reglas, ni mucho menos pasos establecidos, pues “cada bailarín/a es su propio/a coreógrafo/a, no hay una diferenciación de roles al interior de la producción dancística” (Singer, 2013, p. 18). Otro distintivo es que no se diferencia al género femenino del masculino, ni las edades, ni los niveles. Solo son dos cuerpos o más, jugando a improvisar en constante relación con el espacio, construyendo una composición viva a través del contacto compartido.

Con respecto a la primera llegada del CI a Lima, Perú, esta se da “a través de la bailarina Maureen Llewellyn-Jones, quien trajo por primera vez esta práctica a la ciudad con su grupo ‘Danza Lima’ en los años ochenta, aunque no llegó a desarrollarse en el medio” (Samaniego, 2019, p. 6). Desde ese primer momento hasta el día de hoy, el CI se ha ido compartiendo a través de distintos colectivos. De igual manera, se han impartido talleres y cursos en diferentes universidades, entre las cuales se encuentra la PUCP, la cual cumple un rol esencial en la transmisión de estos conocimientos.

Antes de que se formara la Especialidad de Danza en la Facultad de Artes Escénicas, existió Andanzas, la escuela de danza de la PUCP, en donde se compartieron las primeras experiencias de contacto, la primera de ellas con la bailarina canadiense Amii LeGendre, quien vino al Perú en el año 2004. Posteriormente, se realizaron talleres con las maestras Cory Cruz y Carola Robles. Cruz dictó el primer curso de Contacto Improvisación para la especialidad de danza. Posteriormente, Robles impulsó en el año 2017 el primer laboratorio de investigación con el grupo de entrenamiento en Contacto Improvisación.

En la actualidad, Carola Robles, junto a Mariana Ríos y Christian Olivares, conduce el colectivo C.I Perú (Contacto Improvisación Perú), el cual se articula entre Lima y Cusco y se gestiona desde la práctica, investigación y difusión de los saberes que se relacionan y parten de las bases del Contacto Improvisación. C.I Perú tiene el objetivo de generar espacios de intercambio con otros practicantes a través de encuentros, talleres y jams. También existen otros colectivos y espacios de investigación que promovieron el Contacto Improvisación durante varios años, como, por ejemplo, el colectivo Perro Volador, Kinesfera Danza, y el espacio de circo y danza Agárrate Catalina.

De igual manera, existen investigaciones de licenciatura y maestría que abordan el tema del contacto desde otras perspectivas. En la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP, rescatamos la tesis de licenciatura de la alumna Bethel Moreno (2021), titulada *Reflexiones en torno a la construcción del vínculo director-intérprete dentro del proceso creativo de “La Superficie” de Cristina Velarde*, en donde encontramos información sobre cómo la coreógrafa entiende y usa el contacto para el desarrollo de la confianza y el tratamiento poético del peso y el tacto en los intérpretes.

Por otro lado, Stefany Samaniego (2020), en su tesis titulada *Aportes del Contacto Improvisación: Reflexiones sobre la experiencia del “Grupo de Entrenamiento en Contacto Improvisación”* de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP, analiza aspectos relevantes del CI y explica por qué los aportes de esta técnica resultan tan útiles para la exploración de la creación escénica, el conocimiento corporal, el trabajo colaborativo, la atención en el presente, la autonomía y la investigación desde el cuerpo.

Otra de las tesis de maestría que nos será de mucho apoyo se titula *Construcción de la consciencia del espacio relacional en el performer desde las experiencias de ceder (yielding) en el Body-Mind Centering y la danza Contacto Improvisación: una investigación*

desde la práctica, escrita por la maestra Carola Robles (2019), quien expone cómo abordar un laboratorio con estrategias metodológicas que estudien el contacto.

Por último, otra tesis valiosa para esta investigación le pertenece a la maestra Cory Cruz (2020), quien escribió *El uso de los principios del Contacto Improvisación en el proceso de construcción del lenguaje coreográfico en la pieza de danza contemporánea La Superficie*, de la coreógrafa Cristina Velarde para optar el grado académico de magíster en artes escénicas. Aquí se expone información sobre los principios básicos empleados en la práctica del CI y sobre la interacción y las afecciones dentro del diálogo entre dos o más cuerpos en contacto.

Nuestra investigación se diferencia de las anteriores porque concluye con una creación colectiva que brindará diversos hallazgos, los cuales reconoceremos tanto en la exploración del cuerpo como en el campo de la metodología. Para comenzar con el apartado de los principios de Contacto Improvisación, cabe resaltar que el uso de la palabra “principios” se refiere a la agrupación de los fundamentos principales que determinan un origen, en este caso, del desarrollo del CI. Es decir, cuando hablamos de los principios del Contacto Improvisación, nos referimos a los fundamentos básicos empleados en la práctica. Como menciona la docente y bailarina Cory Cruz, “distintos maestros y artistas han reformulado y sentado las bases, no se han decretado principios puntuales, pero podemos concluir los principios estructurales en tres ejes organizadores del conocimiento” (2020, p. 29). A continuación, explicaremos los tres principios seleccionados que representan el punto de inicio para el desarrollo de esta investigación: toque físico, peso y escucha.

2.1. Principios del Contacto Improvisación

2.1.1. Toque físico

Como lo dice su nombre, el contacto es el núcleo de toda la práctica de Contacto Improvisación. Cuando hablamos de contacto, nos referimos a la acción de tocar físicamente. Por lo tanto, este primer término es equivalente al sentido del tacto.

Según la RAE, el tacto es “el sentido corporal con el que se perciben sensaciones de contacto, presión y temperatura” (Real Academia Española, s.f., definición 1). Con respecto a la práctica del contacto, el toque físico se refiere a “los tratamientos y cualidades en las formas de tocar que se desarrollan a través de esta práctica” (Cruz, 2020, p. 32).

En relación con la acción de tocar, Steve Paxton, pionero del Contacto Improvisación, menciona que:

Los miembros del dúo se tocan mucho unos a otros, ya que es a través del tacto como se transmite la información sobre el movimiento del otro. Además, tocan el suelo, y ahí está el énfasis en la constante conciencia de la gravedad. También están en contacto consigo mismos internamente y se mantiene una concentración en la totalidad del cuerpo (Paxton, 1975, p. 40).

Por consiguiente, el toque físico es sustancial durante todo el desarrollo de la práctica, debido a que “los bailarines se transmiten información unos a otros a partir del toque; cada pareja se mantiene atenta a la gravedad a través del contacto con el suelo y, al mismo tiempo, cada bailarín es tocado internamente manteniendo la concentración en todo el cuerpo” (Banes, 1987, citado en Robles, 2019, p. 65).

2.1.2. Peso

Se conoce que la fórmula física para hallar el peso calcula la masa por la gravedad. Esta misma pauta está presente en el CI, cuando reconocemos nuestro propio peso (nuestra

masa) y cómo este puede explorarse en el juego con la gravedad.

La maestra Carola Robles menciona en su tesis de maestría que el Contacto Improvisación desarrolla la filosofía del intercambio de peso (2019, p. 8). Podemos notar que en la práctica hay una relación constante entre la entrega y la recepción del peso. También está el estudio de cómo cargar y ser cargado, al igual que la investigación del equilibrio y los contrapesos.

A través del peso compartido, se comprende que tocar es ser tocado, que apoyarse es dar soporte y que siempre se está en relación (Robles, 2019, p. 9). Con esto podemos comprender que la recepción y entrega del peso coexiste con el principio del toque físico. Esta misma idea también la sostiene la autora Brozas, quien profundiza (aún más) al decir que “este tacto activo en CI significa, por tanto, sentirse en movimiento, pero puede significar también compartir el peso. El peso, incluso más que el movimiento, otorga la posibilidad de adquirir, con la práctica, un ‘tacto profundo’” (2017, p. 1045). Esto quiere decir que modular la entrega de peso brinda la experiencia de estudiar distintos toques a partir de la piel, los músculos o los huesos.

2.1.3. Escucha

El principio de la escucha es otro de los ejes importantes en la práctica del CI. Cuando se menciona a la escucha no estamos refiriéndonos únicamente al sentido del oído, sino a “un estado de atención ampliada” (Tampini, 2012, p. 95), mediante la cual nuestra percepción y atención van en aumento, lo que genera una conciencia mayor a nivel corporal y grupal. En esta misma línea, Ray Chung, un practicante del CI de los comienzos de la disciplina, aporta otra definición para la escucha: “La práctica de recibir comunicación de otra persona en un nivel físico a través del toque” (citado en Singer, 2013, p. 93). Es decir que la escucha en el CI compromete los sentidos del oído, el tacto y la vista.

En esta práctica se valora el “estado de escucha”, pues tiene que ver con la atención

y “el saber leer” el cuerpo de otro. Esto último se refiere al reconocimiento de las características y a la información no verbal que me comparte el otro, para luego responderle en la misma comunicación. La construcción de este estado se da a partir del entrenamiento de la escucha, la cual “amplifica la conciencia de las sensaciones físicas” y “permite permanecer sensible a los cambios a través de las distintas interacciones” (Cruz, 2020, p. 31). Bajo esta perspectiva, Chung también sostiene que en la escucha del CI sucede “el compromiso activo de estar presentes” (citado en Singer, 2013, p. 31). Esa conciencia y sensibilidad en la escucha es, precisamente, la que permite que se pueda desarrollar la práctica del contacto.

Para cerrar con esta idea, resulta importante señalar que la escucha es también un principio vinculado con el toque físico y, a su vez, con el peso. Según Brozas, “escuchar y tocar significan esperar, seguir, ceder y atestiguar; la propuesta resalta el compromiso activo de escuchar a través del tacto, así como su particular importancia durante el proceso de liderazgo del movimiento” (2017, p. 1043).

A continuación, pasaremos a hablar de las *nociones compositivas* como el segundo campo investigativo en el que se enfoca esta tesis. Es importante enfatizar que el Contacto Improvisación desarrolla también un ámbito compositivo; esto lo podemos notar en el jam, término que se utiliza para denominar los encuentros que se convocan entre practicantes del CI, mayormente acompañados de música (Borque, 2015, p. 413). Aquí podemos notar cómo surgen distintos tipos de composición, como las que suceden entre dúos o grupos que parten, por supuesto, desde el contacto y se organizan desde la escucha.

La danza contemporánea, al igual que el Contacto Improvisación, posee una forma de composición. El siguiente apartado nos compartirá información de investigaciones que se han centrado en este tema y nos llevará a reflexionar sobre las nociones que se usan actualmente para componer en la danza y en la improvisación, con énfasis en aquellas que he seleccionado para los fines de esta investigación.

2.2. Nociones compositivas

Dentro del desarrollo histórico de la danza contemporánea, se reconoce que la idea de composición ha ido cambiando década tras década, pasando de transcribir la danza en forma de notación con un carácter estricto a componer desde el azar. Las características compositivas han ido cambiando desde la forma en que se estructura una danza, el acompañamiento con la música, el uso de vestuarios, la relación con el espacio, etc.

Una definición actual de las nociones de composición empleadas en la danza contemporánea es la de “construcción y diseño de movimientos a partir de ideas considerando el tiempo/espacio/energía” (Pontificia Universidad Católica del Perú, 2018, p. 1)¹. En su mayoría, estas nociones se desarrollan en la práctica de la improvisación para generar contenido coreográfico.

Es importante aclarar que nuestra búsqueda de información sobre la composición está relacionada con la improvisación. Una tesis de licenciatura que aborda ambos términos se encuentra disponible en la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP y fue escrita por la alumna Karla Chávez (2021), quien la tituló *El uso de la improvisación como medio compositivo para la creación y dirección de una propuesta coreográfica*. Chávez define el término improvisación como un “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” (2021, p. 2). Encontraremos también que en el desarrollo de su metodología usa la teoría de Rudolf Laban para crear movimiento en su propuesta coreográfica, en donde utiliza las acciones básicas presentadas en Labanotation y los esfuerzos: flujo, peso, tiempo y espacio. Si bien el objetivo final de esa tesis es la elaboración de una propuesta coreográfica, la diferenciaremos de nuestra investigación, ya que no propone el desarrollo de una coreografía final sino una

¹ Recopilado del *Sílabo del curso Composición Coreográfica*. Facultad de Artes Escénicas. PUCP.

creación colectiva basada en estructuras de improvisación.

Otro trabajo que maneja el término composición es el de Luis Vizcarra (2018), el cual lleva el título de *Aportes del proceso de creación interdisciplinaria “Líneas” a la construcción de vínculos interpersonales entre los estudiantes participantes*. Esta tesis buscó “detectar cómo se manifiesta la teorización de los vínculos en el proceso artístico” (Vizcarra, 2018, p. 7) a través de la danza contemporánea y el uso de la improvisación para composiciones en vivo. Esta bibliografía aborda el tema de la composición como “decisiones tomadas para el diseño de la experiencia escénica que contribuyeron a alcanzar los objetivos del proceso” (Vizcarra, 2018, p. 36), refiriéndose a las decisiones a nivel espacial y a nivel estético, las cuales señalan las organizaciones espaciales, ya sean arquitectónicas o escénicas. Estas últimas se conciben a partir de su relación con el público.

Por último, queremos mencionar al libro *Poética de danza contemporánea*, donde se define a la composición como “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” (Louppe, 2011, p. 193). Podemos concluir de esta cita que Louppe le otorga el significado de composición a la organización de movimientos, así como a los gestos originales o explorados, con el fin de construir una coreografía. De igual forma, esta fuente bibliográfica nos resulta importante porque maneja las nociones de peso, flujo y espacio, las cuales examinaremos en esta investigación.

Asimismo, continuaremos con el estudio de estas últimas nociones comentadas en la segunda etapa del laboratorio de investigación, proponiendo cambiar la noción de energía por la de cuerpo. La autora sugiere esta última variación, ya que el cuerpo será la herramienta de investigación y observación de esta tesis; además, es un término que se estudia tanto en los principios de Contacto Improvisación como en las nociones compositivas. Por ello,

incluiremos a la noción de energía dentro del estudio del cuerpo y la entenderemos como una fuerza corporal que genera movimiento (Pontificia Universidad Católica del Perú, 2018, p. 1).

2.2.1. Tiempo

Cuando nos referimos al tratamiento del tiempo en la danza, el concepto más familiar es el de estructura temporal, el cual se refiere a la agrupación de las cuentas, mayormente por 8, 10 y 16 tiempos. Sin embargo, la noción del tiempo en la danza contemporánea ha encontrado otras formas de definirla.

Primero, vamos a comprender la definición de tiempo como “la duración de los diferentes pasos, formas, pausas y su momento de transición y relación entre unos y otros” (Alarcón, 2014, p. 29). Esta cita fue propuesta por la doctora en filosofía Mónica Alarcón Dávila, especializada en la investigación sobre danza. En su artículo *La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza* también menciona al CI y a la danza improvisación como referencias de estudio por su temporalidad. Alarcón concluye que el bailar se centra en el tiempo presente, no como “punto en la línea de tiempo cercado por el futuro y el pasado” (2014, p. 34), sino como una presencia, en donde el presente constituye el punto neutro de nuestra experiencia en el espacio.

Esta investigación propone estudiar diversas variantes del estudio del tiempo. Desde esa línea, podemos mencionar al autor Rudolf Laban (1994), quien sostiene que el tiempo es –junto con el peso y el espacio– uno de los factores que determinan los rasgos cualitativos de cualquier movimiento (p. 34). También propone la investigación del tiempo en términos de oposiciones como breve/largo, lento/rápido y repentino/prolongado (p. 108).

2.2.2. Espacio

En la composición, el espacio puede referir diferentes connotaciones. La más general se vincula con el espacio escénico, el cual se entiende como “el lugar donde ocurre la

representación” (Navarrete, 2019, p. 64) ya sea un escenario, el salón de clase o un espacio específico en donde se desarrollará, en este caso, la danza.

