

# UCUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Danza Teatro

Ejercicio escénico elaborado a partir de los fundamentos esenciales de la práctica de Contact Improvisation (CI), y el método de Composición en Tiempo Real (CTR) de Joao Fiadeiro

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Artes Escénicas: teatro y danza.

Autor:

Pedro José López Arcos

CI:0105216014

Correo electrónico: [pedrosomodogroso@gmail.com](mailto:pedrosomodogroso@gmail.com)

Director:

Fidel Ernesto Ortiz Mosquera

CI: 0801205931

**Cuenca, Ecuador**

10-agosto-2022

## **Resumen:**

Entendiendo que las artes escénicas inciden de manera reactiva dentro de los movimientos contemporáneos, la investigación académica establece marcos de exploración que interpelan el conocimiento teórico y práctico en los procesos creativos. El cometido de esta investigación yace tanto en examinar y posibilitar instancias de creación de sentido dentro de la escena, mediante el diálogo entre el Contact Improvisation y la Composición en Tiempo Real, como en formular una dramaturgia que pueda reconstituirse a sí misma, simultáneamente al tiempo en el que se presenta a un público.

La asertividad y eficiencia de esta autonomía, en tiempo presente, son el enunciado principal para verificar en qué medida arrojó resultados favorables la planificación y el desarrollo de esta; cuáles fueron los principales inconvenientes y, cómo y cuáles se pudieron solventar. En concordancia con esto, la tesis devela las experiencias de un proceso creativo que fue planteado desde la elaboración del entrenamiento y laboratorio, pasando por la etapa de levantamiento de materiales para la composición coreográfica, y finalmente, las funciones con público y las reflexiones finales.

Esta experiencia creativa evidencia uno de varios caminos y decisiones tomadas en búsqueda del cómo potenciar planteamientos hacia una dramaturgia viva en escena, basada en mecanismos de improvisación y creación, producida en tiempo presente, y en referencia al contexto actual de la práctica escénica local.

**Palabras claves:** Danza. Danza contemporánea. Laboratorio. Artes escénicas. Improvisación. Contact improvisation. Composición en tiempo real.

**Abstract:**

Understanding that the performing arts reactively affect contemporary movements, academic research establishes exploration frameworks that challenge theoretical and practical knowledge in creative processes. The purpose of this research lies both in examining and enabling instances of sense creation within the scene, through the dialogue between Contact Improvisation and Real-Time Composition, and in formulating a dramaturgy that can reconstitute itself, simultaneously at the same time. in which it is presented to an audience.

The assertiveness and efficiency of this autonomy, in the present tense, are the main statement to verify the extent to which the planning and development of this resulted in favorable results; which were the main drawbacks and, how and which could be solved. In accordance with this, the following article reveals the experiences of a creative process that was raised since the preparation of the training and laboratory, going through the stage of raising material for the choreographic composition, and finally, the functions to the public and the final reflections .

This creative experience demonstrates one of several paths and decisions taken in search of how to promote approaches to a live dramaturgy on stage, based on mechanisms of improvisation and creation, produced in the present tense, and in reference to the current context of local scenic practice.

**Keywords:** Dance. Contemporary dance. Laboratory. Performing arts. Improvisation. Contact improvisation. Real time composition.

## Índice

Resumen.....	2
Palabras clave.....	2
Abstract.....	3
Keywords.....	3
Introducción.....	8
1. CAPÍTULO 1. Contact Improvisation y Composición en Tiempo Real para la creación dancística.....	9
1.1 Contact Improvisation.....	10
1.2 Composición en Tiempo Real.....	17
2. CAPÍTULO 2 Puesta en práctica y desarrollo del Laboratorio.....	22
2.1 Contact Improvisación como técnica física de entrenamiento y reconocimiento corporal.....	22
2.2 Pequeña Danza.....	25
2.3 Árbol móvil y mediación.....	27
2.4 El Diálogo.....	27
2.5 El Centro.....	29
2.6 Espirales.....	30
2.7 Espacio y desplazamiento.....	32
2.8 Estructuras vivas.....	34
2.9 Improvisar con la palabra.....	36
3. CAPÍTULO 3. Cambio de timón ¿Composición en tiempo real? ¿Dirección coreográfica? .....	38
3.1 ¿Cómo funcionó el laboratorio en un inicio?.....	39

3.2 Voy a hacer dirección, ¿De qué manera funcionó la planificación de los talleres diseñados para hacer una gran improvisación, en relación a las nuevas expectativas?.....	41
3.3 ¿Por qué fue difícil manejar los tiempos de improvisación al momento de dirigir?.....	43
3.4 ¿Qué funcionó en los ensayos y qué no lo hizo en las .....funciones?.....	46
3.5 ¿De qué manera favorecieron las técnicas a los intérpretes en su desempeño?.....	47
4. Conclusiones y Recomendaciones.....	50
5. Referentes Bibliográficos.....	56
6. Anexos.....	58
Ficha Técnica .....	64

## Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

---

Pedro José López Arcos en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “Ejercicio escénico elaborado a partir de los fundamentos esenciales de la práctica de Contact Improvisation (CI), y el método de Composición en Tiempo Real (CTR) de Joao Fiadeiro”, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 10 de agosto de 2022



---

Pedro José López Arcos

C.I: 0105216014

## Cláusula de Propiedad Intelectual

---

Pedro José López Arcos, autor/a del trabajo de titulación “Ejercicio escénico elaborado a partir de los fundamentos esenciales de la práctica de Contact Improvisation (CI), y el método de Composición en Tiempo Real (CTR) de Joao Fiadeiro”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 10 de agosto de 2022



---

Pedro José López Arcos

C.I: 0105216014

## Introducción

La práctica escénica, además de sus implicaciones al presentarse como un producto expectable, también responde a una investigación previa, que funciona como aparejo al sustentar su marco de estudio con bases metodológicas y procesos investigativos ya entablados y/o establecidos. Dentro de esta episteme de conocimiento, la institución académica incita procesos investigativos que devienen en la convergencia tanto de la teoría y la práctica artística, como del compendio de estas, siendo este último un análisis donde se genera un conocimiento que cala en la experiencia escénica y sus posibles dimensiones.

Cabe mencionar que lo que motivó este proyecto de titulación fue la necesidad por ampliar la aparición de materiales de distinto orden y calidad que alimenten el proceso de creación desde la improvisación. Este proceso investigativo se manifiesta como consecuencia de las experiencias y dialécticas entre cuerpos, espacio y relacionamientos colectivos ofrecidos por la práctica de *Contact Improvisation*, y haciendo uso de este como plataforma para establecer un lenguaje en común para la creación.

Al apreciar el valor de un colectivo que se auto organiza, este demanda y suscita una serie de construcciones que se regulan a sí mismas, a la par de la marcha del tiempo de ejecución y/o presentación. Por lo que es importante replantear las dinámicas creativas y composicionales, para incidir en un campo de acción sobre el cual se puede diversificar el sentido de lo que es o no es escénico.

Actualmente, la escena local presenta ciertos límites discursivos y de lenguajes que se encuentran cercados, restringidos y/o categorizados de manera muy tajante, evitando que se amplíe el espectro de lo que se considera como arte escénico.



En consecuencia, del reconocimiento de esta limitante, la presente investigación busca descubrir de qué manera la herramienta de *Composición en Tiempo Real (CTR)* de João Fiadeiro y los elementos estructurales de la práctica del *Contact Improvisation (CI)*, pueden dialogar para generar herramientas de creación hacia la construcción de un tejido dramático en un ejercicio escénico.

La estructuración de la investigación ha decantado en cuatro fases que se consideran esenciales al momento de sintetizar el trabajo. Como punto de partida, está la contextualización de las técnicas de entrenamiento y creación (CI, CTR). Después, la etapa inicial de estructuración del plan de trabajo, la ejecución y desarrollo del laboratorio/entrenamiento, seguidos por el momento de cambio de rumbo, respecto a la planificación originaria en función de las muestras finales presentadas al público en la sala *Proceso Arte Contemporáneo* de la Casa de la Cultura núcleo del Azuay que, aunque distó de las expectativas iniciales, permitió generar un valioso aprendizaje al comprender cómo y por qué se mudó de experiencia coreográfica; entendiendo que es en este punto de inflexión en donde se genera parte sustancial del conocimiento.

Y, por último, la síntesis de la experiencia presentada como las conclusiones, haciendo un recorrido desde la gestación del proyecto, hasta las reflexiones en relación a las muestras finales del producto expectable.

Habiendo hecho un breve recorrido por el cuerpo de la investigación que se desarrolla en el siguiente texto, es necesario enfatizar la intención de compartir esta experiencia creativa a manera de eje posibilitador de cuestionamientos sobre los diferentes modos de concepción, lógicas de laboratorio, entrenamiento, levantamiento de material, creación/composición y, sobre todo, consumo de arte escénico.