Otra descripción que se le puede otorgar al espacio en relación con el concepto del cuerpo es la de kinesfera. El ya mencionado teórico de la danza Rudolf Laban utiliza el término kinesfera para describir “el espacio de proximidad cuyos bordes mis extremidades pueden tocar” (Louppe, p. 67). En esencia, la kinesfera es el espacio imaginario que nos rodea, cuyo tamaño se establece en el límite de las extremidades del cuerpo. Cuando hablamos del espacio en el Contacto Improvisación nos referiremos a un espacio esférico, tal como lo menciona Steve Paxton: “El espacio se convierte en esférico, el tiempo es el presente y la masa una orientación cambiante de la gravedad” (1993, p. 64). De igual forma, Nancy Stark, una de las fundadoras y primeras practicantes del Contact Improvisation, indica que “el espacio se utiliza de forma esférica, se irradia en todas las direcciones” (citado en Borque, 2015, p.119). En el CI, el *espacio* adquiere esta característica debido a que el movimiento impulsado por el contacto de dos o más personas busca infinitas posibilidades y direcciones en el espacio, convirtiéndolo en un espacio circular. De igual manera, en el CI no se cuenta con un frente limitado para relacionarse con el público, ya que no hay un arriba ni un abajo, tampoco un adelante ni un atrás, pues el espacio contenido por la relación de los cuerpos se vuelve tridimensional.

2.2.3. Cuerpo

Esta última noción hace referencia al cuerpo humano, es decir, a la estructura física viva compuesta por distintas partes como la cabeza, las extremidades, la piel, los músculos, los huesos y todas las demás partes que componen nuestro ser.

Cuando hablamos de *cuerpo* en el Contacto Improvisación, nos referimos al principal foco de estudio de esta práctica. Como mencionamos anteriormente, esta danza se basa en la comunicación entre dos cuerpos o más. La doctora, docente e investigadora

Mariela Singer, en su artículo *El cuerpo en el Contact Improvisation: subjetividad y potencialidades políticas en una forma de danza*, concluye que “el cuerpo en el CI exige una apertura a lo/as otro/as y constituye el sustento de la interrelación” (2013, p. 10). Eso quiere decir que esta práctica investiga al cuerpo en relación con otro, con el espacio, el peso y el juego con las leyes de la física.

Respecto de la composición, la pedagoga en danza María Alejandra Fuentes (2016), en su tesis titulada *El cuerpo en los procedimientos de creación de obra*, expresa que “la corporalidad del sujeto es el punto de inicio desde donde se desprenden los conceptos e ideas, para construir obra, ya sea en la Danza y en la Performance” (p. 26). En esta cita, Fuentes refiere que en la investigación del cuerpo surgen los planteamientos para crear una composición, como movimientos o secuencias de movimientos. Además, agrega que componer y construir diálogos exige poner al cuerpo en relación con otros componentes, como el tiempo, el espacio o los objetos (2016, p. 26).

Es oportuno concluir que, en este estudio de la noción de cuerpo, como se mencionó anteriormente, se tomó la decisión de reemplazar la noción de energía por la de cuerpo, ya que nos regala un puente de relación entre los principios del Contacto Improvisación y el estudio de las nociones compositivas, pues, tal como hemos descrito en los párrafos anteriores, el cuerpo es el objeto de investigación en ambos casos.

Capítulo 3. Diseño metodológico

El presente estudio propone una investigación desde las artes escénicas con una estrategia cualitativa, que nos permitió generar conocimientos desde la elaboración de un laboratorio práctico, valorando los hallazgos durante el proceso y el producto escénico final. Es importante señalar que la autora de esta investigación asumió el rol de directora y guía del proceso creativo, con una perspectiva de observadora-participante.

Para esta investigación, se planteó una metodología teórica y práctica de análisis, que nos permitió estudiar y comprender los principios del Contacto Improvisación y su relación con las nociones compositivas. Para desarrollar esta metodología, se propuso realizar una lista de tareas que nos permitan el registro y análisis de lo investigado. Entre ellas están la lectura de bibliografías seleccionadas, con el fin de introducir al intérprete a los conceptos por estudiar; el uso de la praxis para encarnar los principios estudiados desde la improvisación personal y grupal; y la realización de papelógrafos grupales al término de cada noción, con el fin de reforzar y organizar a modo de escritura los términos planteados, acompañados, posteriormente, por exposiciones grupales para debatir nuestros hallazgos. Asimismo, recurrimos al registro de video que nos permitió documentar y volver a observar las distintas etapas del laboratorio de investigación, el proceso creativo y la creación escénica. De este modo, pudimos analizar la aplicación práctica de los conceptos. Finalmente, concluimos con la conformación de una bitácora virtual con el registro de los hallazgos de cada sesión para observar los descubrimientos personales de los participantes.

3.1. Planteamiento del laboratorio

El presente estudio se basó en un laboratorio de investigación práctico, el cual estuvo estructurado en sesiones grupales divididas en tres etapas. Su duración fue de veinte sesiones estructuradas en un cronograma de actividades.

La primera etapa consistió en el entendimiento de los principios del Contacto Improvisación: toque, peso y escucha. En ella se asignaron dos sesiones para el estudio de cada principio. Esta primera fase se sostuvo con una metodología táctil; es decir, se transmitió la información a través del contacto de la tesista con cada uno de sus integrantes para comprender, desde el cuerpo, los principios ya mencionados, y con ello, abrir la posibilidad de optimizar la comunicación de los conceptos corporales.

Para la segunda etapa, se estudiaron las nociones compositivas: tiempo, espacio y cuerpo. De igual manera, se contó con dos sesiones para cada noción, en las que se consideró un espacio final de improvisación guiada.

La última etapa estuvo enfocada en la creación de la propuesta escénica final, la cual parte de la investigación de las relaciones entre los principios del Contacto Improvisación y las nociones compositivas. Esta investigación concluye su proceso con una propuesta escénica para poder plasmar todo lo investigado del laboratorio y aplicarlo en la escena.

La intención principal de este laboratorio reside en compartir herramientas centradas en desarrollar distintas aristas como la conciencia corporal, la escucha grupal y la conexión de los cuerpos en escena mediante el toque físico, con las que los participantes puedan desarrollar aptitudes que los potencien como intérpretes y les permitan desarrollar rutas de composición en sus creaciones escénicas.

3.2. Integrantes y contexto

Los participantes que colaboraron en esta tesis fueron seis. Entre ellos encontramos a bailarines y actores, de los cuales cinco son licenciados egresados de la PUCP, mientras que la otra participante estaba por concluir los cursos técnicos de la carrera de danza de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP. Acompañemos a conocerlos.

La primera participante es Camila Quiroga Requejo, estudiante de danza de la

Facultad de Artes Escénicas de la PUCP (ver figura 2). Ella encuentra la danza como una forma humana de ser, por lo cual decide desarrollarse como intérprete e involucrarse en la sociedad, creando espacios de disfrute desde el movimiento para comunicarse con empatía a través del cuerpo.

Figura 2

Fotografía de Camila Quiroga Requejo



Asimismo, Majo Bueno (ver figura 3) y Christian Mora Ferro (ver figura 4) se encontraban durante el desarrollo del laboratorio desempeñándose como tesistas en la especialidad de teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP. Majo considera que su interés por el teatro surge de la capacidad que este tiene para transformar, adaptarse y reunir las diversas disciplinas que las artes escénicas ofrecen, como la danza, la música, el canto, entre otras. El desarrollo de su trabajo y entrenamiento parten de un enfoque humanista y sensible. Christian, por su parte, encuentra en la danza y el movimiento una herramienta no solo compositiva, sino también de autoconocimiento, escucha y placer. Considera que el CI

desarrolla habilidades únicas para relacionarse con otros cuerpos y personas, dentro y fuera de escena.

Figura 3

Fotografía de Majo Bueno



Figura 4

Fotografía de Christian Mora Ferro



Los siguientes participantes son todos egresados de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP. Jesús Martín Sulca Goyzueta (ver figura 5) es licenciado en Danza y en la actualidad, continúa desarrollando sus capacidades dancísticas a través del aprendizaje de otras disciplinas corporales. Considera que la práctica de la danza contemporánea permite a cada individuo involucrarse con su propia realidad, desarrollar su personalidad y afianzar su confianza mediante su desenvolvimiento corporal.

Figura 5

Fotografía de Jesús Martín Sulca Goyzueta



Finalmente, Brayan Pinto Guillén y Sebastián Ramos son licenciados en Teatro. Brayan es un actor multidisciplinario que se ha desarrollado tanto en las artes visuales como en las escénicas. Su interés por la expresión física atraviesa desde la danza hasta lo acrobático-circense. También participa en la cultura ballroom de Perú. Para Sebastián, su conexión con la teatralidad parte del trabajo corporal, ya que disfruta mucho del movimiento. Su trabajo parte de las pulsiones internas, la escucha con el otro y con el espacio. Se relaciona a través del vínculo y desde el contacto. Considera que las posibilidades escénicas se amplifican y se manifiestan con verdad cuando los cuerpos entran en un vínculo sólido de conexión.

Figura 6

Fotografía de Brayan Pinto Guillén

**Figura 7**

Fotografía de Sebastián Ramos



Para la selección de los participantes, se manejaron diferentes criterios. El primero fue que los intérpretes pertenecieran a las ramas artísticas de la danza y el teatro,

principalmente porque ambas son disciplinas que tienen al cuerpo como punto inicial de investigación. Otro requisito importante para formar parte del laboratorio fue que los integrantes hayan practicado anteriormente Contacto Improvisación y conociesen sus habilidades corpóreas para desarrollar una creación colectiva con un buen nivel de destreza física.

Después de seleccionar a los participantes, se tuvo que proponer una serie de requisitos que nos ayudasen a convivir con el contexto que nos tocó vivir durante el desarrollo del laboratorio: la crisis sanitaria ocasionada por el COVID-19. Otro requisito indispensable fue que todos los integrantes tuviesen las tres dosis de vacunación que sugería el Ministerio de Salud y que aceptaran el desarrollo de las sesiones presenciales, en las cuales trabajaríamos a partir del toque físico. Por ello, se realizaron las respectivas pruebas de antígeno al inicio y al final de cada mes para cuidar la salud de los participantes.

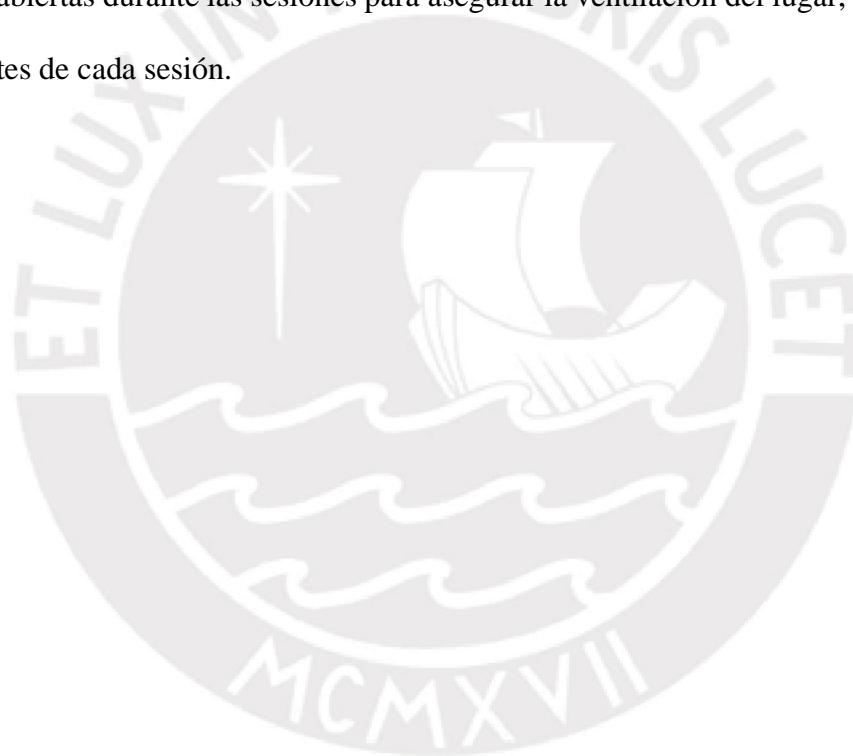
3.3. Recojo de información

Para el recojo de información, ideamos una bitácora virtual llamada “Bitacoreando el contacto”. Al concluir cada sesión, los integrantes repasaron sus hallazgos de manera personal. Para eso se les solicitó que los registros fueran principalmente escritos. Asimismo, se permitió el uso de grabaciones de voz, dibujos, registros fotográficos o de video, y se motivó la escritura creativa.

En efecto, la investigación valoró las experiencias corpóreas de los participantes como un criterio de análisis esencial. Es decir, que se incentivó a verbalizar las experiencias vividas dentro del laboratorio, respetando los procesos cognitivos y sensibles de los intérpretes para, posteriormente, discutir sobre las herramientas que se encontraron en los principios del CI y las nociones compositivas.

3.4. Preparación del espacio

El desarrollo de mi tesis requiere de una investigación a través del contacto físico, sin embargo, para este laboratorio no pudimos usar los salones disponibles de la PUCP, ya que una medida sanitaria de la institución exigía el distanciamiento social. Por ello, tomé la decisión de desarrollar el laboratorio en la sala y comedor de mi casa. Para eso, habilité el espacio –sacando todos los muebles, mesas y sillas– y lo convertí en un salón de ensayo. El suelo se recubrió con piso de linóleo para el mejor desarrollo de los movimientos debido a su característica antiestática y resistente. El espacio tenía tres mamparas, las cuales se mantuvieron abiertas durante las sesiones para asegurar la ventilación del lugar, y se desinfectó antes de cada sesión.



Capítulo 4. Laboratorio

En el presente capítulo, comentaremos algunos aspectos sobre la organización que se le dio al laboratorio de investigación de danza para alcanzar los objetivos de esta tesis.

Primero compartiremos el cronograma de trabajo que se planteó para organizar toda la información registrada. Después profundizaremos en el diseño del contenido del laboratorio.

Para el cronograma de trabajo se propuso que la duración del laboratorio fuera de tres meses, con fechas concretas de mínimo dos horas de sesión y máximo tres, logrando un total de 65 horas de investigación durante 23 sesiones. A continuación, se presenta el cronograma de las sesiones, organizadas en tres módulos y con diversos temas a tratar.

Tabla 1

Cronograma de las sesiones

| MES | MÓDULO | TEMA | # DE SESIÓN |
|-------|---|--|-------------|
| ABRIL | Principios del Contacto Improvisación (CI) | Toque Físico | Sesión 1 |
| | | Toque Físico | Sesión 2 |
| | | Peso | Sesión 3 |
| | | Peso | Sesión 4 |
| | | Escucha | Sesión 5 |
| | | Escucha | Sesión 6 |
| MAYO | Nociones Compositivas | Tiempo | Sesión 7 |
| | | Tiempo | Sesión 8 |
| | | Espacio | Sesión 9 |
| | | Espacio | Sesión 10 |
| | | Cuerpo | Sesión 11 |
| | | Cuerpo | Sesión 12 |
| JUNIO | Proceso de Creación | Relación entre principios del CI y nociones compositivas | Sesión 13 |
| | | Relación entre principios del CI y nociones compositivas | Sesión 14 |
| | | Relación entre principios del CI y nociones compositivas | Sesión 15 |
| | | Relación entre principios del CI y nociones compositivas | Sesión 16 |
| | | Relación entre principios del CI y nociones compositivas | Sesión 17 |
| | | Relación entre principios del CI y nociones compositivas | Sesión 18 |
| | | Relación entre principios del CI y nociones compositivas | Sesión 19 |
| | | Relación entre principios del CI y nociones compositivas | Sesión 20 |
| | | Relación entre principios del CI y nociones compositivas | Sesión 21 |
| | | Relación entre principios del CI y nociones compositivas | Sesión 22 |
| JULIO | | Muestra | Sesión 23 |

4.1. Módulos

Como se aprecia en el cuadro anterior, el laboratorio ha sido organizado en tres módulos, en los cuales se estudió el desarrollo de los conceptos de manera teórica y práctica. Más adelante profundizaremos en el desarrollo de cada concepto. Primero, comprendamos su estructura.

4.1.1. Módulo 1

El primer módulo, Principios del Contacto Improvisación (CI), tuvo como punto de partida el estudio del toque físico, seguido del peso y la escucha. Notamos en el cuadro que se asignaron dos sesiones para el estudio de cada principio, completando un total de seis sesiones para este primer módulo.

Se tomó la decisión de iniciar la investigación con los principios del CI porque esta práctica propone un estudio enfocado en la investigación del movimiento desde el contacto físico, a diferencia de las nociones compositivas que requieren un siguiente nivel de estudio del movimiento, más vinculado con la composición del cuerpo, el tiempo y el espacio. Decidimos iniciar así porque el toque físico crea la atmósfera perfecta para la proximidad de los cuerpos, generando un buen punto de partida para desarrollar la confianza entre los intérpretes.

4.1.2. Módulo 2

El módulo 2 se encuentra enfocado en las nociones compositivas. Para ello, también se diseñaron dos fechas dedicadas a la investigación de cada noción, las cuales iniciaron con el estudio del tiempo, seguido del espacio y, finalmente, del cuerpo. Calculamos un total de seis sesiones para las investigaciones de cada módulo y concepto. Acompañamos el estudio de estas nociones con exploraciones e improvisaciones, individuales y colectivas, guiadas por la directora.

4.1.3. Módulo 3

Este último módulo se dedica al proceso de creación, por lo cual se propuso abarcar todo lo investigado entre el módulo 1 y el módulo 2; es decir, se estudiaron las relaciones entre los principios de Contacto Improvisación y las nociones compositivas, concluyendo en una creación colectiva final.

Para desarrollar este módulo es importante respondernos ¿cómo relacionamos los principios del CI (toque físico, peso y escucha) con las nociones compositivas (tiempo, espacio y cuerpo)? La relación nació de manera intuitiva, es decir, no hubo una metodología preestablecida o inspirada de otro espacio educativo. Los hallazgos de este módulo surgieron desde la relación de ambos universos, el compositivo y el de contacto improvisación.

Por ejemplo, se estudió el toque físico y su relación con el tiempo, en donde observamos que al agregarle ciertas velocidades a la manera de tocar emergían rutas particulares de composición. Por lo tanto, si redirigimos un principio de contacto improvisación y lo relacionamos con una noción compositiva, observamos que surgen no solo materiales singulares de movimiento, sino también otras actitudes que florecen sensibilidades particulares en la composición.

En comparación con los módulos anteriores, este tuvo más sesiones, ya que se propusieron distintos cambios de locaciones. También se contó con músicos invitados que estimularon el proceso creativo y con público invitado, el cual pudo apreciar el progreso del trabajo. De ese modo, los intérpretes tuvieron tiempo de experimentar varias propuestas para la creación final.

Una vez comprendidos los tres módulos generales que constituyen el laboratorio, pasaremos a desarrollar el diseño del contenido de cada uno de ellos. Para conservar el orden, nos organizamos usando cuadros, en los que incluimos información detallada para investigar cada principio y noción.

4.2. Diseño de contenido

En este apartado profundizaremos en la organización que se planteó para cada sesión. En el diseño de contenido, encontraremos un cuadro organizador que contiene el enfoque total del estudio, el enfoque específico y los ejercicios que plantea la directora para profundizar en la investigación.

4.2.1. Principios del Contacto Improvisación (CI)

Iniciaremos compartiendo los tres primeros cuadros que contienen los principios del contacto improvisación y sus diferentes enfoques específicos: el toque físico, el peso y la escucha. La lógica de este cuadro apunta a presentar una serie de ejercicios con objetivos concretos que les permitan a los intérpretes acercarse más a la práctica y profundizar en la investigación de los principios del CI.

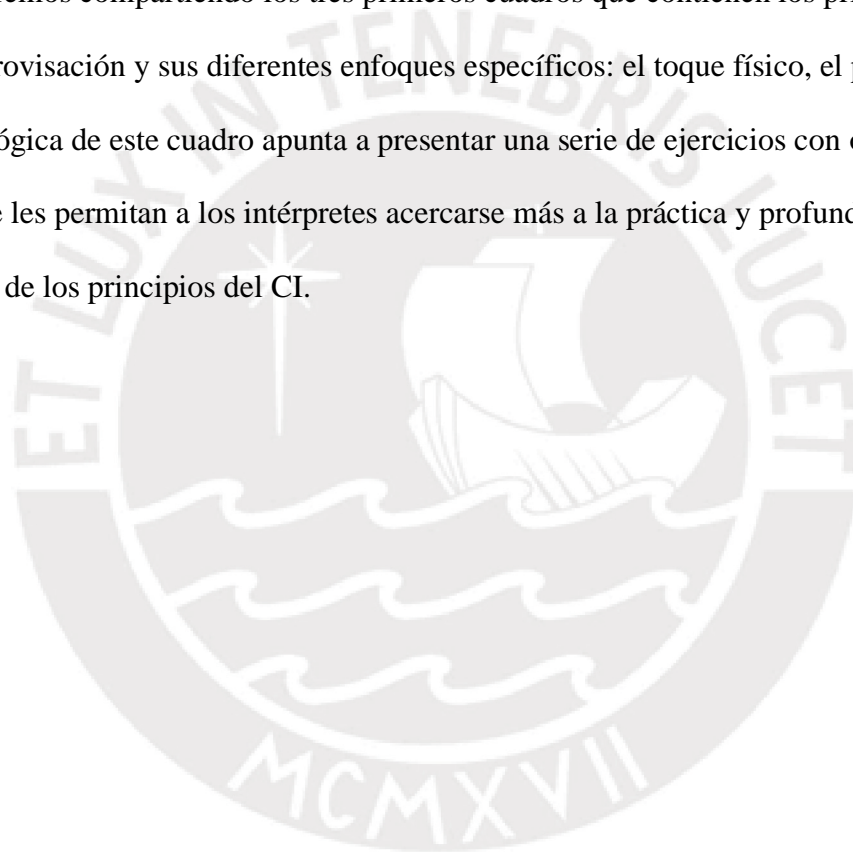


Tabla 2

Primer cuadro: propuesta metodológica de ejercicios sobre principios del CI: toque físico

| ENFOQUE TOTAL | ENFOQUE ESPECÍFICO | NOMBRE DEL EJERCICIO | DESCRIPCIÓN | OBJETIVOS |
|---|--------------------|-----------------------------|--|--|
| PRINCIPIOS DEL CONTACTO O IMPROVISACIÓN | TOQUE FÍSICO | Bienvenida | Se le entregará a cada integrante un sobre con fotos, entrevistas, QR 's de videos y citas para que ellos mismos expongan el contenido que se estudiará en el laboratorio. | Dar a conocer al grupo el contenido del laboratorio. |
| | | Conocer desde el contacto | Iremos reconociendo a los demás cuerpos desde el toque físico, guiado por acciones que involucren el contacto. | Conocer a los integrantes a través del tacto con diferentes tipos de toque físico. |
| | | Puntos de apoyo y contacto | Realizaremos una exploración guiada en parejas, mediante la cual analizaremos los puntos de apoyo, desde el toque físico y la entrega de peso. | Ampliar la comprensión del toque físico desde los puntos de apoyo compartidos. |
| | | Lo poético del toque físico | Escribiremos dos oraciones sobre la relación emocional que contiene el toque físico. Luego, las ordenaremos una tras otra hasta crear un poema. | Reconocer que el toque físico también contiene (o puede contener) un carácter poético. |
| | | La espalda infinita | En este primer dúo, espalda con espalda, uno de los participantes buscará bajar la pelvis hasta posicionarse debajo de la pelvis del compañero para poder cargarlo. | Investigar el toque físico a partir del contacto que se establece con la espalda e indagar el universo del espacio que se expande desde ahí. |
| | | Puntos de apoyo | En este segundo dúo, uno de los participantes propondrá una estructura base para que el otro pueda ceder su peso a partir de distintos puntos de apoyo. | Investigar la relación del toque físico y el peso desde el estudio de los puntos de apoyo. |
| | | El baño de 2 x 1 | En un baño de dos metros por un metro exploraremos el contacto a través de diversos puntos de apoyo en las paredes. | Estudiar el toque físico y la escucha grupal desde un espacio limitado. |

En este cuadro, podemos observar el desarrollo de las primeras sesiones. Iniciamos con una bienvenida que nos permitió conocer al grupo con el que trabajaríamos. Para cambiar la dinámica de bienvenida, la investigadora les mostró el contenido del laboratorio a

los integrantes. Para ello, preparó sobres que contenían información escrita y visual, y cada uno debió exponerla de forma creativa. Luego pasamos a conocernos desde el toque físico, a través de un ejercicio que nos permitió reconocer la estructura ósea de los compañeros, sus cualidades físicas, peso y esencias corpóreas.

Luego se impartieron ejercicios para explorar desde el toque físico distintas aproximaciones al cuerpo, como los encajes intercostales, el estudio de la espalda como base, el estudio de los centros y los puntos de apoyo, aproximaciones necesarias para la práctica del CI. Esta dinámica nos permitió investigar colocaciones, cargadas y estructuras de base. También se compartió un ejercicio que le permitió al grupo reconocer el carácter poético que habita en el toque físico, el cual derivó en un poema que se compartirá más adelante.

Este primer principio finalizó con un ejercicio que consistió en llevar a los integrantes a un espacio muy reducido, de 2 por 3 metros, en donde se les retó a emplear lo aprendido y proponer soluciones creativas para que, al final de su búsqueda, pudiésemos construir juntos un jam desde ese mismo espacio.

A continuación, compartiremos los hallazgos que se obtuvieron tras el desarrollo del primer principio: el toque físico. Luego expondremos citas de las bitácoras de los integrantes, las cuales contienen hallazgos personales, y las complementaremos con citas de autores, investigadores, bailarines y docentes.

4.2.1.1. Hallazgos del toque físico. Fue oportuno iniciar el laboratorio con el principio del toque físico, ya que nos brindó una forma singular para presentarnos y conocernos a través del tacto. El toque físico fue un puente para el desarrollo de habilidades sociales y físicas, como la empatía, la comunicación asertiva y el autoconocimiento. También aportó al incremento de la conciencia grupal. De hecho, uno de los hallazgos más valiosos que identificamos fue el desarrollo de la confianza.

Cuando se piensa en una creación escénica colectiva como producto final de un laboratorio, el que el grupo se conozca representa un pilar importante, pues de ese modo se fortalece la confianza hacia los demás cuerpos con los que se trabajará durante toda la propuesta. Un valor que nos brinda la práctica de contacto improvisación es el conocerse a sí mismo, y esto sucede simultáneamente cuando conocemos al otro. Borque también alude a la importancia de conocerse a uno mismo, un aspecto que reside claramente en el CI, cuando aparecen los “solos” que estimulan la exploración y la autoobservación, expandiendo la conciencia sobre las formas que tenemos de movernos. “El encontrarse con el otro, también sirve para avanzar uno mismo. Es una mutua aportación, una aceptación del cuerpo y del movimiento del otro” (Borque, 2015, p. 151). Esta cita sostiene que el CI desarrolla un autoconocimiento que nace de la contribución recíproca, la misma que se potencia a partir de la confianza corporal y personal cuando un cuerpo sostiene el contacto con el otro. Por lo tanto, iniciar este laboratorio desde el toque físico nos brindó un acceso rápido que nos permitió reconocernos y, al mismo tiempo, crear confianza con el cuerpo colectivo.

Una herramienta muy importante que nos permitió transmitir la información de forma satisfactoria fue la aplicación de una metodología táctil. Se nombró así a esta herramienta metodológica debido a que, como dice su nombre, usa la experiencia del tacto para transmitir conceptos. Así, a través del toque físico de la investigadora con algún integrante, hubo una transmisión de ideas de carácter físico, las cuales se posibilitan desde el tacto. Por ejemplo, mientras enseñaba el ejercicio de “centro con centro, cargada”, aparecían conceptos técnicos como el encaje de los intercostales, la proyección hacia el espacio o la búsqueda de la espiral, conceptos que necesitaba recalcar, por lo tanto, hacía un énfasis al nombrarlos. Sin embargo, al usar la metodología táctil, había una completa comprensión de parte de los intérpretes con respecto a los ejercicios y las colocaciones físicas.

Esta situación me hizo recordar la lectura de la tesis de Jess Humphrey, puntualmente,

sobre cómo el CI puede informar sobre el proceso creativo, en donde mencionaba esta misma experiencia que descubrió desde el tacto. Ella indicaba que “podía sentir dónde y cómo colocaba su peso y esto me dio información sobre lo que podría hacer con mi propia masa. Desde entonces he encontrado que la mayoría de los profesores de contacto bailan con sus alumnos, lo que les permite comunicar sus ideas kinestésicamente” (Humphrey, 2008, p. 8). En ese momento, comprendí la importancia de transmitir los conceptos desde el toque físico, ya que de esta forma habría una comunicación directa de la idea, desde la piel y el reconocimiento del peso.

En otras palabras, la metodología táctil sugiere la presencia de dos cuerpos –uno que transmita la información desde el tacto y otro que actúe de “receptor”– y, a la vez, el “espacio de trabajo”, ya que a través del cuerpo se estudiará la información recibida. Esta segunda persona tiene una presencia y una escucha corporal activa, con la atención puesta en el peso recibido, lo que le permitirá reconocer y/o aprender nuevos aspectos, como colocaciones, uso de las fuerzas, dirección de las extremidades, entre otros. Es importante recalcar la habilidad que nos brindó el toque físico para poder comprender directamente los principios que se comparten desde el contacto, pues nos permitió reconocer el ejercicio no solo desde la forma, sino también desde los puntos de apoyo sugeridos, la colocación y la entrega de peso.

Un hallazgo físico que identificamos durante el estudio del toque fue la conciencia del punto de apoyo continuo. Por ejemplo, al realizar cargadas en dúo, el volante, que es la persona que va encima de la base, debe ser consciente del toque físico que está experimentando con su compañero. A estos toques de contacto con la tierra, o con alguna parte del cuerpo del otro, se los denomina puntos de apoyo y, como dice su nombre, son parte de los puntos en los que está apoyado el cuerpo, lugares específicos en donde se entrega el peso y a la vez de donde se resiste. Durante el desarrollo del CI se debe tener conciencia de los puntos de apoyo y tratar de que sean continuos para que no haya una ruptura en el diálogo

entre la entrega de peso y la energía, dinámica que requiere una escucha corporal y atención constante a los cambios, y contribuye con una mayor fluidez en cada desplazamiento del punto de apoyo que sea necesario.

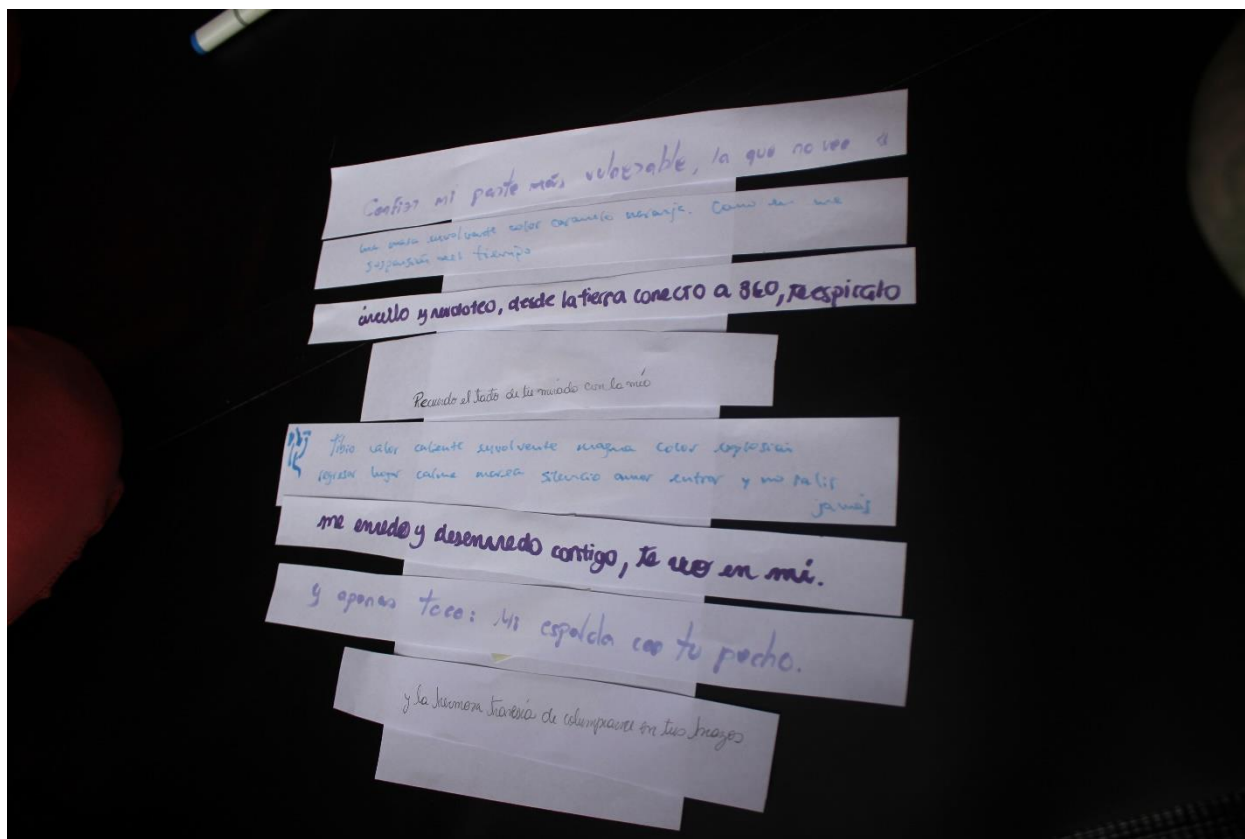
Otra reflexión en torno al toque físico fue la de reconocer la carga afectiva que podemos otorgarle, comprendiendo el término de carga afectiva como las emociones o sentimientos que devienen generalmente de un recuerdo. En el ejercicio “Lo poético del toque físico”, los intérpretes se vincularon con los recuerdos de sus relaciones emocionales, desarrollando narrativas poéticas e imaginarias.