## CAPÍTULO I

### *Contact Improvisation y Composición en Tiempo Real para la creación dancística*

Teniendo en cuenta que el interés de esta investigación se origina desde el deseo de gestar material escénico, a partir de instancias que no responden necesariamente a los cánones hegemónicos de elaboración de productos para la escena, se planificó un espacio en el que se convocó a personas relacionadas con el trabajo corporal, y diferentes disciplinas físicas, para propiciar prácticas de entrenamiento, improvisación y posterior organización de elementos de creación, cuyo objetivo final fuese la creación de un ejercicio con fines expectables.

Desde este enunciado es que se volvió pertinente recurrir a la búsqueda de métodos y/o prácticas que se vinculen con estados propicios para habitar relaciones de producción de movimiento/material escénico, desde lugares que no faciliten la resolución de interrogantes con saberes que estén asumidos, y normalizados en el cuerpo del performer, sino más bien desde la búsqueda de incertezas y, probablemente, nuevas formas de asumir la creación en danza.

Una de las ideas que subyacía en todas las prácticas escénicas fue la convicción de que la obra coreográfica ya no era solo un objeto físico producido por el artista, sino que consistía en la exposición de conceptos e ideas; el acto de provocación mismo ocupaba el lugar de la obra. Se iniciaba así un drástico cambio en el modo de definir una obra de danza y se establecía una nueva relación entre teoría y práctica artística. (Tambutti, 2007, p7)

Aunque la práctica dancística local parece tener un interés en relacionarse con mecanismos creativos que escapan de la supremacía de la institución de la danza, no

termina de vislumbrar la urgencia de un punto de inflexión. Este punto de inflexión se hace posible al movilizar las maneras habituales de entrenar y crear para la escena.

## 1.1 Contact Improvisation

Para proponer interrogantes que puedan ser plataforma de investigación, se conformó un grupo de estudio, dentro del cual fuese posible establecer prácticas de entrenamiento como primer peldaño del proceso de laboratorio. Este entrenamiento partió haciendo énfasis en los principios que fundamentan el *Contact Improvisation (CI)*, ya que esta práctica, mediante sus cuestionamientos políticos hacia las acepciones convencionales de la funcionalidad de un cuerpo vuelto dócil, reivindica las múltiples capacidades de movimiento de un individuo o un colectivo fuera de la esfera de lo entendido como danza coreográfica, o institucionalidad académica. Se apeló a la sensorialidad como mecanismo que conduce/evidencia una dinámica dancística que, pese a que cuenta con insumos técnicos que establecen la estructura de su praxis, opera desde un maquinario que no reconoce al ejercicio racional como su primer motor.

Ya que en el *CI* la percepción de lo que se manifiesta como suceso está en constante aparición, la práctica se caracteriza por una comunión entre las atenciones y el suceso que las incita. También se evidencian maneras de operar que puedan ser desarrolladas desde el gestar movimiento, tanto individualmente, como con más practicantes, ya que su tipo de relacionamiento está en constante tránsito.

Esta manera de relacionarse es utilizada como medio de comunicación no verbal, uno que se distancia de los métodos de relacionamiento convencionales. Al entender que este vehículo de comunicación puede ser sustrato interesante para propiciar estrechos relacionamientos al momento de la práctica creativa, se decidió utilizarlo como medio de

encuentro, al confrontar las asunciones de movimiento en el cuerpo del performer, con el medio creativo. Marina Tampini al contextualizar la aparición de la práctica del *CI* nos dice:

En los Estados Unidos, la llamada Contracultura de los años sesenta y setenta resulta un suelo fértil para que propicie la experimentación, el traspaso de los límites y la innovación en distintas manifestaciones de lo social. Las experiencias con uso de drogas, por ejemplo, o la reivindicación del amor libre tienen a la percepción y a las relaciones interpersonales como arena de experimentación: dos territorios que el *CI* también pone en cuestión respecto a la práctica dancística.

(Tampini, 2017, p 39)

Ya que la improvisación está presente como eje primordial en la experiencia del *CI*, anuncia que las posibilidades de encontrar brechas de movimiento no premeditado, aunque son mucho más amplias, también pueden ser más inciertas y, por lo tanto, un factor interesante en la búsqueda de reacciones que disten de la seguridad de una “*respuesta reflejo*”. Varias de las posibilidades de movimiento que ofrece el *CI* tanto en el piso, como en nivel alto yacen ahí, gracias a las infinitas variaciones y combinaciones de principios técnicos como: la correcta estructuración del cuerpo al recibir peso, la identificación de las espirales corporales o el entendimiento de las dinámicas de rodar, deslizar, empujar y pivotar como los cuatro relacionamientos con el piso y el compañero, Estos fundamentos cuentan con un marco referencial bastante claro a la hora de ser transmitidos como conocimiento.

El procedimiento de diálogo con el que opera, consiste en la identificación de modos de relación con factores que, a través de un uso apropiado de las fuerzas físicas que

gobiernan el movimiento de cuerpos en el planeta, se están vinculando constantemente con el piso mediante la fuerza gravitacional.

Aunque el *CI* nace como un estudio del movimiento corporal sin pretensiones coreográficas, fue interesante indagar con él para una puesta en escena que acuda a sus principios creativos que, al estar tan ligados con un manejo corporal dispuesto a la sorpresa, pudiese ser de ayuda para establecer una dinámica creativa de naturaleza fortuita, esperando que en el proceso, se pudiese mantener poco alterado su espíritu de improvisación, ya que es en esa operatoria donde sus características y potencialidades de danza instantánea salen a flote:

Como forma de movimiento, el *CI* no tiene como objetivo representar la verdad, ni imitar aspecto alguno de la realidad; considera todo movimiento como potencialmente bello y descarta el artificio; le interesa el movimiento en sí mismo: en sus intensidades, en sus flujos en la potencia expresiva que implica, en la experiencia que abre. (Tampini, 2017, p 82)

Dentro de los principios desde los que la investigación de *CI* se gesta como forma de movimiento, está claramente instaurado un enunciado que lo ubica en un campo distante del hecho coreográfico. Sin embargo, nuevamente ronda una interrogante que incita a una mediación entre el *CI* como experiencia (práctica sensorial), y como hecho expectable.

Un primer problema que presenta el *CI* en tanto manifestación artística es que a tratarse de improvisación es difícil pensar en "la obra" de *CI*. Algunos de los interrogantes que plantea pueden formularse del siguiente modo: ¿Cuál es el valor artístico de un arte instantáneo que no se expresa a través de movimientos fijados previamente?; ¿cómo mirar un arte cuya gramática se articula a partir de sensaciones kinestésicas y táctiles?; ¿qué competencia requiere de un espectador

una danza que no se sustentante ni en el virtuosismo ni en la narrativa típica de las danzas previas?; ¿es un arte para ser mirado, o para ser experimentado (esa idea de “arte para todos” tan cara a la contracultura)? (Tampini, 2017, p 8)

Para entender cómo se genera una lógica de entendimiento entre la expectativa y la realidad se plantea, como primer paso del laboratorio, un entrenamiento que formule un lenguaje común dentro el grupo de investigación. Los parámetros de este entrenamiento fueron establecidos esperando que los cuerpos asuman las posibilidades de movimiento que ofrece el *CI* como plataforma soporte.

Aunque lo participantes tenían un acercamiento al manejo corporal, fue pertinente establecer lazos de comprensión hacia la práctica del *CI* desde lo más básico, para reconocer el sustrato de la práctica, y tener conciencia del estrecho vínculo con la gravedad y el manejo del peso sobre el piso, ya que este último sería la fuente más cercana con la cual relacionarse, antes de generar un acercamiento a otros cuerpos.

Dentro de los apartados que se trabajaron estuvo presente el uso y manejo de la gravedad, entendida como el constante ajuste de pesos y contrapesos para generar equilibrio y desequilibrio. Esto apuntó a un entendimiento de uso de fuerzas, en primera instancia con el piso, para posteriormente llevar esa lógica de estructura de soporte a otro cuerpo que también entienda esta dinámica.

Dentro de la práctica, el *CI* desmenuza su característico enlace de cuerpos en cuatro apartados: el empujar, el deslizar, el rodar y el pivotar. Desde cada uno de ellos se planteó una serie de ejercicios que pudieran aislar estos apartados, con la finalidad de encontrar calidades de movimiento lo suficientemente claras a la hora de generar material de improvisación. Se esperó que la identificación de estos cuatro factores, determinantes de la relación de contacto, pudiesen ser asumidos en el cuerpo de los participantes para

convocarlos/evocarlos cuando se los requiriera. Como por ejemplo un bloque de movimiento que recurra a la sensación de deslizar predominantemente.