Finalmente, el ejercicio detonó una apertura hacia la sensibilidad y los recuerdos que surgieron desde el toque físico. A continuación, les compartimos el poema que surgió de esta actividad (ver figura 8):

Confiar mi parte más vulnerable, la que no veo
Una masa envolvente color caramelo naranja, como en una suspensión del tiempo.
Circulo y revoloteo, desde la tierra conecto a 360, me espiralo.
Recuerdo el tacto de tu mirada con la mía
Tibio, calor, caliente, envolvente, magma, color, explosión, hogar, calma, marea,
silencio, amar, entrar y no salir jamás.
Me enredo y desenredo contigo, te veo en mí.
Y apenas toco: mi espalda con tu pecho
Y la hermosa travesía de columpiarme en tus brazos.

Figura 8

Poema creado a partir del ejercicio “Lo poético del toque físico”



Notamos que el poema nos lleva a reconocer la presencia de la carga poética que tiene el contacto. Aquí extraigo una cita de la bitácora virtual de Sebastián Ramos donde comparte algunas evocaciones: “Recordar el toque físico que tuvimos con nuestra madre cuando éramos bebés, o el que tenemos cuando amamos a alguien, pensar el toque de la persona que extrañas” (ver anexo 1 para la bitácora completa). Esta cita nos lleva a reflexionar sobre la memoria que tiene el tacto. Al tocar a alguien y sentir el roce de su cuerpo, su temperatura se registra en nuestra piel y se almacena en el recuerdo. Camila Quiroga hace un enlace interesante en su propia bitácora: “Incluso en el momento en que me moví sola seguía llenándome de los demás y sentía que me seguían soportando a la distancia” (ver anexo 2 para la bitácora completa). Con esta idea se puede afirmar que existe una memoria táctil, una permanencia del tacto con el otro, aún incluso cuando no lo estoy tocando, y que conocer la

forma en la que el otro toca me permite congeniar mejor cuando bailamos en conjunto.

Para culminar con los primeros hallazgos, quisiera resaltar la relación visible que existe entre el toque físico y el peso. En los párrafos anteriores notamos que estos principios coexisten todo el tiempo, que ambos mantienen una relación de interdependencia. Esto sucede porque, al tocar a otra persona, uno regula su fuerza, es decir, uno regula el peso que entrega a través del tacto. “El tratamiento del peso como cualidad en el uso de las fuerzas es de un espectro muy amplio y se puede diferenciar y reconocer en sus modos más básicos, el toque a nivel de piel, músculos o huesos” (Cruz, 2020, p. 31). Por lo tanto, uno puede experimentar el toque físico desde distintos niveles; por ejemplo, un toque sin mucho peso nos permitirá sentir solo la piel del compañero, pero si tocamos con más entrega de peso, sentiremos sus músculos e incluso hasta sus huesos.

Para concluir con el cierre del principio del toque físico, introducimos en la última sesión un ejercicio llamado “puntos de apoyo”, el cual tuvo como objetivo principal encontrar las aproximaciones entre el toque físico y el peso. Para profundizar más en este nuevo principio, observemos el cuadro que realizamos para organizar las sesiones que, al igual que con el principio del toque físico, consta de diversos ejercicios con objetivos específicos para profundizar en la investigación.

Tabla 3

Segundo cuadro: propuesta metodológica de ejercicios sobre principios del CI: peso

| ENFOQUE TOTAL | ENFOQUE ESPECÍFICO | EJERCICIOS | DESCRIPCIÓN | OBJETIVOS |
|---------------------------------------|--------------------|----------------------|--|--|
| PRINCIPIOS DEL CONTACTO IMPROVISACIÓN | PESO | ¿Qué es el peso? | Conversaremos sobre situaciones en relación a la entrega de peso para luego escribir nuestra propia definición de peso. | Entender el concepto general del peso. |
| | | Jugando con el peso | Crearemos una situación en la que se involucre a un personaje con un determinado tipo de peso. | Crear narrativas desde la investigación del peso. |
| | | El acto de abrazar | A través del estudio del gesto de abrazar y su construcción interpretativa, propondremos distintas formas de abrazar. Luego, desde el abrazo probaremos cargar y ser cargados. | Profundizar en la investigación sobre la entrega de peso y los puntos de apoyo. |
| | | Danzar el peso | Compartiremos una secuencia corta que propone diferentes maneras de usar el peso. | Estudiar el peso ligero y el peso pesado, los desequilibrios y la entrega del peso a la tierra. |
| | | Deconstruir la frase | Deconstruiremos la secuencia anterior para explorar rutas que aporten a la investigación del peso en el espacio. | Estudiar el tono muscular para economizar el peso / O: ... para profundizar en la economía del peso. |
| | | Jam | A través de una improvisación de 50 minutos emplearemos lo aprendido en las sesiones 1, 2 y 3. | Reforzar los principios del CI desde su estudio consciente en una práctica de improvisación. |

En el cuadro anterior podemos ver el recorrido de este estudio, a través del cual iniciamos compartiendo en grupo un concepto general de peso. Seguido a eso se realizó un ejercicio llamado el “acto de abrazar”, donde se experimentó la poética del peso y la investigación de los puntos de apoyo. También se jugó con el principio del peso y el teatro, pidiéndoles a los integrantes desarrollar personajes con determinados tipos de peso, sin dejar

de lado la investigación presente a través de una frase de movimiento que los hizo bailar en conjunto, finalizando con un jam de CI donde empleamos los hallazgos corpóreos encontrados.

A continuación, les compartiremos estos resultados desde el análisis de las bitácoras virtuales de cada integrante y los complementaremos con citas textuales.

4.2.1.2. Hallazgos del peso. En la bitácora virtual, varios integrantes escribieron sobre el tema de la confianza en el estudio del peso. Brayan Pinto, actor del grupo del laboratorio, hace un hincapié en la relación del peso, el miedo y la confianza: “Percibo una diferencia clara en mi peso cuando estoy *contacteando* con miedo o con confianza” (ver anexo 3 para bitácora completa). Para el desarrollo de la práctica de contacto improvisación es muy importante evolucionar hacia una confianza física, mediante la cual sea posible manipular, cargar y jugar con seguridad, sin miedo, con el peso del otro cuerpo. ¿Cómo es posible encontrar esa evolución? En el mismo estudio de la práctica de CI, notamos que al arriesgarnos más en la investigación, con respecto a la entrega de peso, se van reconociendo tanto nuestros límites físicos como los del cuerpo con el que comparto. A partir de ellos, se va encontrando una evolución en la confianza física. Por lo tanto, se hace más evidente que el entrenamiento del CI refuerza el trabajo en la relación de recibir y dar peso, generando cuerpos que pueden hacerse cargo de distintos porcentajes de peso.

Por otro lado, después de estudiar el ejercicio que tenía como objetivo la entrega de peso y los puntos de apoyo, los intérpretes reconocieron la relación entre la inseguridad y el aumento de peso. Christian Mora escribe: “Noto cómo la inseguridad altera mi peso, hace que pese mucho más, que pierda ligereza y maleabilidad” (ver anexo 4 para la bitácora completa). También se reconoció la variación del peso y su relación con la situación emocional que estaban viviendo, tal cual lo comparte Sebastián Ramos: “Cómo me siento modifica mi tono muscular, tensa mis músculos o los relaja” (ver anexo 1). Dentro de estos hallazgos, se

reconoce la modulación del tono muscular y el uso de las fuerzas. “¿Qué es el tono? Annie Brook, maestra de BMC dice: ‘El tono es la cualidad de la textura y la sensación en el tejido’” (Brook citado en Robles, 2019, p. 61). Es decir, cuando sentimos inseguridad o miedo al bailar, experimentamos una variación interna que se verá reflejada en nuestro tono muscular. Por eso, el hallazgo físico del reconocimiento de la modulación de las fuerzas permitió que los bailarines fueran conscientes de que ellos mismos podían manejar esa regulación del tono, y que al hacerlo, podrían variar la calidad del toque físico y la entrega de peso. Otros hallazgos que se pudieron reconocer desde el peso surgieron en los ejercicios de cargadas, los cuales presentaron comentarios sobre el uso de las fuerzas como el de Christian Mora: “A partir de este ejercicio, noté la diferencia de cargar con fuerza o cargar con transferencia de peso y equilibrio de centros” (ver anexo 4). Con esta cita se hace más claro que cuando hay una adecuada colocación, se manifiesta un mayor equilibrio entre las fuerzas de los centros.

Laura Bañuelos (2016), bailarina y pedagoga, menciona una cita en la tesis *Antecedentes artísticos de la danza "contact improvisation: visiones educativas de los "contacters"*, la cual hace referencia a lo mencionado anteriormente: “Sostienes el peso de alguien sin esfuerzo, sientes esa alineación entre la gravedad y la profundidad de la tierra, sientes estas fuerzas de gravedad y anti gravedad que te mantienen ahí sujeto. Puedes sujetarte al espacio, al otro, al suelo...” (p. 384). Bañuelos menciona varios principios que suceden en el tratamiento del peso, como la fuerza de la gravedad, el sujetarse al espacio o el ceder a la tierra. En el CI existe una constante negociación del peso entre las fuerzas de gravedad y el “sujetarse al espacio”, esto significa que hay un diálogo entre el peso que se entrega y atrae a la tierra y el peso que se suspende en el espacio. Constantemente hay una calibración entre la atracción y la dirección del peso, ser conscientes de eso posibilitará cargar y ser cargados sin esfuerzo.

Por lo tanto, una correcta colocación de los centros en una cargada nos puede brindar

equilibrio si es que compensamos el peso, entregándolo a la tierra o suspendiéndolo en el espacio. Una conclusión final, relacionada con este último comentario, es que en la práctica de contacto improvisación el compartir del peso no se limita solo a la persona que estoy tocando, sino que también sucede un compartir constante con la tierra y el espacio. Esta relación se exterioriza a la tridimensionalidad y deja de ser asunto únicamente de los cuerpos.

Para finalizar con los principios del contacto improvisación tocaré el tema de la escucha. Para ello, presentaré el cuadro que organiza la estructura de los ejercicios realizados y puntualiza los objetivos de investigación vinculados a este principio.



Tabla 4

Tercer cuadro: propuesta metodológica de ejercicios sobre principios del CI: escucha

| ENFOQUE TOTAL | ENFOQUE ESPECÍFICO | EJERCICIOS | DESCRIPCIÓN | OBJETIVOS |
|---------------------------------------|--------------------|------------------|---|---|
| PRINCIPIOS DEL CONTACTO IMPROVISACIÓN | ESCUCHA | Escucha ampliada | Una persona mira al frente. En sus diagonales posteriores izquierda y derecha están dos personas proponiendo movimientos. La que está adelante debe ampliar su foco visual para repetir los movimientos (20 minutos). | Estudiar la escucha desde la ampliación de la percepción y la visión periférica. |
| | | Impro-escucha | Estructura de improvisación que inicia de un cardumen, ruptura de forma y usa elementos del teatro como monólogos, la voz, atmósferas espaciales y personajes. | Improvisar desde la escucha grupal, reconociendo el sentido de la escucha y su relación con el sentido de la visión. |
| | | Hasta 20 | En un círculo con los ojos cerrados el grupo debe contar hasta 20, uno por uno. Si dos hablan a la misma vez, se repite la cuenta. | Ejercitar la escucha grupal. |
| | | Cardumen | Cardumen con personajes explorados, seguido a improvisar desde la escucha grupal, utilizando los principios estudiados del CI: toque, peso y escucha. | Desarrollar individualmente la seguridad en la toma de decisiones para poder movilizar el grupo o potenciar la improvisación. |
| | | Momentum | Se realizan tres cargadas en dúos, teniendo en cuenta el peso y la velocidad. Luego se armará una micro secuencia de lo estudiado, dándole relevancia a la escucha corporal. | Investigar el momentum desde la escucha y la lectura corporal. |

En este último cuadro se muestran distintos ejercicios que nos permitieron estudiar la escucha desde diferentes miradas investigativas. Se inició con un ejercicio que ayuda a ampliar el foco visual. Luego se desarrolló un ejercicio de improvisación que parte de la idea del “cardumen”, el cual nos permite potenciar la escucha grupal y, a la par, desarrollar la seguridad para tomar decisiones. También se estudió la escucha desde una micro secuencia,

con un enfoque en el “momentum”, término que en la danza refiere el momento preciso en el que se sostiene o se encuentra el tiempo más importante del movimiento.

A continuación, comparto los hallazgos del principio de la escucha, en donde se pueden notar los hallazgos personales de cada integrante en relación con los principios físicos que investigaron.

4.2.1.3. Hallazgos de la escucha. En el primer ejercicio, llamado “escucha ampliada”, tuvimos un hallazgo muy valioso. Al buscar ampliar la escucha, encontramos que hay una relación entre el sentido auditivo y el sentido visual. Christian Mora señala:

Me parece increíble cómo se entrena esta mirada en el rabillo del ojo, en la espalda. A pesar de no ver claramente lo que sucede con tus compañeros detrás de ti, poco a poco empiezas a comprender el movimiento y la percepción se amplifica (ver anexo 4).

La práctica de contacto improvisación ejercita el uso de todos los sentidos y la relación que ocurre entre ellos.

La doctora María Paz Brozas, en su artículo *Pedagogía del cuerpo sensible: tacto y visión en la danza contact improvisation* (2017), comenta algo relacionado con la cita anterior: “Cuando los movimientos son más rápidos y cuando implican cambios de nivel, orientación y desplazamiento, emerge también la necesidad de focalizar los sentidos dejando jugar a la visión periférica con las sensaciones inmediatas del tacto, configurando el uso de una especie de ‘tacto periférico’”. Notamos que hay una fusión del sentido del tacto con la visión que se desarrolla en el entrenamiento de la escucha grupal. Por lo tanto, un aporte valioso que encontramos en el contacto improvisación es el entrenamiento de la escucha.

Para nosotros, los artistas, esta herramienta es clave para la escena, para la danza y para el teatro, ya que nos mantiene conectados con los demás intérpretes y aumenta nuestra presencia. Sin embargo, es aún más valioso que la escucha se desarrolle y relacione con los

demás sentidos, pues así se potencian la visión y el tacto periférico.

Terminando con este primer módulo del laboratorio, quisiera pasar a desarrollar los enfoques específicos que hemos desarrollado para nuestro segundo módulo, dedicado a las nociones compositivas. Para ello, seguiré con la misma dinámica de presentarles los ejercicios propuestos para la investigación de las tres nociones seleccionadas y, posteriormente, compartirles los hallazgos de cada noción.

4.2.2. Nociones compositivas

Los siguientes cuadros contienen las nociones compositivas con sus diferentes enfoques específicos: espacio, tiempo y cuerpo. La lógica de este cuadro continúa con la organización a modo de ejercicio junto con objetivos específicos que permitirán a los intérpretes profundizar en la investigación de las nociones compositivas, tanto desde la práctica de la improvisación como desde la exploración.

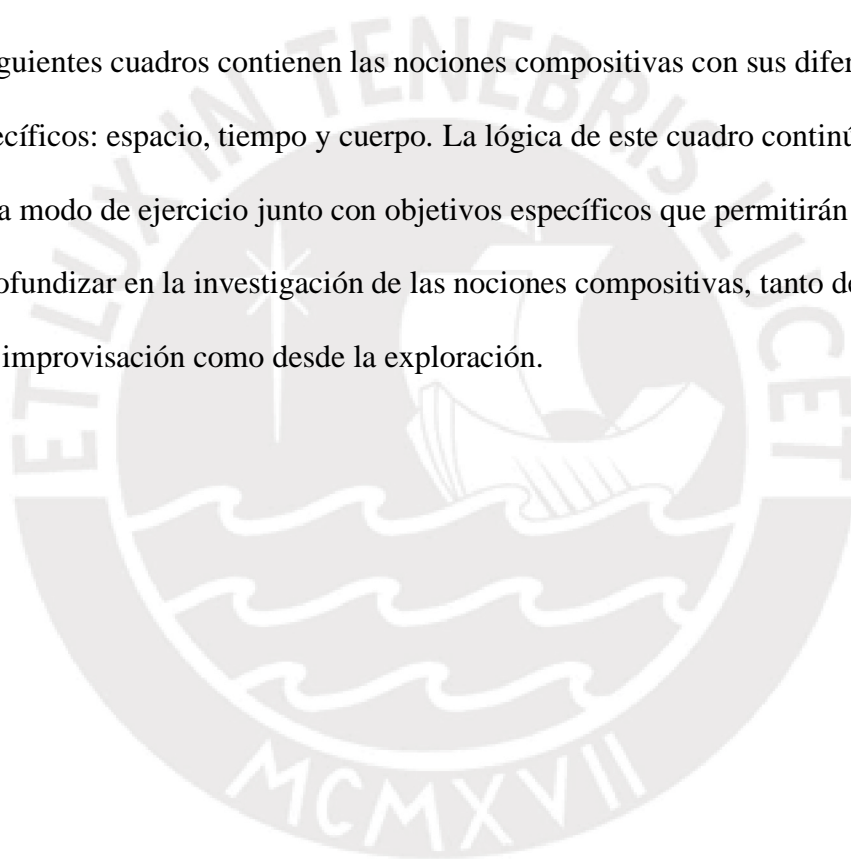


Tabla 5

Cuarto cuadro: propuesta metodológica de ejercicios sobre nociones compositivas: tiempo

| ENFOQUE TOTAL | ENFOQUE ESPECÍFICO | EJERCICIOS | DESCRIPCIÓN | OBJETIVOS |
|-----------------------|--------------------|---|--|--|
| NOCIONES COMPOSITIVAS | TIEMPO | Introducción al concepto del tiempo | Con el estímulo de una batería se explorarán movimientos que contengan diferentes velocidades. | Ingresar al concepto del tiempo en el estudio de las velocidades: súper lento, lento, normal, rápido y súper rápido. |
| | | Pausa | A través de acciones seleccionadas por el intérprete, se jugará a pausar, suspender y continuar. | Investigación del concepto <i>pausa</i> . |
| | | Escucha y reconocimiento de ritmos | Crear una comunicación del intérprete con el baterista, donde el intérprete propondrá movimientos, ritmos y pausas, y el baterista debe responder musicalmente a estas propuestas, creando un diálogo. | Diferenciar los ritmos desde una composición grupal. |
| | | Creando un personaje con un tiempo específico | Tras observar referentes audiovisuales, se propondrá una exploración grupal que estudie diferentes características del tiempo como el juego de velocidades, pausas y ritmos. | Seguir ahondando en el estudio del tiempo desde la representación de los personajes. |
| | | Narrativas del tiempo | Individualmente, se propondrá una situación de movimiento para explorar, alterando la propuesta del tiempo. | Estudiar cómo un movimiento puede cambiar de narrativa cuando su tiempo es alterado. |

En el cuadro anterior, se puede notar que un músico baterista nos acompañó en las sesiones, quien colaboró estimulando la presencia del tiempo. Tuvimos una primera fecha para introducir esta noción a través del estudio de las velocidades, con ayuda de los sonidos y la marcación del bpm (beats por minuto), lo que ayudó con la improvisación de movimientos en un rango de lento a rápido, y también con sus extremos: súper lento y súper rápido. De esta manera, estudiamos la pausa, la suspensión y el silencio, y pudimos diferenciar cada determinación en grupo.

Posteriormente, nos adentramos en el trabajo de comunicación entre actores,

bailarines y músicos. Para ello comparamos diferentes ritmos a partir de una composición grupal. En la investigación del tiempo también estudiamos la representación de personajes, con características de tiempo bien específicas, lo que nos llevó a la creación de narrativas temporales, como situaciones imaginarias que expusieron distintas propuestas de tiempo.

4.2.2.1. Hallazgos del tiempo. Durante el estudio de la noción de tiempo, observamos que destacaron un orden y una organicidad grupal, los cuales estuvieron relacionados con la activación de la escucha y se vieron estimulados por la música. Cabe resaltar, que en el desarrollo de la práctica de Contacto Improvisación se rompe la relación y dependencia con la música, apostando por el silencio. De lo contrario, en este laboratorio al contar con una percusionista ocasionó que la música unificase y organizase al grupo, lo que permitió sostener las composiciones, generar contrapuntos y direccionar las creaciones hacia un carácter más escénico. Debido a eso, el cuerpo fue movilizado por el ritmo de la batería, potenciando el factor compositivo presente en el laboratorio. Esto último, mencionado anteriormente, lo observamos en el comentario de Camila Quiroga, bailarina del grupo, quien escribe en su bitácora: “Mi tiempo no tiene las mismas velocidades que el tiempo pensado por mis compañeros”. Sin embargo, estas diferencias pudieron igualarse con el estímulo de la música y el tempo: “la música nos regalaba uniformidad” (ver anexo 2).

Un hallazgo claro que estaba conectado con el tiempo es la invitación a la escucha, y para que eso suceda debe haber una conciencia plena del presente. Brayan Pinto, actor del grupo, escribe en su bitácora sobre esta última relación: “Reconectar con el presente y activar la escucha se da a través de la pausa” (ver anexo 3). Enseguida enuncia otro término que evaluamos en la noción de tiempo: la pausa, la cual, tal como se mencionó anteriormente, tiene la característica de conectar. Sobre esta misma idea, Majo Bueno, actriz del grupo, escribe en su bitácora: “Pausas: un momento, un respiro, sostener, suspender, digestión, asimilar y prepararse para” (ver anexo 5 para la bitácora completa). Si bien la pausa,

estudiado desde las nociones compositivas

Frente a lo expuesto, podemos notar que el estudio de la noción compositiva del tiempo le ha brindado al grupo diferentes herramientas, las cuales podrán ser empleadas en la creación escénica. También se pudo reconocer la autonomía de los intérpretes durante los momentos de improvisación a través de su toma de decisiones, las cuales desarrollaban una presencia independiente en la creación, pero, a la vez, una concordancia con las ideas de todo el grupo. Por otro lado, quisiera comentar que cada intérprete logró distinguir su tendencia de velocidad empleada en la improvisación, es decir, que reconocieron cómo improvisan mayormente, ya sea con movimientos rápidos o lentos, para, de acuerdo a eso, permitirse salir de su zona de confort en la elaboración de movimientos o creación de personajes.

Como mencionamos anteriormente, gracias al estímulo de la música percibimos la aparición de un orden que, en este caso, impulsó al grupo a presentar una uniformidad, lo cual resonó de forma muy orgánica en los intérpretes, y le aportó estructura a la creación grupal. A modo de cierre, el estudio del tiempo logró que el sentido de la escucha estuviera muy presente, no solo a nivel auditivo, sino también desde una escucha visual, capaz de influir para que los intérpretes estén más conectados unos con otros durante la creación, dándoles mayor coherencia a sus propuestas y, a la vez, sosteniendo en conjunto los momentos de pausa, las cuales refrescaban la improvisación y permitían que —en compañía del silencio—, el espectador pudiese digerir lo observado y comprender las propuestas de creación.

Avanzando con las nociones compositivas, pasaremos a investigar la noción del espacio. Para ello, presento el cuadro organizado con los ejercicios que realizamos, su descripción y los objetivos que queríamos alcanzar.

Tabla 6

Quinto cuadro: propuesta metodológica de ejercicios sobre nociones compositivas: espacio

| ENFOQUE TOTAL | ENFOQUE ESPECÍFICO | EJERCICIOS | DESCRIPCIÓN | OBJETIVOS |
|-----------------------|--------------------|--|--|--|
| NOCIONES COMPOSITIVAS | ESPACIO | Introducción al concepto del espacio | En un papelógrafo se transcribirán las nociones relacionadas al espacio, para encontrar puntos de coincidencia entre ambas especialidades. | Refrescar las ideas que tenemos del espacio, desde el teatro y la danza. |
| | | El espacio negativo (espacio no ocupado por el cuerpo) | Observaremos a nuestro compañero bailar y luego ingresaremos a su espacio negativo, acompañándolo en su danza. | Estudio del espacio negativo. |
| | | Activación para la composición | Desde la acción de caminar se proponen rutas lineales, circulares, directas o indirectas. | Estudio del espacio directo e indirecto. |
| | | El vacío, posibilidades infinitas para crear | Mediante una estructura de improvisación, actores y bailarines compondrán en el espacio, construyendo situaciones imaginarias. | Uso del imaginario para crear en el espacio. |
| | | El otro cuerpo como un espacio nuevo | Levantarán todos a un cuerpo, compartiendo un espacio en común. | Introducir la relación del espacio con el peso. |
| | | Arquitectura de los cuerpos en el espacio | Se explorará formas de usar la arquitectura corporal del compañero como un espacio imaginativo. | Investigación del espacio desde un carácter imaginativo. |

En el cuadro anterior se logra visibilizar cómo abordamos el tema del espacio.

Comenzamos por comprender, en conjunto, cómo se concibe la noción espacial en la danza y en el teatro. Los intérpretes de teatro expusieron la definición de espacio desde la espacialidad que hay dentro de un escenario, también desde los espacios alternativos e imaginarios, sobre la realidad alterna posible a crear. Por otro lado, los bailarines dieron definiciones concebidas desde la relación del espacio con el cuerpo, como el espacio negativo o el contorno del cuerpo. También mencionaron los diseños espaciales y las proyecciones.

Durante el desarrollo de las sesiones se estudiaron distintos usos del espacio, como el espacio negativo y positivo, el espacio directo e indirecto a través de la composición de rutas

lineales, circulares, directas o indirectas, como progresión para desarrollar un dúo de CI. Seguido a eso, practicamos una estructura de improvisación para construir situaciones imaginarias. De esta manera, concluimos con la investigación del principio de contacto improvisación, sobre el peso y su relación con el espacio.

A continuación, les compartiré diversos hallazgos que hicieron posible el estudio de estos ejercicios, los cuales fueron debatidos y registrados en las bitácoras virtuales de los intérpretes.

4.2.2.2. Hallazgos del espacio. “¿Cómo habitamos el espacio?” (ver anexo 1). Esta fue nuestra pregunta de partida, que compartió Sebastián Ramos, para realizar el estudio de la segunda noción: el espacio. Existen muchas concepciones sobre este mismo, pero al tener como intérpretes a bailarines y actores, el enfoque de esta noción estuvo en el vínculo de la espacialidad que se crea cuando se trabaja con otro cuerpo, es decir, en la relación entre los cuerpos y los espacios creados que los conectan.

En la comprensión del espacio, como parte de la búsqueda hacia rutas de creación colectiva, encontramos que su estudio nos reveló muchas cualidades, una de ellas es la conexión de los intérpretes bajo la imaginación empleada, justamente, para crear espacios alternativos. Como el grupo ya viene trabajando varias sesiones en conjunto, pueden reconocer las tendencias de sus compañeros, incluso su forma de crear, lo que les permite tener una comunicación corporal asertiva en el uso de su espacio compartido.

En nuestro primer ejercicio, tras obtener la información sobre cómo se mueve el compañero por el espacio, qué velocidades suele manejar y qué niveles espaciales usa en sus transiciones de movimiento, finalizamos con una danza contenida por la escucha, logrando una comunicación asertiva de los cuerpos, la cual fue posible al cuestionarnos: ¿Cómo abarco su cuerpo? ¿Cómo construimos en conjunto un nuevo espacio? Esta investigación, que inició desde el enfoque de la relación de los cuerpos, sugiere rutas que conllevan a la

investigación del espacio.

Otro hallazgo relevante, que podemos encontrar como un denominador común en la mayoría de las bitácoras virtuales de los intérpretes, tiene que ver con el espacio y sus posibilidades de transformación, el cual es sostenido y posibilitado mediante la escucha grupal y corporal. En relación a eso, Majo Bueno, actriz e intérprete del laboratorio, escribe: “La escucha es la parte más esencial para saber cuál es nuestra función, justo en medio de la improvisación. Primero escucho con mi cuerpo y luego decido de qué forma construyo o destruyo el espacio” (ver anexo 5). En un inicio, ella menciona la importancia de activar la escucha antes de proponer, sugiriendo una escucha de nivel corporal para luego ofrecer nuevas posibilidades de movimiento en el espacio. Una idea que construye acorde a la danza que está sucediendo o una “destrucción”, como ella menciona, a la ruptura del movimiento propuesto. Esto último hace alusión a la naturaleza cambiante del espacio, que refleja su capacidad de transformación, una de sus principales características, lo que nos recuerda que el espacio está destruyéndose y construyéndose permanentemente.

En esa misma línea, Camila Quiroga, bailarina del grupo, agrega: “Escuchar su cuerpo, entender su movimiento para después introducirme en su espacio” (ver anexo 2). De esta manera, notamos la relación entre uno de los principios del contacto improvisación, la escucha, y una de las nociones compositivas, el espacio. En esta danza entre la escucha y el espacio se posibilita la cualidad de transformación que mencionamos inicialmente.

Transformar el espacio desde el uso del imaginario, antecediendo desde la escucha, para así reconocer las posibilidades de creación en el espacio y la comunicación del compañero a través del movimiento.

Dos de los ejercicios que usamos en la investigación de esta noción compositiva tenían un objetivo principal: abordar el uso del imaginario para crear en el espacio. Dentro de las tendencias en la improvisación, observamos que estuvo presente la relación desde el

tacto y el uso del peso (las cuales estudiamos en el primer módulo del laboratorio), por lo que las composiciones en el espacio estuvieron contenidas por dos o más cuerpos en relación: cuerpos cargándose, manipulando su peso o creando en conjunto una nueva estructura corporal. Estas situaciones compositivas reflejaban un carácter imaginativo y lúdico, tal como lo menciona Sebastián Ramos: “Ser todos un nuevo cuerpo con ocho pies, cinco manos, cuatro narices y muchos sonidos” (ver anexo 1). Los cuerpos componían situaciones imaginarias, logrando espacios específicos debido a la atención grupal que se desarrollaba, la cual facilitaba que todos entren en un ritmo, que estén atentos al cambio de velocidad en la improvisación y que se relacionen con rapidez frente a cualquier propuesta del compañero. Agregado a eso, aparecieron las composiciones espaciales, a través de las cuales el grupo buscaba diseñar el espacio jugando con los planos, los niveles y los diseños espaciales; la mayoría de los intérpretes se acercaban a estas composiciones desde la creación de algún personaje, relacionándolo con el espacio imaginario que podría corresponderle.

Finalmente, también aparecieron creaciones de estructuras espaciales desde el cuerpo, a través del juego con la arquitectura corporal. Jesús Sulca, bailarín del grupo, destaca cómo el toque físico propone una composición que no solo sugiere un solo frente, sino que resalta una visión del espacio de forma circular, comprometiendo a los demás intérpretes a estar presentes con una escucha activa y una visión periférica, alertas al devenir de las propuestas de composición. “El uso del contacto en estas situaciones nos permitía crear relaciones entre los cuerpos y el espacio de forma periférica. A la vez, la visión y la escucha nos mantenía conectados para componer en esa misma sintonía” (ver anexo 6 para la bitácora completa).

Concluyendo con la investigación de las nociones compositivas, escogimos cerrar el estudio de la noción de cuerpo. Ahora veremos el cuadro que realizamos para organizar las

últimas sesiones donde investigamos las nociones, el cual sigue la estructura de ejercicios propuestos, descripción y objetivos planteados para cada sesión.