Ya que la entrada y salida del piso es un tránsito recurrente en la práctica de *CI*, es importante que el impacto, tanto con el piso como con otros cuerpos sea mínimo, con el fin de proteger al cuerpo del golpe. La formación de Steve Paxton, quien fue uno de los precursores de la práctica en los años 70, incluía conocimientos en gimnasia, baile, técnicas de movimiento libre y Aikido, siendo esta última de trascendental importancia en la investigación que llevaría durante once años en colaboración con Nancy Stark Smith entre otros artistas.

En una de sus investigaciones presentadas al público llamada *Fall After Newton*, se investigó el movimiento en condiciones de extrema quietud, extrema actividad, en colisión y en colapso de cuerpos, donde sus conocimientos de Aikido, en cuanto a la transmutación de energía desde el impacto, fueron de suma importancia al vincularse con el trabajo investigativo de la caída de cuerpos al piso.

Estos principios de armonización de la energía violenta a energía pacífica, permiten un manejo corporal fiable a la hora de gestionar situaciones de riesgo, como por ejemplo, sortear una caída inesperada mediante la fluidez. La práctica del Aikido hace un especial énfasis en este enunciado con el agua como metáfora para el cuerpo.

El cuerpo humano no es un líquido, por lo que dejar de embestir algo, requiere un abordaje en espiral, para así lograr evadir un impacto.

Y en muchos momentos, en la bibliografía del Aikido, los autores recurren a la metáfora del agua para explicar este concepto. Porque el agua, al recorrer un camino montaña abajo, no entra en colapso al encontrar un obstáculo; ella

simplemente lo contorna, de la forma más fluida y natural posible. El agua simplemente se adapta porque su cuerpo es fluido y flexible. (Nogueira, 2011, p 71)

La asimilación de esta herramienta deviene, además de un control propicio del impacto, en la identificación de las espirales corporales y espaciales. El rodar, identificar la espiral o el transmutar la energía de fuerza de impacto, son un común denominador en la práctica del *CI* y, por lo tanto, un apartado fundamental para constituir la selección de las herramientas del proceso de entrenamiento del laboratorio. Teniendo en cuenta que el drama físico estaría presente en buena parte de la investigación, fue necesario normalizar la noción de un cuerpo que se manifiesta como lo hace una circunferencia ausente de esquinas, donde -según el Aikido- convergen fuerzas, y se propicia una fluidez. Un círculo no tiene cantos, no tiene un inicio ni un fin.

En el círculo, todo es fluidez. No hay inicio ni fin, ni puntos de estancamiento. Y la dinámica de movimentación circular hace parte de la práctica del Aikido. El practicante recibe entrenamiento para educar el cuerpo a movimentar a sí mismo dentro de un concepto de micro y macro circularidades. (Nogueira, 2011, p72)

En el *CI*, al tratarse de una relación de confrontación cuerpo a cuerpo, una mediación de fuerzas, un diálogo no verbal mediante el sentido del tacto y, un intercambio constante de pesos, es eventual la llegada a niveles de complejidad de la práctica que involucren trabajo de cargada, ya que los entrelazamientos corporales están muy presentes en gran parte de las interacciones.

Teniendo la conciencia de que los cuerpos pueden cumplir la función de plataforma o sostén para otro, el laboratorio planteó como uno de sus ejes, el entrenamiento de



*estructuras vivas*, con la finalidad de contar con la herramienta precisa que les permita habitar diferentes niveles de altura mientras se juega con el flujo de movimiento.

El trabajo de estructuras vivas tuvo el objetivo de propiciar momentos y lugares en los que sea posible entender a otro cuerpo como un lugar seguro y apto a la hora de buscar una organización de cuerpos que esté constituida por uno o más participantes fuera del piso.

Finalmente, fue importante entender que ciertas disposiciones corporales son mucho más efectivas al momento de prestar soporte al cargar. Estas disposiciones corporales además de ser una base sólida, también se manifestaban como posiciones seguras a la hora de recibir peso. Estos puntos específicos de apoyo tenían una relación de seguridad bilateral, ya que prestan estabilidad al que dona su peso, y una certidumbre de que el cuerpo no está siendo lastimado al momento de recibir kilos encima.

## **1. 2- Composición en Tiempo Real**

Al analizar que una de nuestras maneras de entender de la realidad se construye desde la comprensión de sucesos, podemos identificar bloques de acontecimientos estructurados desde circunstancias que marcan un inicio y un fin, dando sentido a un hecho. Esta dinámica nos mantiene en un lugar seguro, en un lugar de fácil identificación y hasta un poco cómodo si se trata de dar sentido a algo.

La incerteza, en general, nos ubica en un lugar de desazón, ya que preferimos operar en el mundo manejando los mecanismos habituales, y esto implica asimilar las circunstancias desde una narrativa convencional que manifieste los hechos hacia una resolución clara del acontecimiento.

Entonces, teniendo en cuenta que la mayoría de las veces, la usanza de relaciones que llevamos con la temporalidad, es desarrollada de la manera habitual, surge la pregunta: ¿por qué no generar diferentes relaciones de sentido con el acontecimiento?; ¿por qué no generar otro tipo de acontecimiento? O, ¿qué tiene de interesante ofrecer maneras de relacionarse que puedan ser reconocidas desde una lógica que no necesariamente opera con el hábito del reflejo?

Joao Fiadeiro, con su trabajo de investigación que lleva el nombre de *Composición en Tiempo Real (CTR)*, es quien ha venido haciéndose preguntas de esta índole, e investigándolas por más de una década. Actualmente él nomina al *CTR*, más que como una técnica, como: "sistema de pensar juntos" entendido como varias capacidades de formular un futuro, desde el presente, haciendo una mirada hacia el pasado.

En mi opinión, y para no quedarnos paralizados, sólo nos queda volver la atención hacia el pasado y "re-construirlo" a partir del presente, la única cosa realmente palpable a la que tenemos acceso. No es tarea fácil, porque este lugar en el que nos encontramos se desplaza a medida que avanzamos (incluso si nos quedamos quietos). La única manera de mantenernos "sintonizados" con el "presente" (y por añadido, con el pasado del que dependemos para seguir adelante), es mantenernos abiertos y disponibles para ajustarlo y reorientarlos en función de las nuevas informaciones a las que vamos teniendo acceso. (Fiadeiro, 2008, p 1)

Uno de los factores de mayor interés de la *CTR*, en esta investigación, es el ejercicio mental que proveen los pensamientos intuitivos que, al afincarse sobre indicios y sensaciones, otorgan el valor de proceso creativo a una construcción *ipso facto*. Esta actividad, por el hecho de gestar relacionamientos, que devienen de reacciones generadas en el momento mismo, o casi inmediatamente después de la aparición del estímulo, es una oportunidad

interesante donde identificar procesos de pensamiento que, por demandar cierta complejidad a la hora de generar una respuesta, propicia una serie de factores que obligan al individuo, y a sus mínimas expresiones, a manifestar atenciones y tensiones que están llenas de vida, y por consecuencia, son fácilmente identificables desde la mirada de un observador o participante espectador.

La *CTR*, es una herramienta de relacionamiento que puede ser aplicada a una amplia variedad de colectivos, ya que las asociaciones interpersonales están inmersas en varios ámbitos, por lo que es aplicable a la creación musical, a los relacionamientos en grupos empresariales o a cualquier grupo humano que trabaje en colectivo.

En este contexto, la Composición en tiempo real – propuesta por el coreógrafo, teórico e investigador Joao Fiadeiro – aparece como una herramienta lo suficientemente amplia y lo suficientemente específica para encontrar estructuras composicionales que permitan una libertad creativa, una lectura aguda de las circunstancias y una predisposición a actuar con conciencia de las necesidades de la vida que tal tipo de composición genera en la escena. (Ortiz, 2015, p. 6)

Una de las ramas de este trabajo colectivo son las artes escénicas, ya que los procesos de creación pueden ser llevados a cabo mediante la colaboración de más de un participante. Esta participación en conjunto, al ser sometida a la dinámica de trabajo creativo que oferta la *CTR*, brinda una brecha llena de organicidad a la hora de crear herramientas de composición. Si este aparejo, al contar con una vitalidad para (subjetivamente y consciente de la relación grupal) resolver y/o dar continuidad a situaciones, es llamativo a la mirada externa, también es completamente interesante ubicarlo en un contexto de un obrar escénico.