Tabla 7

Sexto cuadro: propuesta metodológica de ejercicios sobre nociones compositivas: cuerpo

| ENFOQUE TOTAL | ENFOQUE ESPECÍFICO | EJERCICIOS | DESCRIPCIÓN | OBJETIVOS |
|-----------------------|--------------------|-----------------------|---|--|
| NOCIONES COMPOSITIVAS | CUERPO | Cuerpo y arquitectura | Desde distintos referentes fotográficos de arquitecturas y estatuas, el intérprete plantea una representación de la obra. | Proponer diversas posibilidades del uso del cuerpo para expresar y comunicar. Comprender el cuerpo mismo como objeto de investigación. |
| | | Cuerpo de trapo | Desde la cualidad de “trapo” se manipulará el cuerpo del compañero. | Explorar esta cualidades de movimiento observado la manipulación del peso y los distintos recorrido que cuerpo. |
| | | Cuerpo en relación | En esta propuesta de improvisación se accionará desde el pensar la relación de mi cuerpo con el cuerpo de los otros. | Investigar distintos imaginarios sobre cómo el cuerpo se puede relacionar con el cuerpo del otro. |
| | | Jam | Con las anteriores investigaciones del cuerpo se pasará a proponer un jam. | Desde la improvisación del movimiento y el juego, se continuará investigando al cuerpo. |

En el cuadro anterior, podemos observar las miradas que le dimos a la noción de cuerpo. Comenzamos por analizarlo, reconociéndolo como una arquitectura posible para expresar y comunicar una idea. Con la ayuda de imágenes, los intérpretes jugaban y componían una improvisación de movimiento, desde acciones y composiciones, desde la exploración de diversas estructuras corporales.

En el estudio del cuerpo también se estudiaron las cualidades de movimiento desde un ejercicio de manipulación del cuerpo del compañero. Por otro lado, se estudió al cuerpo en relación desde la improvisación y, dejando correr al imaginario, investigamos distintas formas en que el cuerpo puede relacionarse con el otro.

Concluimos esta noción con un jam de cierre, que surgió desde la consigna de seguir investigando al cuerpo con los estudios obtenidos, por ejemplo, el peso del cuerpo, el toque físico, el cuerpo en el espacio y la escucha corporal.

A continuación, les compartiré los hallazgos que devienen de este último estudio, los cuales han sido seleccionados de las bitácoras de los bailarines y actores.

4.2.2.3. Hallazgos del cuerpo. Tras observar el registro multimedia de las sesiones anteriores, pude notar que en esta etapa del laboratorio los cuerpos adquirieron distintas habilidades desarrolladas por el estudio específico de los principios. Hay una diferencia de las conciencias físicas y la escucha corporal, ya que ahora es un cuerpo que ha investigado su peso, ha ampliado la escucha grupal y ha entrado en una confianza física desde el toque.

En las bitácoras virtuales, encontramos que Christian Mora, actor del grupo de laboratorio, escribe al principio sobre el miedo que siente al cargar y errar. “Tengo miedo de ser el sostén de otros cuerpos, de que se me caigan. Esto desarrolla una cierta torpeza en mi comunicación con la de otros cuerpos”. Posteriormente, en uno de sus últimos registros escritos, menciona: “Reconozco los cuerpos de los demás. Sé cómo pesan, cuál es su tono muscular y cómo les gusta jugar” (ver anexo 4). En las últimas grabaciones de video de las sesiones, se observa cómo él y todos los intérpretes se arriesgan, cargan y bailan sin temor, evocando a un cuerpo transformado por la confianza física, confianza que ha sido obtenida gracias a estudiar al cuerpo mismo como objeto de investigación.

Estas variaciones en el cuerpo me invitan a preguntarme: ¿Qué habilidades desarrolla el cuerpo en la práctica de CI? Para obtener una respuesta a esta duda, entrevisté a Cristian Olivares, bailarín y maestro de contacto improvisación. Durante la entrevista, él indicaba cómo el CI “es un medio de aprendizaje supremo” (C. Olivares, comunicación personal, 21 de Julio de 2022) para el cuerpo, el cual le permite desarrollar habilidades de lectura corpóreas y lecturas espaciales, además de promover una capacidad perceptiva bastante

amplia (2022). Podemos concluir, entonces, que el cuerpo sí desarrolla habilidades en el estudio de la práctica del CI, habilidades que concluyen en un cuerpo presente, atento para las creaciones compositivas, ya que se ha ejercitado de diversas formas en el uso de los sentidos, como la escucha, la percepción y el tacto. De igual manera, se ha estudiado el uso de las fuerzas y el desarrollo de la confianza mediante el estudio del peso. Y también se han desarrollado habilidades de comunicación corpóreas para congeniar con las propuestas de los demás durante las creaciones compositivas.

Para cerrar con los hallazgos del cuerpo, también fue importante cuestionarnos sobre las concepciones de los cuerpos del CI. Para ello queremos traer el texto *El cuerpo en el contact improvisación: subjetividad y potencialidades políticas en una forma de danza*, donde su autora, Mariela Singer, describe el “estado contactero”, es decir el estado corporal de una persona que está realizando contacto improvisación. Ella menciona:

Sólo puede concretarse si se abandona toda intención de controlar el movimiento, de adaptar el cuerpo a una decisión consciente (que elimina su devenir propio, en tanto totalidad, y lo limita a lo racionalizable, lo ata a una trascendencia que clausura su escucha inmanente), puesto que ello implicaría subsumirse en el repertorio limitado de posibilidades registradas, desatender la creación que reclama su presente y conduciría a la repetición de un movimiento, a una restricción o detención de su propio proceso (2013, p. 13).

Desde el enfoque que planteamos en esta investigación, un cuerpo CI no danza para cumplir una composición pactada, sino que se entrega a la espontaneidad del acto de improvisar, a la creación en el presente. Aquí se diferencia de un cuerpo para la composición que propone una relación con el espacio, el tiempo u objetos para dialogar con una secuencia de movimiento establecida, como lo señala María Fuentes en su escrito *El cuerpo en los procesos de creación de obra* (2016, p. 26).

A modo de registro, puede consultar en el anexo 8 el video-resumen de nuestro trabajo de laboratorio.

Continuando por el recorrido por los módulos, una vez concluidos los módulos 1 y 2 sobre el estudio de los principios de CI y las nociones compositivas, pasamos a organizar nuestras sesiones para la elaboración de una creación escénica. En el siguiente capítulo, abordaremos el desarrollo del proceso creativo, la metodología que usamos para la creación de la propuesta escénica, los resultados de las exploraciones y el mapa de improvisación como propuesta final.



Capítulo 5. Proceso creativo y resultado

Para dar inicio a esta nueva propuesta escénica, partimos de una pregunta que nos ayudó a generar un espacio de ideas y adentrarnos en la composición escénica final: ¿Cómo sería una piel contraria a una piel habitada por el contacto?

Esta pregunta hace referencia al entrenamiento previo que hemos estado investigando sobre nuestras relaciones con el contacto para la composición. Esta relación de contacto brindó a los intérpretes la disponibilidad de su cuerpo, una cercanía con los otros y una accesibilidad al toque físico. La pregunta nos ubica en un lugar contrario al que hemos estado estudiando, nos hace cuestionarnos *¿Cómo sería un cuerpo que no se permite tocar?*

Dentro de nuestras conversaciones en torno a estos cuestionamientos, surgió la imagen de una persona usando un saco. Este elemento aparece en la búsqueda de la oposición con la piel, en la búsqueda de un material que sea de características opuestas a la piel humana. Por ejemplo, el saco, que no es flexible, que es rígido, que tiene una estructura lineal. La persona que lo usa cuenta con distintas características como la formalidad en la postura corporal, un cierto distanciamiento al momento de saludar, y un conjunto de particularidades que podrían presentarse en un personaje con una peculiaridad en sus movimientos y, sobre todo, con una singularidad en su forma de tocar o ser tocado.

Por otro lado, el elemento del saco nos ayudó con el desarrollo del proceso creativo. Continuamos cuestionando qué valor le otorgarían a este elemento y que representaría el saco. A su vez, surgieron otro tipo de preguntas como: ¿Cuál es diferencia entre la tela del saco y la piel? ¿Lo formal versus lo natural? ¿Lo vestido versus lo desnudo o vulnerable? Estas oposiciones fueron claves como punto de partida para dar inicio al proceso creativo.

Para la siguiente sesión, se consiguieron seis sacos –uno para cada uno de los intérpretes–, y se desarrolló una serie de ejercicios que nos ayudaron a encontrar un imaginario común en torno al elemento del saco. Iniciamos con la presentación del

elemento. Su exploración y apropiación nos brindaron ideas y consignas que, empleadas en una improvisación, devinieron en situaciones imaginarias cargadas de movimientos.

5.1. Exploración del objeto

Comenzamos presentando el objeto del saco junto a las siguientes cuatro preguntas:

1. ¿Qué características tiene? Dúctil, lineal, pesado, formal.
2. ¿Quién lo usa? Empresarios, abogados, oficinistas, ministros.
3. ¿En dónde se usa? Oficinas, empresas, transporte público.
4. ¿Cómo se usa? Sobre los hombros.

Estas eran preguntas claves que al ser contestadas iban a proponer una serie de respuestas sobre la base de:

1. Características de movimiento.
2. Personajes que usan sacos.
3. Escenarios, imaginarios donde se usa.
4. Uso del elemento.

Una vez resueltas las preguntas, se pidió al grupo que explorara el elemento contemplando su textura, elasticidad y peso. Luego, se indicó que iniciaran una improvisación con la serie de respuestas dadas. Por ejemplo: encarnar a un abogado en transporte público que realiza movimientos rígidos y lineales, o ser, en conjunto, oficinistas en una reunión y efectuar movimientos pesados. Estas primeras improvisaciones terminaron proponiendo situaciones completas, con personajes con cierto tipo de gestualidad y tiempos, así como la construcción de espacios imaginarios en donde los intérpretes se desarrollaron usando las diferentes nociones de composición estudiadas.

5.2. Resultado de las improvisaciones

Tras las improvisaciones, el equipo ha marcado dos situaciones bien concretas.

- El intérprete con saco.
- El intérprete sin saco.

Ambas situaciones han desarrollado una poética que responde ante la presencia de esta rigidez: la inmovilidad que otorga el llevar traje.

“El intérprete con saco” desarrolló varias características físicas y de movimiento que surgían de un contexto que representa a un “cuerpo desconectado”, que “sobrevive al sistema” y que, principalmente, no le da importancia al toque físico. Los actores en su trabajo se cuestionan el sentido de las acciones; los bailarines, en cambio, agregan ritmo y composición a las propuestas de movimiento. Con ello se crea un coro de personas representando una situación. No hay conexión visual entre ellos y su caminar se caracteriza por ser directo y lineal, concluyendo en una danza contenida por gestos cortos y repetitivos.

Tiempo: Acelerado, picado, pausas cortas.

Espacio: Situaciones imaginarias (oficina, bus, empresa)

Cuerpo: Gestos de ver la hora, saludar, trabajar, ir en el bus.

“El intérprete sin saco” representa a una persona que ha recuperado su libertad, que habita el contacto y se permite tocar y ser tocado. Está conectado con su entorno, se reconoce humano, puede moverse, es libre, tiene conexión visual con los demás, y se moviliza buscando conectar y relacionarse, entregando y recibiendo peso de forma lúdica.

Tiempo: decreciente, lento, rápido.

Espacio: etéreo.

Cuerpo: consciente de su movilidad.

Hasta este punto, podemos observar la concreción de una narrativa desde las lógicas que proponen la oposición de uso del saco. Se va construyendo un lenguaje de movimiento entre los intérpretes que se mantiene gracias a la escucha grupal que estos han adquirido a lo

largo del laboratorio, lo que también posibilita el que puedan construir espacios imaginarios en conjunto.

A continuación, pasaremos a compartirles la estructura de la obra junto a un análisis más profundo de la misma.

5.3. Creación escénica: *Políticas de cero contacto*

Título de la obra: *Políticas de cero contacto*

La obra recibe el nombre de *Políticas de cero contacto* debido al contexto actual de esta investigación: la pandemia por el COVID-19. Una de las medidas para enfrentarla es el distanciamiento social que sugiere el nulo contacto entre las personas. Esta situación se convirtió en nuestro motor de partida, y nos inspiró para componer nuestra creación escénica con un discurso que gira en torno al contacto físico.

5.3.1. Sinopsis y contexto de la obra

La obra se inscribe en el sentimiento de habitar una piel de características frías, lineales, despojadas de emoción, a la que se le restringe el contacto con el otro. Aquí se desarrollan situaciones en donde este cuerpo desconectado debe trabajar y existir, mantenerse en el sistema. Hasta que ocurre una sorpresa... El ser ha descubierto algo que lo mantiene vivo, expectante, salvaje, conectado.

Políticas de Cero Contacto propone una reflexión sobre cómo se impone el sistema castrando nuestros instintos naturales de contacto, de cercanía, de relación. Se hace mención al sistema como una relación de opresión al ser humano, que vive para trabajar dejando de lado sus deseos y sus relaciones interpersonales. Esto se termina hasta que los intérpretes logran “arrancarle esta piel”, es decir, quitarse el saco. Aquí hay un despertar y un interés en retomar las relaciones desde el contacto físico.

La obra se apoya en traer los valores del CI y su filosofía frente al cuerpo y su contexto político. Para comprender mejor estas ideas, recurriremos a la autora Mariela Singer, quien en su investigación *El cuerpo en el contact improvisación: subjetividad y potencialidades políticas en una forma de danza* (2013) menciona que el CI cuenta con distintos valores que apuntan a romper las estructuras y jerarquías que se han otorgado a la danza y al cuerpo, como desjerarquizar los roles en la danza (coreógrafo/bailarín), romper las jerarquías sociales aplicadas (docente/estudiante) y proponer la composición desde lo colectivo (p. 8). Traemos el contexto filosófico del CI y lo planteamos en la construcción de los personajes, guardando coherencia con la creación y desarrollo de la obra, y haciéndolo presente en las lógicas de los cuerpos. Por una parte, como cuerpos lineales, cubiertos de una materialidad específica, inflexibles, duros y controlados; por otra, un cuerpo maleable, de contacto, accesible al encuentro y relación con su entorno.

A continuación, pasaremos a comentar el análisis de la obra desde la relación de los principios del CI y las nociones compositivas. Para ello, nos apoyaremos en el registro fotográfico que se realizó en la primera función.

5.3.2. Análisis de obra Política de Cero contacto

Para esta sección, proponemos analizar la obra desde una visión que contemple tanto las nociones compositivas como la lógica del CI y presentar las narrativas creativas, imaginarias y poéticas, así como el análisis técnico del movimiento para que, de esta forma, cumplamos con uno de nuestros objetivos específicos, que busca desarrollar en nuestra creación escénica la relación de estos dos universos: el compositivo y el de contacto improvisación.

Figura 9

Fotografía del inicio de la muestra Políticas de cero contacto en Tremenda- Espacio cultural



La obra da inicio y los intérpretes van ingresando uno por uno a escena. El espacio se carga de rostros sin expresiones ni emociones, ellos no se animan a mantener ni la mínima conexión visual. Van a un tiempo acelerado, produciendo la sensación de que son más de seis intérpretes. Tarde o de prisa van hacia algún lado, y en su transitar marcan un recorrido de formas lineales y cuadradas, todo muy calculado. Le agregan a su movimiento gestos cotidianos como saludar con apretones de mano, ir en transporte público, acomodarse el saco o ver la hora. La repetición de estos gestos mantiene a los espectadores a la espera de que algo rompa con esta monotonía.

Hasta este momento, podemos reconocer que el grupo hace uso, principalmente, de la noción compositiva de espacio abarcando de forma directa la acción de caminar junto a una propuesta directa de rutas lineales. Reconocemos en este inicio una relación clara entre los principios de contacto improvisación: la escucha y la noción compositiva del espacio. Si bien los intérpretes no mantienen una conexión visual, ellos se encuentran con una escucha

corporal activada y periférica, que da como resultado que puedan desenvolverse en el espacio sin chocarse.

La pieza continua y los intérpretes logran romper con esta composición rutinaria. Posicionan sus cuerpos, uno al lado del otro y, en conjunto, cargan a uno de los integrantes. Sus rostros permanecen sin ninguna gestualidad, pero hay algo más curioso que eso. Llama la atención que el cuerpo que cargan es un cuerpo rígido, endurecido, lineal. Este cuerpo parece más un objeto que un cuerpo, ya que tiene un peso compacto y carente de emociones. Desde una observación técnica, podemos apreciar cómo el intérprete Christian Mora posiciona su cuerpo de forma rígida, apoyando su pelvis en las manos de Brayan Pinto, sus piernas sobre las manos de Majo Bueno y su torso sobre Jesús Sulca. Se ve que la arquitectura de esta imagen es posible gracias a la colocación de su pelvis, la distribución de la entrega de peso en los limitados puntos de apoyo y la rigidez que propone en su tono muscular para ser cargado. Estos principios fueron estudiados en el primer módulo del laboratorio; el peso, los puntos de apoyo y la regulación de tono muscular son características de la práctica de contacto improvisación. Sin embargo, esta situación marca una propuesta nueva, con una cargada diferente, ya que el cuerpo no está habitado por las espirales –como suele ser en el CI–, sino que propone, más bien, una cargada rígida.

Figura 10

Fotografía de Christian Mora rígido siendo cargado por sus compañeros



Retomando el análisis de la obra, observamos a los cuerpos aún robotizados y controlados. Vemos a los individuos transformarse, abarcando la idea de cuerpo-objeto y notamos cómo utilizan sus cuerpos fríos e inflexibles para realizar, una y otra vez, acciones que se desdibujan por la repetición. ¿Es una mesa? ¿Es una silla? ¿Acaso están imprimiendo o sellando papeles? El escenario parece haberse transformado en una oficina, con otra propuesta de composición grupal en donde los intérpretes ponen su cuerpo para darle significado a un objeto sin dejar de ser ellos mismos un sujeto.

Figura 11

Fotografía de los intérpretes simulando diversas acciones/objetos con sus cuerpos rígidos



En otras palabras, la obra le da valor a la resignificación del cuerpo, evocando a un cuerpo-objeto. Así, observamos la posibilidad de un lenguaje que se puede transformar en una materialidad o elemento cotidiano y, a la misma vez, encarnar a un sujeto. Este valor agrega otras narrativas y nuevos imaginarios. También añade potencial al cuerpo. Lo que se rescata de este lenguaje es que nos permite pasar por distintos niveles de construcción –que no son la mímica ni la teatralización–, sino nuevas y diversas formas de entender y construir desde y con el cuerpo. Además, podemos analizar que los intérpretes utilizan el imaginario para crear espacios alternativos y se apoyan en la composición mediante el contacto. Esta

relación entre el principio del toque físico de CI y la noción compositiva de cuerpo es muy valiosa, ya que abre un abanico de posibilidades para crear y componer desde el cuerpo, proponiendo un soporte físico a la acción que se quiere representar.

Figura 12

Fotografía de Jesús Sulca ejecutando en movimiento



En un siguiente momento de la obra, podemos notar otro ejemplo de la resignificación corporal: los intérpretes juegan entre el cuerpo arquitectura y el cuerpo soporte. Esta propuesta significa que uno juega con la arquitectura corporal del otro o utiliza con imaginación los soportes corporales que el compañero le propone. De esta forma, se crean lógicas corporales físicas que expresan una narrativa. Distinguimos que el uso de su imaginario se vuelve físico y tangible cuando esta emplea un cuerpo para componer una situación concreta.

La obra continúa su desarrollo hasta que ocurre un enfrentamiento entre las tres parejas, que concluye en una pausa en donde todos los intérpretes se dan cuenta de la presencia de los sacos que están portando y, en conjunto, intentan quitárselos. En ese momento, surge una imagen bien potente, ya que, en silencio, escenifican el acto de

arrancarse una piel, con sonidos mínimos de dolor pero con un rostro desgarrador que muestra sufrimiento.

Figura 13

Fotografía de Camila Quiroga y Christian Mora arrancándose los sacos



Figura 14

Fotografía de Brayan Pinto arrancándose el saco



Hasta este punto, podemos observar que el uso del saco ha creado una narrativa que se basa en representar un cuerpo ausente y desconectado, el cual sobrevive a un sistema que lo aleja del contacto y la relación con los demás. Como decía Steve Paxton para la revista *Carne Viva*: “Fundamentalmente, la civilización urbana tiende a castrar el desarrollo sensorial y de movimiento que se llevaría a cabo en un entorno natural” (2014, p.4). Paxton hacía referencia a este distanciamiento de la relación con nuestros sentidos corporales que nos implanta la civilización. Esta primera parte de la obra se ha encargado de representar este discurso y de mostrar la dificultad al salir de esta posición.

Rumbo al clímax de la obra, hubo una pausa extensa cuando los intérpretes se quitaron el saco. Hay una simbolización del despertar. Ellos se toman un tiempo para conectar con sus sentidos, sentir su peso.

En el CI se conoce como ‘pequeña danza’, un ejercicio de exploración perceptiva que consiste en concentrarse en sentir el peso del propio cuerpo y los movimientos que se producen en esa postura, prácticamente imperceptibles para el observador, pero conmovedoras para quien logra introducirse en profundidad en la experiencia (Singer, 2013, p7).

Figura 15

Fotografía de los intérpretes previo al clímax



Figura 16

Fotografía de los intérpretes reconociendo sus cuerpos



Tras esta pequeña danza, tocan su piel, se conectan con su tacto, su olfato, sus sentidos, observan a los demás y se reconocen vivos y presentes. Su curiosidad los invita a conectarse desde el tacto y jugar con la entrega de su peso.

Los cuerpos empiezan a relacionarse y abarcar el espacio desde el contacto improvisación. Para este momento, hay un desarrollo completo de los principios del CI, observamos el uso del toque físico, el peso y la escucha grupal. Notamos que, a diferencia del primer momento de la obra, el lenguaje de movimiento es completamente distinto. Se desarrolla un lenguaje lúdico, de cargadas y suspensiones, de risas y miradas que se conectan. Se da un cambio en el abarcar del espacio: ya no es un espacio lineal y cuadrado, ahora es un espacio circular. De igual manera, los cuerpos ya no habitan solamente su verticalidad, sino que abarcan distintos planos del espacio.

La filosofía del CI y su estructura de composición cuentan con un “carácter colectivo, y los movimientos de los/as otro/as constituyen el sostén fundamental para el propio movimiento, su fuente inspiradora y enriquecedora” (Singer, 2013, p. 6). Nosotros también nos arriesgamos al colocar una estructura de composición instantánea sostenida por

la investigación que realizamos en el laboratorio. Se cuenta con unos acuerdos planteados en una estructura de improvisación, pero se sigue jugando con ella. La obra sigue abierta, está viva, cuenta con miles de posibilidades para su desarrollo. Desde la filosofía del CI, es un valor contar con una composición que propone una de estructura de improvisación, con un campo abierto de posibilidades de movimientos. También es un valor para el campo escénico dejar la obra abierta con múltiples posibilidades de desarrollo.

En la imagen de abajo, podemos observar a Majo Bueno con Christian Mora. Ella propone una base de tres apoyos y, a su vez, cuida a Christian con la extensión de su mano. Notamos que ninguno de los dos se mira a los ojos; sin embargo, se puede percibir claramente una confianza física para cargar el peso del otro o para entregarse de cabeza. Los cuerpos continúan contacteando y ocurren diversas cargadas.

Figura 17

Fotografía de Majo Bueno y Christian Mora construyendo una estructura



En la siguiente imagen, encontramos a Jesús Sulca cargando a Christian Mora. Al inicio del laboratorio, ambos mencionaron en sus bitácoras el miedo y la desconfianza de cargar o ser cargados. Tras dos meses de estudiar sus pesos, reconocer su toque físico, desarrollar una escucha corporal en conjunto y saber cómo baila el compañero, fue posible

desarrollar la confianza física que observamos en la fotografía. Ambos cuerpos también han estudiado las colocaciones corporales para realizar una cargada sin esfuerzo. Podemos notar que la pelvis de Mora se encuentra a la altura del hombro de Jesús, y equilibra su peso total, trasladando hacia atrás el peso de su cabeza.

Figura 18

Fotografía de Jesús Sulca y Christian Mora construyendo una estructura



La obra ya va llegando a su final, los intérpretes pasan de tener un momento de euforia y mucho contacto a retomar la pausa y la respiración. Uno por uno, salen del espacio hasta dejarlo vacío.

A modo de cierre, esta última parte de la obra quiso representar la libertad que nos obsequia la danza y el contacto. Como menciona Paxton: “La danza hace que la mente se enfoque en una existencia básica, en la que el tiempo, el espacio y la gravedad se abren hacia la manifestación del impulso creativo” (2014). La obra expresa la necesidad de un

regreso hacia algo que hemos perdido a nivel general, y nos lleva a pensar de vuelta en lo humano, el contacto y las relaciones.

Figura 19

Fotografía de Sebastián Ramos al cierre de la obra



Para poder visualizar segmentos de la obra, hemos preparado un video resumen de esta. Pueden encontrarlo en el anexo 9 de esta investigación.

Conclusiones

Durante estos tres meses de laboratorio de investigación, enfocados en la relación de los principios de contacto improvisación y las nociones compositivas para la búsqueda de rutas de creación escénica, podemos destacar, como primera conclusión, el universo de la interrelación de los sentidos, el cual ha sido un hallazgo frecuente en el análisis de esta tesis.

Los sentidos ocupan un lugar fundamental en la práctica de contacto improvisación y también en las composiciones escénicas. Paxton, impulsor y creador del CI, hacía énfasis en la interrelación de los cinco sentidos presentes en la práctica de contacto. Esta interrelación la hemos podido apreciar en las sesiones, al igual que una aplicación o desarrollo de los sentidos. Notamos, por ejemplo, que el sentido de tacto brinda nuevas experiencias en las relaciones físicas y espaciales en las improvisaciones, posibilitando la ampliación de las conciencias corpóreas y la ampliación de la conciencia espacial hacia una propuesta espacial esférica. En otras palabras, el toque físico construye y explora rutas particulares compositivas que son tangibles gracias a la visibilización de las dinámicas que propone, como el juego de pesos, el intercambio de puntos de apoyo de los cuerpos y las diversas propuestas imaginarias y narrativas que pueden surgir en la interacción entre dos o más cuerpos.

En esta misma línea, la escucha también propone una interrelación con los demás sentidos. Tanto en el contacto improvisación como en las composiciones escénicas, se comprende a la escucha no solo desde su carácter auditivo, sino también como si esta se ampliase y relacionase con la visión y se pudiese transformar en una escucha de nivel espacial –o también en una escucha corporal– cuando se vincula con el tacto y se atiende a la relación de piel con piel. La relación de la escucha con los demás sentidos posibilita un diálogo entre los cuerpos al momento de bailar o improvisar, habilitando la capacidad de la

lectura corpórea entre el grupo, la cual potencia la conexión grupal y hace posible la creación, en conjunto, de nuevas propuestas de movimiento.

De igual manera, el sentido de la visión también fue clave para la creación de contenido. Gracias a la investigación de los principios del CI que nos aportó la conciencia tridimensional, los intérpretes pudieron desarrollar una visión periférica durante el laboratorio. Esta herramienta se observó en el desarrollo de la creación escénica final, titulada *Políticas de cero contacto*. Al contar con un escenario pequeño, cabía la posibilidad de algún golpe o atropello; sin embargo, gracias a la visión ampliada, no hubo ningún accidente. Más bien, se posibilitaron diálogos contenidos en el control espacial producto de las habilidades espaciales que desarrollaron los intérpretes desde el CI y el estudio de la noción compositiva, del espacio y del tiempo.

Para cerrar con esta idea, el desarrollo de la visión periférica es un hallazgo destacado, ya que tanto los intérpretes de danza como los de teatro pueden usar esta herramienta en sus propios ámbitos, pues les brinda la capacidad de conectar con las demás personas en escena, contando con una atención ampliada que les permitirá tener mayor atención a los detalles y a optimizar su performance.

Una segunda conclusión a la que hemos podido llegar es que se ha comprobado el desarrollo de rutas para la creación escénica, las cuales queremos enfatizar y valorar. Durante el último módulo del laboratorio, que consistió en el proceso de creación, podemos rescatar que el detonante que dio inicio a la construcción de la obra fue un interrogante. Comenzar con una pregunta nos abrió espacio a infinitas respuestas para partir a la creación. Para desarrollar estas respuestas, pasamos a identificar y generar materiales corporales extraídos desde la relación de principios de contacto improvisación y de las nociones compositivas.

Como primera ruta para la creación, identificamos el uso de la herramienta cuerpo-objeto como un gestor de imágenes construidas desde la corporalidad. Esta herramienta carga, por un lado, con el aspecto técnico que surge desde la investigación física a través del uso de la arquitectura corporal, es decir, del estudio de la noción compositiva, del cuerpo y de su relación con distintas entregas de peso, así como de su composición desde el toque físico. Por otro lado, un aspecto sensible que brota de esta herramienta es el valor de la autenticidad del intérprete ya que este ha vivido distintas experiencias a lo largo de su vida y carga cicatrices y aprendizajes que se deslizan en su interpretación, haciendo único y auténtico su movimiento.

Una segunda ruta para la creación es el uso del gesto. Este tiene un sentido compositivo cuando se le añaden distintos tipos de fuerza, direcciones y tiempos, pero a la vez también puede encarnar un sentido poético si se le agrega algún tipo de emoción. En *Políticas de cero contactos*, notamos gestos que, al agregarles diferentes nociones compositivas, producen material y cargan a la obra con distintos significados, generando un lenguaje no verbal, pero simbólico.

También valoramos como ruta compositiva la herramienta del autoconocimiento corporal. Este hace referencia al análisis personal de cada intérprete y la observación de sus propios movimientos. Una de las tareas asignadas a los intérpretes después de cada sesión era la de revisar el registro audiovisual para que pudiesen estudiar sus lenguajes de movimiento y sus tendencias. Reconocerse en el proceso y hacer un autoestudio facilita la identificación de lenguajes tanto personales como grupales, y posibilita el desarrollo de nuevos códigos de comunicación que potencian la improvisación grupal.

Una cuarta ruta para la creación escénica es generar información desde la exploración de un elemento, en este caso, el saco es la prenda que complementa la obra. La exploración de este elemento, en conjunción con otros principios como el toque físico, nos

devuelve información que carga significados y narrativas. El saco nos sitúa en un espacio imaginario específico y, a la vez, nos da información del personaje. El intérprete puede jugar con las características del elemento, su forma de usarlo, su textura y su peso, y, al mismo tiempo, pasar esta información a su fisicalidad o componer en el espacio.

Para finalizar con esta segunda conclusión, la última ruta de creación ha sido la partitura de improvisación. Dicho de otra manera, se refiere a un guía con consignas de movimiento que han sido estudiadas, mas no fijadas. Esto quiere decir que, al dejar la obra abierta, son los intérpretes los que se hacen cargo del desarrollo de la obra en su totalidad, la cual, por lo tanto, desarrolla ciertos aspectos técnicos que los invita a tener una atención ampliada y a estar sujetos a la escucha de las propuestas de movimiento de sus compañeros. De igual manera, como aspecto sensible, esta desarrolla en el intérprete una autonomía y decisión para proponer sus ideas, al igual que una confianza y responsabilidad que alimentará al intérprete y su desarrollo en escena.

Estas han sido algunas herramientas para construir una obra. Como conclusión general, podemos decir que sí se han logrado los objetivos propuestos por la tesis, aunque también debe remarcarse la existencia de diversas dificultades durante esta investigación. Una de ellas fue no contar inicialmente con un espacio de ensayo. Para enfrentar esta problemática, decidimos ocupar una sala particular, sacando los muebles y colocando linóleo de base. Otra dificultad fue la condición en la que nos encontrábamos por el contexto del virus del COVID-19. Apostar por una metodología táctil en medio de una pandemia que propone el distanciamiento social supuso un obstáculo, pero convertimos esta “piedra” en el inicio de la construcción para nuestro sendero de investigación entre los principios del CI y las nociones de composición.

A modo de cierre, es importante considerar un último hallazgo espontáneo que apareció en el desarrollo del laboratorio y que aportó en la composición escénica: el

desarrollo de la confianza física. Ella constituyó el cimiento base que posibilitó la capacidad de tomar decisiones en escena y proponer rutas singulares de creación, y se vio potenciada gracias al contacto improvisación debido al estudio constante de nuestro peso, nuestras tendencias de movimientos, el reconocimiento de nuestros límites corporales, las dinámicas entre personas y el estudio de esas relaciones, dando como resultado el conocer al otro y, al mismo tiempo, el conocerse a uno mismo. De esta forma, favorecimos las creaciones y composiciones en equipo al comprender las maneras de accionar de mis compañeros, de entender su fuerza, peso y sus formas de moverse.