La danza contemporánea, al usar el cuerpo como materia prima – ese cuerpo que es, simultáneamente, objeto y sujeto de su propia historia – es un espacio privilegiado para conocer y trabajar con los límites de nuestras convicciones, proponiendo e inventando nuevos paradigmas de relación con el tiempo y con el otro. (Fiadeiro, 2008, p. 2)

Para llevar las premisas con las que trabaja la *CTR* al campo de la creación, se incluyen ciertas atenciones al momento de ofrecer situaciones desde las cuales entrenar la resolución de acontecimientos. Una resolución que no sea necesariamente darle fin a una situación con el afán de comunicar una historia, sino más bien fomentar una lógica de comunicación que pueda conseguir cierto flujo, cierta estabilidad.

Para entender una secuencialidad que permita construir entendimiento y reacción, se ubicó un adentro y un afuera, entendido como un foco de atención a la hora de escuchar, observar, percibir, etc. Y otro al lanzar el estímulo, ya sea movimiento, palabra o la misma inacción. Este primer foco permitirá llevar la atención a una identificación subjetiva, quizá extraña pero probable al interpretar lo que se tiene en frente.

Una vez que se llega a nombrar lo que se tiene en frente, es posible hacer una hipótesis de relación con lo que está siendo ofrecido como información/estímulo, para así poder generar una respuesta que no sea precipitada, o un reflejo.

Se esperó que el entrenamiento en estas situaciones, y bajo estos parámetros de ingesta de recursos o informaciones, pudiese formular repuestas no apresuradas y por consecuencia una dinámica de creación del presente.

El uso de la *CTR* fue elegido para buscar una dimensión diferente a la habitual frente a la comprensión de postulados, también para ejercitar diferentes posibilidades de

emitir una respuesta frente a estos enunciados. El valor de esta actividad, y por lo que se la ha elegido, está en la búsqueda de evidenciar procesos de pensamiento que no respondan al raciocinio únicamente, con el que habitualmente manejamos situaciones en el cotidiano.

Y ya que en esta investigación no se pretendió buscar la representación sino más propiciar comportamientos, tanto de pensamiento, como de accionar orgánico, es pertinente apelar a actividades o prácticas de índole auto organizativa.

## CAPÍTULO II

### **Puesta en práctica y desarrollo del Laboratorio**

En este capítulo analizaremos cómo las técnicas de entrenamiento corporal y de composición coreográfica / improvisación escénica fueron desarrolladas durante el tiempo de trabajo del laboratorio de creación. De igual forma, se revisará de qué manera algunos elementos y herramientas de la escena se incluyeron en el levantamiento de materiales; y cómo estos adquirieron una(s) estructura(s) de composición tempo-espacial.

#### **2.1.- *Contact Improvisation* como técnica física de entrenamiento y reconocimiento corporal**

El *Contact Improvisation* (CI) es una manera de moverse que está íntimamente ligada a la relación del peso corporal con el piso, desarrolla el entrenamiento hacia la conciencia de un cuerpo que, en primera instancia, pueda reconocer su peso mediante la relajación, con la finalidad de identificar y disociar los puntos de contacto con el piso.

Puesto que las tensiones corporales se manifiestan con rigidez muscular o disminución de rango de movimiento en músculos y articulaciones, durante las sesiones de trabajo del laboratorio de creación propuesto en esta investigación, fue preciso acceder a estas tensiones para liberar, tanto espasmos musculares como el flujo longitudinal de la energía biológica.

Entre varias de las posibilidades para encontrar la relajación, se acudió a la identificación de los siete anillos, o blindajes musculares, denominados así por el terapeuta Wilhelm Reich, quien sostiene que ciertas tensiones, causadas por la represión y contención

del impulso de acción de las emociones, son almacenadas en el cuerpo en disposición transversal dentro de siete segmentos que se distribuyen a lo largo del cuerpo.

La doctora Aymara de León en su trabajo recopilatorio sobre el aporte de Reich en la Psicología del cuerpo, a la que él llamó Vegetoterapia, compila información pertinente al mecanismo de defensa corporal, sobre cómo acceder a ellas para ablandarlas y -para los fines prácticos de esta investigación- las capacidades que pueden ser potenciadas en un individuo tras suavizar esta coraza. En sus palabras:

La vegetoterapia se centra en la teoría reichiana de que la supresión infantil de la expresividad emocional no solamente permanece en la adultez, sino que es directamente sostenida en espasmos crónicos de la musculatura llamados “coraza muscular”.

Para reprimir (hacer inconscientes las emociones y los impulsos), empezamos a endurecer ciertas partes de nuestro cuerpo y vamos formando nuestro propio mapa corporal caracterológico. Esto hace que no haya completa libertad para el fluir de la energía ni una renovación completa de la misma [...]

Cuando la coraza de la persona es disuelta, será un individuo más capaz, autorregulado, orgánicamente potente y con mayor acceso a la creatividad

(León, A., s.p)

Dentro de la terapia *reichiana*, entre otras medidas, se recurre a masajear los siete anillos que son: el ocular, el oral, el cervical, el torácico, el diafragmático, el abdominal, y el pélvico. Se realizó un masaje en orden descendente para liberar progresivamente la musculatura que contenía tensiones, de tal manera que después de haber terminado el masaje, los participantes del laboratorio encontraron diferencias, tanto en su tono muscular, como en la capacidad de movimiento y, al parecer, la desactivación de dichas tensiones fue evidentes en el estado de ánimo de los participantes. Esto permitió acceder a un tono

muscular mucho más maleable, que permitió ubicarlos en una laxitud conveniente para reconocer los puntos de apoyo que el cuerpo tenía en diferentes etapas y circunstancias.

Haciendo uso del nuevo estado corporal, fue conveniente seguir indagando sobre las posibilidades que ofrecía un cuerpo más relajado ante su constante lucha contra las fuerzas gravitacionales. El dejarse llevar por la gravedad, a diferencia de colapsar ante ella, fue cada vez más evidente, por lo que la llegada al piso fue entendida desde otro lugar. Así se consiguió encontrar un estado que permitió conducirlos desde la vertical, o posición cero de pie, hasta el suelo tras manipularlos y apostarlos en el piso.

Al haber sensibilizado el cuerpo y al sentir en este la percepción de su peso, llegamos a disponerlo en el suelo, buscando evitar cualquier tensión mientras estaban acostados bocarriba. Esto nos permitió reconocer que existen partes del cuerpo que, aunque no estén en tensión, jamás llegan a tener contacto con el piso. Por otro lado, las partes que sí tuvieron contacto con el piso, se volvieron más fáciles de identificar, y por consecuencia, fue más sencillo dotarlas de peso y, de esta forma, disociar y ubicar posibles lugares de empuje.

La movilización, al estar en el piso, fue asumida como una tarea de identificación del punto de apoyo que fue convertido en punto de empuje. Punto de empuje que, en ese momento, fue reconocido tras haber dotado de peso a esa parte. La acción de rodar, desde ese entendimiento, fue comprendida como un constante masaje con el piso, ya que la presión sobre este fue muy puntual: mediante el rodar se hizo énfasis en la transferencia del punto de apoyo/empuje.

Un cuerpo relajado se volvió un cuerpo fácil de manipular de manera segmentada. Habiendo asumido la disposición de un cuerpo que se entrega de manera uniforme y



relajada en un piso que siempre lo va a contener, fue posible entender que movilizar un peso muerto no sería tarea fácil. Se pidió a los participantes que mantuvieran al mínimo sus activaciones musculares mientras se los ponía progresivamente de pie, a manera de un muñeco que casi no tiene voluntad.

La manipulación de un cuerpo que casi no ofrecía ayuda al momento de ponerlo de pie, no fue fácil. La conciencia del cuerpo, al ser erguido por fuerzas externas, permitió entender el gran trabajo que realizamos tan solo al mantenernos parados. Poco a poco los participantes tomaron voluntad -o al menos tono muscular- mientras se los llevaba a la vertical.

## **2.2 Pequeña Danza**

El simple hecho de mantenerse parado conlleva una serie de activaciones musculares que sustentan al esqueleto mientras da estructura a todo el cuerpo. Este avivar de los músculos es parte fundamental del entendimiento que genera una negociación entre la relajación y la activación. La activación de mantenerse de pie, genera una conciencia corporal que apela a atenciones hacia los pequeños ajustes que constantemente nuestro cuerpo genera para mantener el equilibrio en la vertical.

Ken Manheimer hace un recopilatorio de varios enunciados propuestos por Steve Paxton en su estudio junto a varios investigadores del *CI*, durante la gira “*ReUnion*” en la cual se dictaban clases, desarrollaban *performances* y *jams*. Steve Paxton identifica esta mínima expresión de búsqueda de equilibrio en sus apuntes como “pequeña danza” sobre la cual dice:

Te estás relajando y te está sosteniendo. Los músculos manteniendo el peso a través del esqueleto. Cambiando el peso de pierna a pierna, comunicando, tomando peso, compresión. Estirándose a lo largo de la línea de compresión. El centro de la pequeña danza. Posición vertical ... columna vertebral erguida. (Manheimer, 2015, sp)

Ya que en el *CI* los vínculos de contacto ocurren tanto con el piso como con otros cuerpos, fue pertinente trasladar la sensación de empuje a otra estructura, en este caso a otro cuerpo que también podía ofrecer empuje o soporte. Para entender la lógica del relacionamiento bilateral, utilizamos los principios que se generaron en el piso y los transferimos a la vertical. Los diferentes puntos de apoyo esta vez fueron otorgados y recibidos de pie.

El ejercicio de identificación del punto de empuje fue asimilado tanto por quien ofreció la presión, como por quien la recibió. Al estar parados, con los pies como único punto de soporte, se sumaron puntos de contacto por un segundo participante, el mismo que, secuencial y sutilmente, ubicaba su mano en diferentes partes del cuerpo de la persona que estaba recibiendo el estímulo. La consigna para quien empujó fue ser claro al momento de aplicar la presión sobre un punto específico y, progresivamente, definir un nuevo punto de apoyo en una parte diferente del cuerpo. En cambio, las atenciones de quien recibió los empujes fue disociar la parte que estaba siendo presionada y responder con la misma cantidad de fuerza. La inversión de los roles fue necesaria para entender la dinámica cumpliendo las dos funciones.

Después de haber entendido la lógica de disociación, fue integrado el factor de traslado del punto de presión, esto permitió integrar, además de las manos, otras partes del cuerpo para ofrecer empuje y puentes energéticos entre los participantes y el piso.

## **2.3 Árbol móvil y mediación**

Siendo asumido el vínculo, se integró al empuje unidireccional, el empuje mediante la rotación, apelando a la sensación que se adquirió al momento de rodar en el piso, solo que esta vez se rodó sobre otro cuerpo, en vez de hacerlo con el piso. La sensación de una serpiente que se enrosca en un árbol, mientras sube y baja de él (ver anexo A) fue la imagen que se trabajó para circundar el cuerpo del otro mientras se circulaba sobre él.

Recurriendo a esa sensación, y buscando responder al punto de apoyo con la misma cantidad de fuerza, se utilizó una variante que permitiese generar desplazamiento mientras un punto de contacto permanecía activo. Esta vez, se abrió la posibilidad, además de responder con la misma potencia de empuje, de ceder ante esa fuerza o de impartir una cantidad de fuerza que sea superior a la recibida. En los dos últimos casos, como consecuencia, los participantes generaron desplazamiento manteniendo el punto de contacto.

## **2.4 El Diálogo**

En este punto la investigación tomó un giro que, además de responder a los principios técnicos que hasta el momento fueron practicados, abrió una brecha que, a modo de conversación no verbal, permitió un diálogo entre las parejas de participantes.

Se logró entonces generar una lectura, a base de concesiones y contraofertas, sobre la respuesta de la otra persona ante el estímulo. La escucha y el qué decir cada vez fue tomando parte en el relacionamiento. Esto estableció un punto de inflexión al convertir ejercicios puntuales de sensaciones de reconocimiento, en un intercambio de intereses, ya que las reglas del juego fueron claras al requerir de una escucha concienzuda para saber cuándo empujar para conducir al otro y cuando ceder para ser conducido.

Un lenguaje en común permitió desarrollar entendimiento sobre las respuestas ante los enunciados, o “temas de conversación” que fueron manifestados mediante el cuerpo. Algo nuevo, algo que se manifestaba sin una preparación previa empezó a ocurrir.

El punto de soporte ya no era el piso, sino más bien una estructura viva, por lo que más que nunca estaba presente el factor sorpresa e impredecibilidad. Puesto que la caída era lo consecuente a la pérdida de punto de soporte, fue preciso llegar a esta con un abordaje seguro del piso.

En la técnica de arte marcial Aikido, el combate cuerpo a cuerpo puede devenir en que un cuerpo salga despedido por el espacio, por lo que este cuerpo debe conocer la manera apropiada de aterrizar.

Para que el aikidoka pueda protegerse de impactos o daños después de ser lanzado, recurre al uso de los principios esenciales de las *ukemis*. Estas, al iniciar el conocimiento de la práctica marcial, son entendidas en su esfera básica, esencialmente caídas al piso (ver anexo B). Ushiro Ukemi (caída de espaldas), Yoko Ukemi (caída de costado) y Mae Ukemi (caída de frente), son las principales caídas desde las cuales se desarrollan versiones más especializadas. Esta técnica de entrada al piso mediante el rol hacia atrás, hacia

adelante y hacia un costado, entiende a la parte posterior del cuerpo (espalda, glúteos, tríceps, isquiotibiales y talones) como la que nos protege, o con la que nuestro cuerpo

recibe las agresiones, y a la parte anterior (con la que verbalizamos, observamos, percibimos y abrazamos), como la que tenemos que proteger.

## 2.5 El Centro

Ya que, al apoyarse, el cuerpo se sostiene sustancialmente con los músculos abdominales y los glúteos, es importante activarlos y fortalecerlos para generar una conciencia de cuándo y dónde se está utilizando el centro corporal. Al avivar este centro, es más fácil ubicarlo y sostenerse desde él sobre una superficie, por lo que las posibilidades de encastrar con otro centro son más amplias, y diversifican los lugares de enlace entre un cuerpo y otro. Al condensar todo el empuje, en la faja abdominal, por ejemplo, es posible encontrar un balance. y hasta girar sobre este punto como eje si así se desea. A este equilibrio, mientras se gira sobre una superficie específica se lo puede realizar tanto sobre el piso, como sobre cualquier otra área que permita contener el peso del cuerpo que rota. Otra persona, también puede servir de superficie de apoyo, por lo que inevitablemente, el cuerpo que encaja sobre éste, estará suspendido del suelo.

También la danza en dúos contribuye a producir una sensación esférica del espacio, permitiendo que los cuerpos alternen en su rol de sostén, de “soporte” o “tierra” móvil que crea planos, superficies dispuestas en múltiples direcciones para que el otro cuerpo use como plataformas de apoyo, despegue y sea posible el “vuelo” o “aire”. Estos movimientos resultan desorientadores para el cuerpo y son

fundamentales para producir la pérdida de referentes fijos e iniciar la exploración de moverse con relación a referentes móviles o cambiantes. (Tampini, 2017, p. 131)

Ya que grandes fuerzas están en juego, se pueden identificar posiciones y disposiciones más seguras y efectivas al cargar. El diálogo y contacto entre centros, fue *a priori* la herramienta que se utilizó para fluctuar sobre el cuerpo del otro y para que este último pudiese presentarse como un aparejo estable (ver anexo C). Con este fin, se identificaron principalmente dos estructuras:

- La primera, con manos, rodillas y metatarsos sobre el suelo, ofreciendo como campo de recepción en disposición horizontal, tanto la musculatura deltoidea, trapezoidea, dorsal y lumbar, como la de los glúteos mínimo y medio.
- Y la segunda, al estar de pie con las rodillas ligeramente flexionadas, exponiendo los isquiones, glúteos, sacro y zona lumbar, como superficie diagonal ascendente.

Estas dos posiciones encargadas de la recepción de cargas fueron planteadas para diversificar las posibilidades de sujeción entre cuerpos a la hora de bailar y además, para contar con una dimensión de movimiento/acción en la altura, una en la que se pudiese investigar posibilidades de movimiento en condiciones de riesgo como cargadas, y/o giros.

## 2.6 Espirales

Volviendo a la relación de empuje desde la rodada, se plantearon ejercicios que permitieron ampliar las maneras de abordarla, ya que la práctica del *CI* al momento de ejecutarla en sesiones de *jam*, que es donde se ponen en práctica todos sus fundamentos,

fluctúa sobre niveles de altura en función de las necesidades que surjan en la improvisación.

Para generar fluidez en nivel bajo, se ejercitó la rodada en piso con otro cuerpo encima, esto permitió entrar y salir más fácilmente de este al seguir el sentido de la dirección en la que el bucle se manifestaba.

La dinámica de varios de los ejercicios se presentó con una trayectoria en espiral, esto ocurrió también con el entrenamiento de rodada en piso al acostarse y extender completamente los brazos y piernas con el fin de dar un motor de empuje mediante la torsión del cuerpo. Identificar la espiral y generar un arranque permitió voltear el cuerpo una y otra vez. La consciencia de un cuerpo que está con sus atenciones completamente dilatadas en pro de todas las direcciones, aleja al performer de la idea de un cuerpo que opera solamente desde el plano sagital, ya que el único referente que no se presenta como una variable es su relación con la fuerza gravitacional.