La experiencia

La redacción de este último apartado pretende valorar el recorrido que ha llevado esta investigación mediante la experiencia personal de la investigadora. A continuación, se nombrarán las vivencias y aprendizajes durante toda la tesis y se destacarán los diversos caminos o rutas que fueron necesarios para desarrollarla.

Como estudiante que está por egresar de la carrera danza, esta experiencia ha sido retadora, pero a la vez me ha llenado de muchos aprendizajes por los desafíos que me ha permitido vivenciar. Definitivamente, mirar hacia atrás y recordar todas las materias que lleve a lo largo del plan curricular de la carrera de Danza fue de gran ayuda. Los cursos me ofrecieron diversas herramientas para poder lograr los objetivos de esta investigación. Por ejemplo, el curso de *Metodología de la educación en danza*, el cual me ayudó a desarrollar uno de los primeros interrogantes que surgieron al inicio de la elaboración de esta tesis: ¿Cuál es la técnica de enseñanza más adecuada para desarrollar este laboratorio con mis compañeros? Asimismo, también rescato del curso de *Gestión y Producción*, el cual me otorgó los instrumentos teóricos necesarios para gestionar, realizar y montar la obra final.

Rescato también que la danza y, sobre todo, el contacto improvisación han nutrido mi personalidad, enseñándome a compartir mis propuestas con autonomía, y han potenciado mi confianza física y mental para desarrollar un proyecto de este gramaje.

El recorrido de esta investigación parte de un proceso pedagógico, en donde busqué la manera de planificar y organizar el laboratorio, y me cuestioné sobre cómo sería el proceso de enseñanza y análisis de la información que tendríamos por estudiar. Para ese momento, me apoyé con la organización de mapas mentales, la realización de cuadros en papelógrafos y el registro audiovisual, el cual ayudó a ordenar el contenido y a documentar por completo la investigación. El trayecto continúa con un proceso metodológico, en búsqueda de métodos para compartir los conocimientos e investigar el cuerpo desde la posibilidad del toque físico. Efectivamente, en este punto, rescato el valor de la metodología táctil, que me permitió comunicar desde el tacto información que se quedaba corta al compartirse con la palabra. En este recorrido también atravesé un proceso creativo que me posicionó en el salto entre el idear creativamente y producir esas ideas. Me preguntaba constantemente: ¿De qué forma nos conectamos con el pensamiento creativo? ¿Cómo comunicamos nuestras ideas para ejecutarlas? En este momento, el cuerpo utilizó el contexto que atravesamos (pandemia por COVID-19) para dar inicio al desarrollo de la obra. Como última instancia, el recorrido pasó por un proceso de gestión para el desarrollo de la obra final *Políticas de cero contacto*, en donde, además de interpretar un papel de investigadora-directora, la situación me exigió desarrollarme como gestora, fotógrafa, editora de fotos, creadora de contenido y asistente de producción. Un proceso muy jocoso y ameno que disfruté por los retos que me proponía.

Cierro este apartado comentando que desarrollar esta tesis ha sido un reto muy grande para mí. Sabía que mi tema de investigación investigaría el universo del contacto improvisación, pero surgieron varias dificultades debido al desarrollo de la pandemia.

Quiero destacar mi perseverancia, mi liderazgo y mi actitud positiva al no darme por vencida pese a tantos obstáculos que aparecieron para el desarrollo de un tema relacionado con el contacto físico. Definitivamente, me quedo con toda las anécdotas y experiencias, como la de transformar mi sala y comedor en el espacio en donde ocurriría el laboratorio de creación. El retiro de todos los muebles, la emoción de comprar mi primer linóleo y la instalación del espacio fueron momentos cuya emoción pueden ser entendidos por un artista escénico. Al igual que compartir el laboratorio con mis compañeros de la facultad, lo cual me permitió nutrirme de sus conocimientos, sostenerme con su energía y su actitud participativa, y seguir generando cuestionamientos entornos al movimiento, a la danza y al contacto.



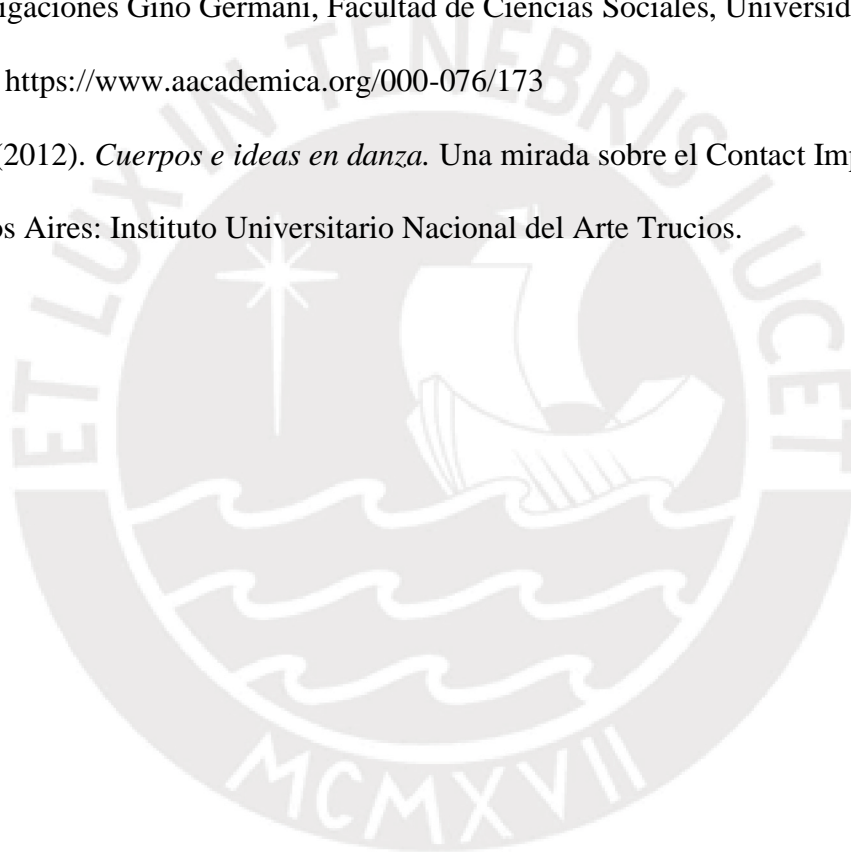
Referencias bibliográficas

- Alarcón, M. (2015). La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 37(106), 113-147.
https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762015000100005
- Brozas, M. (2017). Pedagogía del cuerpo sensible: tacto y visión en la danza Contact Improvisation. *Movimento*, 23(3), 1039-1051.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=115352985019>
- Borque, D. (2015). *Antecedentes artísticos de la danza "contact improvisation": visiones educativas de los "contacters"*. [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid] <https://eprints.ucm.es/id/eprint/38937/1/T37728.pdf>
- Chávez, K (2021). *El uso de la improvisación como medio compositivo para la creación y dirección de una propuesta coreográfica* [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP.
<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/20781>
- Contact Quarterly: dance and improvisation journal, books, dvds.* (2022).
<https://contactquarterly.com/index.php>
- Cruz, C. (2020). *El uso de los principios del Contacto Improvisación en el proceso de construcción del lenguaje coreográfico en la pieza de danza contemporánea La Superficie, de la coreógrafa Cristina Velarde* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP .<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/17579>
- Fuentes, M. (2016). *El cuerpo en los procedimientos de creación de obra: metodologías de enseñanza de Paulina Mellado y Alexander del Re.* [Tesis de pregrado, Universidad de Chile]. Repositorio Académico de la Universidad de Chile.

<https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/142572/fuentes-carvajal-maria.pdf?sequence=1>

- Humphrey, J. (2008). *How Contact Improvisation can Inform the Creative Process and enliven its Product* [Tesis de Maestría en Bellas Artes, Universidad de Utah] UU Data Repositories. <https://collections.lib.utah.edu/ark:/87278/s62j6s9g>
- Loupe, L. (2011). *Poética de la Danza Contemporánea*. Universidad de Salamanca.
- Moreno, B. (2021). *Reflexiones en torno a la construcción del vínculo director intérprete dentro del proceso creativo de La Superficie de Cristina Velarde*. [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/22355>
- Navarrete, C. (2019) *Arquitectura y danza. Simbiosis: análisis de la escenografía de “Sorolla” del BNE*. [Proyecto de Fin de Grado, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid] Archivo Digital UPM https://oa.upm.es/54533/1/TFG_Navarrete_Carmona_Inma_1de2.pdf
- Paxton, S. (1975). Contact Improvisation. *The Drama Review*, 19(1), 40-42.
doi:10.2307/1144967
- Pontificia Universidad Católica del Perú. (2018). *Composición coreográfica* [Sílabo de curso]. María Paz Valle Riestra.
- Real Academia Española. (s.f.). Tacto. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 4 de enero de 2023, de <https://dle.rae.es/tacto>
- Robles, C. (2019). *Construcción de la consciencia del espacio relacional en el performer desde las experiencias de ceder (yielding) en el Body-Mind Centering y la danza Contacto Improvisación: una investigación desde la práctica*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/15683>

- Samaniego, P. (2020). *Aportes del Aportes del Contacto Improvisación: Reflexiones sobre la experiencia del “Grupo de Entrenamiento en Contacto Improvisación” de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP*. [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/17486>
- Singer, M. (2013). *El cuerpo en el contact improvisación: subjetividad y potencialidades políticas en una forma de danza*. VII Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. <https://www.academica.org/000-076/173>
- Tampini, M. (2012). *Cuerpos e ideas en danza*. Una mirada sobre el Contact Improvisation. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte Trucios.



Anexos

Anexo 1: Bitácora de laboratorio de Sebastián Ramos

https://drive.google.com/drive/folders/119bSrUkX-H8PEUCbTKBv2fUOtv-P2uad?usp=share_link



Anexo 2: Bitácora de laboratorio de Camila Quiroga Requejo

https://drive.google.com/drive/folders/1PFm0o9cagh4upCcYkPZQhfS_tlzS5LhO?usp=share_link



Anexo 3: Bitácora de laboratorio de Brayan Pinto Guillén

https://drive.google.com/drive/folders/1XHeY4_exz6zFzx18Zs-EeK-GJc2xvnhS?usp=share_link



Anexo 4: Bitácora de laboratorio de Christian Mora Ferro

https://drive.google.com/drive/folders/1oZkYIDUfEZXc7eO1pytgj0ZRrELAuHK?usp=share_link



Anexo 5: Bitácora de laboratorio de Majo Bueno

https://drive.google.com/drive/folders/1fsmmih_rdnAuk-

[P3o_RZnsjvBrtqliMJ?usp=share_link](https://drive.google.com/drive/folders/1fsmmih_rdnAuk-P3o_RZnsjvBrtqliMJ?usp=share_link)



Anexo 6: Bitácora de laboratorio de Jesús Martín Sulca Goyzueta

https://drive.google.com/drive/folders/1mx1KqkI_ADdig7hcGZyyNzrdrSq74HQ?usp=share_link



Anexo 7: Entrevista a Cristian Olivares

https://drive.google.com/file/d/132u3-9ua98MXd7mVkgAWrvE1oXwtkLFD/view?usp=share_link



Anexo 8: Video-resumen del laboratorio

https://drive.google.com/file/d/132u3-9ua98MXd7mVkgAWrvE1oXwtkLFD/view?usp=share_link



Anexo 9: Video-resumen de la muestra

https://drive.google.com/file/d/1IiEe-38nSwM8K1lcSGHefqtP83MwApWv/view?usp=share_link



Anexo 10: Fotografía del equipo de Políticas de cero contacto

Brindis con la contact house. De dcha. a izda. Christian Mora, Brayan Pinto, Majo Bueno, Nes Fiorani, Sebastián. Arriba. Jesús Sulca y Camila Quiroga.

Anexo 11: Autorización de nombre e imagen

Por el presente documento yo, María José Bueno Trujillo con documento de identidad No 71425695 autorizo a la investigadora María Inés Fiorani 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 abril, mayo, junio y julio del año 2022. Por lo tanto, autorizo su uso y aprovechamiento para fines académicos y, en general, para su difusión abierta.

Lima, 4 de agosto del 2022.

Por el presente documento yo, Brayan Pinto Guillen con documento de identidad No 72452736 autorizo a la investigadora María Inés Fiorani 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 abril, mayo, junio y julio del año 2022. Por lo tanto, autorizo su uso y aprovechamiento para fines académicos y, en general, para su difusión abierta.

Lima, 4 de agosto del 2022.

Por el presente documento yo, Camila Quiroga Requejo con documento de identidad No 70109309 autorizo a la investigadora María Inés Fiorani 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 abril, mayo, junio y julio del año 2022. Por lo tanto, autorizo su uso y aprovechamiento para fines académicos y, en general,

para su difusión abierta.

Lima, 4 de agosto del 2022.

Por el presente documento yo, Jesús Martín Sulca Goyzueta con documento de identidad No 74138211 autorizo a la investigadora María Inés Fiorani 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 abril, mayo, junio y julio del año 2022. Por lo tanto, autorizo su uso y aprovechamiento para fines académicos y, en general, para su difusión abierta.

Lima, 4 de agosto del 2022.

Por el presente documento yo, Sebastian Ramos Mestanza con documento de identidad No 70692641 autorizo a la investigadora María Inés Fiorani 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 abril, mayo, junio y julio del año 2022. Por lo tanto, autorizo su uso y aprovechamiento para fines académicos y, en general, para su difusión abierta.

Lima, 4 de agosto del 2022.

Por el presente documento yo, Christian Andres Mora Ferro con documento de identidad No 73519419 autorizo a la investigadora María Inés Fiorani 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 abril, mayo, junio y julio del año 2022. Por lo tanto, autorizo su uso y aprovechamiento para fines académicos y, en general, para su difusión abierta.

Lima, 4 de agosto del 2022.



Anexo 12
Consentimiento Informado para Participantes de Investigación

El propósito de esta ficha de consentimiento es proveer a los participantes en esta investigación con una clara explicación de la naturaleza de la misma, así como de su rol en ella como participantes.

La presente investigación es conducida por María Inés Fiorani Flores, de la Universidad Pontificia Universidad Católica del Perú. La meta de este estudio analizar los aportes de los principios del contacto improvisación y su relación con las nociones compositivas para el desarrollo de rutas para la creación escénica.

Si usted accede a participar en este estudio, se le pedirá responder preguntas en una entrevista (o completar una encuesta, o lo que fuera según el caso). Esto tomará aproximadamente 40 minutos de su tiempo. Lo que conversemos durante estas sesiones se grabará, de modo que el investigador pueda transcribir después las ideas que usted haya expresado.

La participación en este estudio es estrictamente voluntaria. La información que se recoja será confidencial y no se usará para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación. Sus respuestas al cuestionario y a la entrevista serán codificadas usando un número de identificación y por lo tanto, serán anónimas. Una vez transcritas las entrevistas, los cassettes con las grabaciones se destruirán.

Si tiene alguna duda sobre este proyecto, puede hacer preguntas en cualquier momento durante su participación en él. Igualmente, puede retirarse del proyecto en cualquier momento sin que eso lo perjudique en ninguna forma. Si alguna de las preguntas durante la entrevista le parece incómodas, tiene usted el derecho de hacérselo saber al investigador o de no responderlas.

Desde ya le agradecemos su participación.

Acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por María Inés Fiorani Flores. He sido informado (a) de que la meta de este estudio es Analizar los aportes de los principios del contacto improvisación y su relación con las nociones compositivas para el desarrollo de rutas para la creación escénica.

Me han indicado también que tendré que responder cuestionarios y preguntas en una entrevista, lo cual tomará aproximadamente 40 minutos.

Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de los de este estudio sin mi consentimiento. He sido informado de que puedo hacer preguntas sobre el proyecto en cualquier momento y que puedo retirarme del mismo cuando así lo decida, sin que esto acarree perjuicio alguno para mi persona. De tener preguntas sobre mi participación en este estudio, puedo contactar a Corymaya Cruz al teléfono xxxxxxxxx.

Entiendo que una copia de esta ficha de consentimiento me será entregada, y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando éste haya concluido. Para esto, puedo contactar a xxxxxxx al teléfono anteriormente mencionado.

Nombre del Participante
(en letras de imprenta)

Firma del Participante

Fecha