Las principales vías de movimiento son construidas desde las posibles rutas en espiral, que atraviesan tanto el espacio como el mismo cuerpo del performer, en una relación directa de sus capacidades corporales, mediante tipos de rotaciones (interna y externa) de segmentos corporales; así como la aducción y abducción de estos. El uso y tránsito por diferentes configuraciones desde el juego entre punto de apoyo y rotación articular decantan en una dinámica de flujo en espiral.

Se busca que el cuerpo navegue en cualquier dirección, en los 360° de la esfera en la que se imagina envuelto, aprovechando las superficies de apoyo que ofrece el compañero de danza para multiplicar las direcciones de navegación en el espacio,

de este modo al avanzar en la exploración sensible, en la experiencia del espacio, éste deviene esférico; se borran las jerarquías del arriba respecto del abajo, del atrás y adelante. (Tampini, 2017, p. 131)

La tridimensionalidad de un cuerpo y sus diferentes relaciones con la espacialidad, se ven potenciadas cuando entran en juego con otro cuerpo, pues se diversifican posibilidades de manera exponencial. En este diálogo la percepción viene dada desde la información de un cuerpo que ofrece su peso sobre otro y su íntima relación con la identificación del arriba y el abajo gracias a la gravedad. Se asemeja a una esfera y su eficaz rodar gracias a la ausencia de cantos.

## **2.7 Espacio y desplazamiento**

Otra de las lógicas de relacionamiento espacial fue desenvuelta mediante el reconocimiento del espacio físico de la sala de entrenamiento, y de los otros cuerpos que la ocuparon. Teniendo clara la presencia de los otros cuerpos, fue puesta la consigna de ubicar a dos personas en el espacio y tomarlas como puntos de referencia para atravesarlos; esto permitió establecer relaciones que además facilitaron un reconocimiento del otro, un equilibrio al buscar espacios vacíos en la sala de ensayo / espacio escénico.

Las caminatas también se desarrollaron como herramienta sobre la cual experimentar el reconocimiento del otro, como por ejemplo mediante la identificación de la velocidad o dirección. Al reconocer las características del movimiento del otro, se buscó adoptarlas mediante la copia, la imitación o la resonancia con cualidades opuestas a las que se identificaron. Como consecuencia, aparecieron movilizaciones en colectivo, en



secuencia e incluso en pausas que generaron una carencia de desplazamientos en todo el grupo de participantes al mismo tiempo.

Así se manifestó un ambiente que, aunque con premisas establecidas, ocurría sin ser premeditado o ensayado, y esto fue visto como un acierto al procurar un accionar orgánico dentro del grupo de estudio. Este juego de entender directrices y jugar con ellas dejó un buen sabor de boca, ya que existían a la vez movilizaciones colectivas a manera de cardumen y contrapuntos entre movimiento y pausa.

Siguiendo con el trabajo unipersonal, se postuló entender el movimiento de articulaciones como puntos espaciales desde los cuales se pudiese extender una línea; esto contempló varias posibilidades con las cuales jugar, ya que hubo distintos puntos que conectar. Una vez reconocidos los puntos y generadas las líneas, se buscó sustituirlas con segmentos corporales que pudieran reemplazar la ubicación de la línea. Además de sustituir con el segmento corporal la línea encontrada, se sumó la consigna de desplazar esta línea por el espacio, para así generar un plano mediante esta acción de barrido y, posteriormente, conectarlo con otros planos para entender el espacio contenido desde una consciencia tridimensional.

El juego se volvió colectivo al integrar las articulaciones de otro participante y movilizarlas al imaginar un hilo que conecta una con otra. Aunque en un inicio el ejercicio se manifestó de manera personal, tomó una lógica colectiva tras el relacionamiento de los participantes dentro de las caminatas por el espacio.

Otra parte del entrenamiento volvió a los principios de contacto, ya que se hizo un ejercicio en parejas, en el cual el rol del primer participante fue conducir al otro por medio

del contacto de palma con palma. El segundo participante, con los ojos cerrados, tenía que percibir el movimiento del conductor y dejarse movilizar, pausar o correr dentro de la sala.

Este entrenamiento por conducción permitió establecer un vínculo de confianza, ya que la tarea del conductor también fue cuidar del compañero que conducía. Al igual que con los otros ejercicios en pareja, fue importante el cambio de roles para así poder ejercitar las dos funciones. Esta práctica estuvo íntimamente relacionada con los de mediación y diálogo, ya que el ceder ante el estímulo estaba presente casi todo el tiempo.

## 2.8 Estructuras Vivas

Al retomarse los ejercicios de identificación del centro corporal, se sumó la cargada con el rodar. Esto fue de la mano de una correcta alineación de las masas corporales (cabeza, caja torácica y cadera), con las extremidades inferiores levemente flexionadas. Esto también permitió nuclear los centros corporales y entender la sujeción a otro cuerpo desde la sensación de rodar hacia arriba siempre, usando la imagen de dos piezas blandas que encastran.

Fue más fácil aferrarse a otro cuerpo en una cargada, permitiendo que se logre el desplazamiento ágil de dos o más cuerpos, con pesos y tamaños distintos. Con respecto a esto, el investigador de *CI*, Karl Frost nos dice lo siguiente:

Al centrarnos en nuestra alineación esquelética y el uso del cuerpo, podemos levantar y soportar el peso con mayor facilidad y libertad. Fue a través de una exploración de este hecho que el contacto ha sido capaz de permitir un desafío de rol de género y tamaño en la danza en pareja. El uso inteligente del cuerpo sustituye al músculo bruto para proporcionar fuerza y brindar apoyo. Al principio,

observamos la alineación en situaciones estáticas [...] como una mesa sólida o una plataforma para que nuestro compañero pueda trabajar, trepar alineando los huesos y estableciendo poder a través de espirales. Exploramos cómo podemos hacer esto aún más fácil a través de ajustes sutiles y continuos del cuerpo a medida que cambia nuestra relación con la pareja. (Frost, 2012, sp )

Además, fue posible trasladarse entre cuerpos al entender cuál fue el punto de sujeción y transitar entre los demás participantes. Esta característica móvil dotó de vida y dinamismo a la cargada, puesto que la energía estaba en relación con el impulso y la masa corporal. En la práctica de *jam* del *CI*, es recurrente el tránsito entre cuerpos, por lo que fue de suma importancia entenderlo para dotar de herramientas que ofrezcan seguridad en situaciones de riesgo y eficiencia en el uso de la energía.

Podemos tomar la energía que estábamos vertiendo en el uso ineficiente del músculo y convertirlo en una velocidad adaptativa fácil y una complejidad tridimensional expandida. Las referencias para este trabajo, por un lado, incluyen varias formas de autoaprendizaje del uso del cuerpo (técnicas de Alexander y Feldenkrais), artes marciales (es decir, Tai Chi, Aikido) y técnicas contemporáneas de liberación. Vemos cómo podemos usar la alineación dinámicamente para el soporte móvil y cómo la alineación es parte de lo que permite que la asociación fuera de balance sea potencialmente tan fácil. (Frost, 2012, sp)

De esta manera, se dio paso a una nueva dimensión en el flujo de movimiento en las alturas, un habitar que permitió trasladar cuerpos entre los tres niveles de altura gracias a

los anclajes en las cargadas y el enraizamiento al cargar.

Todas estas especificidades en la asunción y elaboración de los materiales corporeales desarrollados durante el laboratorio permitieron construir una conciencia corporal común a los integrantes del proyecto. Una conciencia de sus capacidades físicas, en relación con las de los demás que provocó el surgimiento, también, de un lenguaje corporal compartido. Y desde el cual se construyeron los materiales escénicos.

## **2.9 Improvisar con la Palabra**

Debido a que las herramientas ofertadas hasta ese momento tenían un impacto y resoluciones corporales, se incorporó la improvisación mediante la verbalización por asociación libre de pensamientos. Este recurso permitió abrir un espectro hacia la verbalización, por lo que se recurrió al imaginario, en asociación con la dinámica que tiene el contar una historia.

En un inicio los participantes tuvieron carta abierta para inventar personajes y situaciones que mantenían relación con la realidad en cierta medida, todo esto para poder tener un anclaje que sea más familiar y por consecuencia que sea más contundente y legible la fábula. Poco a poco, y habiendo ejercitado las capacidades de asociación del imaginario, los participantes pudieron generar historias que pusieron en duda si era la inventiva la que daba vida a la anécdota, al no distinguirse si era una historia inventada o no.

A la par de haberse desarrollado el entrenamiento de verbalización, se sumó un trabajo de resonancia corporal que manifestó diversas interpretaciones y asociaciones por parte del “resonador”, quién fue la persona que ante un estímulo, lo prolongó o repercutió de cierto modo, ya sea con movimiento, sonido o mediante la palabra.

La diversidad de dialécticas fue amplia al momento en el que los participantes observadores analizaron los vínculos entre lo dicho y lo hecho.

Otro de los ejercicios que tuvo incidencia en el sonido fue el de diálogos mediante la lectura de lo que ofrecían las corporalidades y las acciones de los participantes. A diferencia del ejercicio anterior, la comunicación verbal ofrecía indicios de su intención comunicativa mediante sonidos y no con palabras. Por su parte, y a veces intuitivamente, el destinatario decodificó la expresión del otro y respondió mediante su sonido. En este ejercicio, aunque fue interesante plantearlo con la sonoridad como eje principal, la recurrencia al intentar comunicar involucró corporalidades y gestos en gran medida, y muchas de las veces se resolvió de esta manera.

Finalmente, habiendo suministrado una serie de instrumentos de relación tanto espacial como interpersonal, surgieron situaciones que se manifestaron como unidades de gran sentido escénico, puesto que las dinámicas, lógicas y dialécticas se fueron constituyendo cada vez como más legibles, más decodificables.

La deconstrucción de las fábulas por parte del resonador se manifestó de manera muy atractiva, al evidenciar la capacidad de transformar el sentido de lo dicho aislándolo del contexto original. Esto requirió establecer más de una atención a la vez por parte del participante espectador, lo que lo obligó a implicarse de manera sustancial, ya que para construir su propio sentido en la historia era él quien decidía cómo y cuándo fluctuar entre la información del narrador y la del resonador, mientras organizaba sus propias configuraciones en tiempo presente.

El acto de entender y disponer de los elementos debía volverse cuidadoso, porque su decisión construía un destino de sentido completamente efímero, tanto porque solo tenía

una oportunidad de escuchar y ver el material, como porque la historia estaba construida en ese instante y no se podía repetir.

## CAPÍTULO III

### ¿Composición en tiempo real? ¿Dirección coreográfica?

#### Cambio de Timón

El planteamiento del laboratorio fue edificado desde un deseo de experimentación y/o apropiación de dinámicas de composición y presentación de productos escénicos que lograsen eludir convencionalismos estéticos, culturales, críticos y formales, referentes a los modos y medios de acepción y consumo de arte escénico. Pues resulta interesante evidenciar la necesidad de transformar y/o diversificar juicios de valor crítico, con el fin de implicar al espectador de manera sustancial en el hecho escénico, volverlo un participante más de la experiencia, y no solo un voyerista de espectáculos.

De acuerdo con la planificación inicial, establecida para la construcción de un producto escénico que permita retocar lógicas de consumo de arte, se planeó un laboratorio de creación para conseguir materialidades que se desarrollen desde y para la improvisación, estableciendo ejercicios que sugieran la construcción de un lenguaje en común entre los participantes, con la pretensión de que las organizaciones dentro de la escena sean de consenso grupal y puedan construir, entre los performers, relacionamientos y toma de decisiones de manera autónoma.

Si bien se consiguió elaborar y desarrollar ciertos mecanismos que fueron fieles a la idea original, no se logró dar continuidad a la expectativa de un producto final que sea coherente con las prácticas de creación y composición del laboratorio. Debido a esto, en este capítulo vamos a analizar principalmente el momento en que la dirección de ejercicios de creación, planificados para una gran improvisación, cambió de perspectiva hacia un hecho coreográfico más controlado en función de un orden de aparición, y tiempos de duración de “escenas”.

Además, se analizará en qué medida funcionaron ciertos planteamientos técnicos para improvisación y/o montaje de material, qué problemas se identificaron al modificar la naturaleza del producto final, por qué la aparición de los mismos, cuáles y cómo se solucionaron y, por último, se analizará el desempeño de los performers, tanto en la etapa de laboratorio y ensayos, como en los días de funciones.

### **3.1 ¿Cómo funcionó el laboratorio en un inicio?**

Uno de los aspectos más relevantes para la reflexión dentro del desarrollo del proceso de creación es el punto de inflexión que redireccionó la naturaleza final del producto expectable. En un inicio, el planteamiento formuló expectativas que apuntaban hacia una sesión de muestra final, en la que el conglomerado de ejercicios de improvisación pudiera operar aspectos como: ritmo, secuencialidad/orden y especialmente la duración de los ejercicios dentro de una gran improvisación, de manera autónoma.

Inicialmente, la disposición temporal de los ejercicios fue establecida por defecto, ya que la planificación del laboratorio determinó un orden específico en las investigaciones que posteriormente por medio de variables relacionadas con segmentos corporales, limitación espacial y velocidad de ejecución, se consolidaron como ejercicios replicables.

En esta instancia de la investigación, sin que fuese perceptible en ese momento, se generó un patrón que condicionó una atmósfera conocida, confortable y segura, al detectar que algo funcionaba de manera autosuficiente con la configuración de los elementos y variables dadas hasta aquel entonces.

Efectivamente, ciertas unidades operaron eficientes de manera aislada, por lo que se creyó que para fusionarlas entre sí, dentro de un gran conjunto, simplemente bastaba con buscar la configuración idónea para el orden de aparición de las unidades a ser presentadas. Sin embargo, la tarea de establecer un orden de aparición de materiales se dificultó. Al probar una secuencia y luego otra, con el fin de encontrar un orden en las unidades que pudiese, a nivel de ritmo, sostenerse por sí mismo, fue evidente que, en cierta medida, se debería abandonar la idea de los fines compositivos de las improvisaciones entrenadas dentro de la parte de laboratorio del proceso.

No se logró entender el mecanismo apropiado para conectar las unidades entre sí, ya que éstas, por sí solas, adquirieron un ritmo propio que no les proporcionó la versatilidad para interactuar unas con otras. Por ese motivo, los ejercicios de improvisación se volvieron cada vez más distantes uno del otro, y por consecuencia fueron leídos como escenas, y ya no como unidades que se auto organizaban en función de un colectivo.

De manera inconsciente, se instaló un deseo por tener un producto escénico que fuese cercano al formato convencional de una obra/función, y se tomó distancia de la planificación primaria, que pretendía conducir la investigación desde el lenguaje del juego de improvisación de inicio a fin.



Otro de los factores, que llevó a tomar la decisión de enrumbar la creación y la composición de materiales hacia suelo más conocido, fue el temor a no complacer al espectador, ya que hasta aquel entonces estaba planificado, como muestra final, un *performance* en un formato de presentación que no era habitual y de compleja asimilación. Un formato que respetaba la cualidad viva de cada unidad, de cada momento de investigación corpo-espacial, y que precisaba de un tiempo de generación, construcción y desarrollo particular a cada una de esas unidades.

La percepción de un tiempo alargado, de un ritmo a veces extraño, propio de las estructuras vivas que se conforman en el tiempo real, produjo un temor a no conllevar al espectador -ajeno al ritmo en el que los performers vivieron el proceso de creación de cada unidad- en la misma percepción y vivencia del tiempo / espacio del performer. Esta aprensión llevó a la decisión de reestructurar el lugar al que se quiso llegar con las muestras finales; a construir desde un lugar de dirección.

### **3.2 Hacer dirección, ¿De qué manera funcionó la planificación de los talleres diseñados para hacer una gran improvisación, en relación a las nuevas expectativas?**

Dentro del proceso de creación y montaje / organización de los materiales, en cierto punto se llegó a tomar la decisión de probar la organización de los juegos y ejercicios de improvisación en un orden específico; y también probar diferentes alternativas y configuraciones, en base a potencia y ritmo con el que hasta aquel entonces los ejercicios contaban.

Se buscó una armonía y una fluctuación que fuese constante en cuanto a la potencia, velocidad y el tiempo en el que los ejercicios se desarrollaron. Otro factor que consolidó

cada vez más los ejercicios como escenas, fue el entender que hubo un deseo por establecer la misma implicación de todos los performers, y que sus tiempos en escena fuesen ejecutados de manera equilibrada y constante.

La participación del músico fue un componente que aportó autosuficiencia al dar un cuerpo más sólido y al intensificar las calidades y cualidades del movimiento específicas, que se manifestaron en cada escena. Su relacionamiento con los performers apareció en función de: generar una atmósfera sonora, contraponer o reiterar el movimiento, identificar las calidades de cada performer, identificar la velocidad de ejecución del movimiento y de la acción o del silencio.

Hasta ese momento, todo el material creativo fue levantado desde la construcción corporal, excepto las improvisaciones que incluían la palabra o sonido de los intérpretes, ya que estas contaron con una participación sonora en función del movimiento y/o viceversa.

La aparición del elemento musical/sonoro, tuvo una etapa de exploración en la que, por medio de improvisaciones musicales, adjuntas a las corporales que ya fueron estructuradas, se entendió en qué medida y cuándo era factible la intervención de la música. Esta etapa de ensayo y error presentó ciertos inconvenientes.

En primer lugar, por la disponibilidad de tiempo para los ensayos, ya que para ese momento seis personas participaban de las sesiones de creación. En segundo lugar, por la complejidad de transporte y adecuación de instrumentos musicales y equipo, esto también interfirió con el tiempo destinado a las sesiones de creación. Y, por último, por lo exhaustivas que se tornaron las sesiones tras repetir varias veces el material.

Al ejecutar y desarrollar los aportes musicales, en comunión con las partes físicas fue evidente, casi de inmediato, que los insumos que prestó la musicalización resultaron

sumamente enriquecedores; tanto por el hecho de sumar sensaciones a la danza, como por potenciar las diferentes relaciones de sentido con las que contaba el material coreográfico.

El aporte de la versatilidad del músico terminó consolidándose como parte vertebral de ciertas escenas, ya que la intervención del sonido estuvo estrechamente ligada con el tiempo de acción o pausa de las secuencias corporales; esto permitió determinar un ritmo consistente en más de una escena.

Estas diferentes dimensiones y atmósferas que aportó el músico y su impronta sonora, se involucraron de tal manera que los momentos de *feedback*, que se llevaron a cabo al final de todas las sesiones y ensayos, contaron con la retroalimentación, tanto de los participantes, como del músico, además del director.

La perspicacia y disposición adecuada del músico le permitió detectar y corregir, a tiempo, ciertos patrones que se repetían, especialmente al no reiterar con el sonido sobre calidades referentes a la fuerza y velocidad.

### **3.3 ¿Por qué fue difícil manejar los tiempos de las improvisaciones al momento de dirigir?**

Todos los ejercicios contaron con un desarrollo que generó sensaciones y momentos energéticos bastante específicos en los performers y la estructura escénica misma, puesto que la ejecución de estos, una y otra vez, terminó por fijar ciertos instantes muy claros (ver anexo D).

Estas imágenes no siempre llegaban en un momento determinado, sino más bien ocurría cuando la configuración y disposición de los cuerpos en el espacio llegaba a ser más o menos parecida a la originaria del momento a ser evocado.

Cuatro de los nueve ejercicios de improvisación (44.44% del total), ahora consolidados como escenas, fueron ejecutados con requerimientos de fijación específica de acciones y premisas en momentos y secuencialidades puntuales. La primera escena contó con dos de estos ejercicios que tuvieron como labor disponer progresivamente a los performer en escena.

Ya que la que el inicio de la muestra requería que solamente un cuerpo este en escena, se convirtió en un inicio que no cambio durante todas las funciones. Este primer momento se conectó con el segundo de los cuatro ejercicios, que requería de la construcción de material personal de dos performer y el músico. Aquí, el músico, aunque conocía la secuencialidad y construcción de los movimientos que se ejecutarían, también podía dialogar, potenciar y precisar el foco de atención entre la intercalada presentación de material de las performer.

Por otra parte, el tercer y cuarto ejercicio, que estaban conectados, correspondían a una intrincada coreografía que fue establecida y musicalizada de manera precisa y específica al movimiento (ver anexo E). Por consecuencia, el cuarto ejercicio, de manera similar al primero, pero de manera inversa, desocupaba el espacio y silenciaba la música para dar fin a la muestra.

En las cinco escenas restantes (55.55% del total), tanto los tiempos de aparición de los materiales, como los mismos materiales, se manifestaron de manera libre dentro de la

obra. Aunque la ubicación secuencial de las escenas fue determinada previamente, la aparición de las materialidades fue aleatoria.

Por ejemplo, el ejercicio Péndulos respondía a un crescendo energético tras establecer caminatas o definir en tiempo real performers que serían anclaje, y otros que serían los encargados del ejecutar el movimiento pendular entre un anclaje y otro.

Otro que fue representativo en tener una dinámica fluctuante fue el ejercicio Historia, ya que los dos performers que dieron vida a esta escena estaban a merced tanto de la capacidad para inventar una historia, como de la perspicacia para resonar corporalmente la siempre nueva información.

Los ejercicios, antes de convertirse en escenas, no tuvieron una duración establecida en su etapa de creación, sino más bien tuvieron libertad al momento de permitir que la sensación tome riendas del tiempo de ejecución. Uno de los aspectos determinantes en la extensión de las escenas fue la intensidad y lo extenuante de estas. Ciertos ejercicios demandaron mucha más potencia y desgaste físico, por lo que constantemente culminaron en tiempos más reducidos.

Por otra parte, algunos ejercicios simplemente se extendían demasiado y por su naturaleza cambiante era difícil encontrar un final o un momento de cierre, que no sea establecido por el agotamiento del recurso de la premisa. Por esta razón, en ciertas ocasiones, para no caer en lo último y desgastar o tergiversar las sensaciones conseguidas, los ejercicios finalizaron por indicaciones externas, mas no por consenso de los performers.

La planificación estableció una fecha límite en la cual los resultados debieron ser presentados, por lo que, pese a que los efectos logrados tras la configuración final no fueron del todo satisfactorios, se continuó ensayando.

La falta de tiempo para comprimir todos los materiales que funcionaron, pero fueron demasiado extensos, no permitió solventar de manera acertada las necesidades ni el trabajo extra que se necesitó para reestructurar y conectar un material con otro.

Las diferentes exploraciones se manifestaron dentro de un rango de tiempo que era sumamente variable, por lo que se debió comprimir la extensión de su desarrollo. No hubo tiempo suficiente para poder mantener el espíritu que caracterizaba a los ejercicios, ya que, en cierto punto del proceso, se comenzó a consolidar segmentos en unidades de tiempo determinadas.

### **3.4 ¿Qué funcionó en los ensayos y qué no lo hizo en las funciones?**

Varios de los ensayos fueron ordenados secuencialmente con poca antelación, y algunos de ellos contaron con la dirección externa por medio de directrices y recordatorios de lo que venía a continuación, por ese motivo no hubo mayormente problemas ni preocupaciones por parte de los performers.

Las dimensiones temporales que se manifestaron como autosuficientes respecto a la lectura del ritmo de cada unidad se vieron libres de desarrollarse en un marco espacial indefinido, por lo que campo y tiempo de acción fueron solventados de acuerdo a las percepciones e intuiciones que, al verse contenidas en un tiempo de ejecución no preestablecido, se manejaron de manera más coherente en relación a las lecturas de cómo y cuándo cada etapa del juego terminó siendo agotada.

En contraste con esto, y de acuerdo con el cambio de timón, este último amputó el valor más significativo que daba vida (como mecanismo consciente de lectura, apropiación y respuesta de una situación) a las unidades.

El haber hecho uso de las restricciones en cuanto a los límites temporales, y no haber observado resultados igual de buenos que en los ensayos, no se traduce en que el uso de tiempos de ejecución definidos en una construcción de tiempo libre no pueda ser realizado, sino más, saca a flote la pregunta de: ¿qué sucedió, ¿qué dejó de suceder y por qué?

Evidentemente el factor definitorio, en el cuestionamiento general, fue el corto tiempo para traducir una dinámica a otra. La prematura condensación de los materiales, en un tiempo de prueba, previo a las presentaciones, fue demasiado reducido. Resultó, además, evidente que la dinámica del laboratorio: tiempo, estructuras composicionales orgánicas, lectura sobre la acción e interacción de los intérpretes respondía a una composición *in situ*, no necesariamente coreografiada tempo / espacialmente de manera cerrada y definitiva.

Al buscar la organización de materiales y escenas en una temporalidad cerrada y definitiva, la organicidad de los componentes no fue posible.

### **3.5 ¿De qué manera las técnicas favorecieron a los intérpretes en su desempeño?**

Cinco performers y un músico fueron los que intervinieron en la obra. La participación de cada uno fue un factor determinante para definir la estructura de unas escenas u otras, ya que algunas de ellas, por ejemplo, debían desarrollarse de acuerdo al eje musical. Tanto así que por ejemplo, en la escena que contaba con una estructura de baile coreográfico, los performers, en primer lugar, no daban inicio a la coreografía hasta que el músico no cambiase el tono a una cuerda que sonaba repetidamente. De ahí en adelante el

baile sucedía y descomponía los unísonos corporales respetando el tempo de la interpretación musical.

En otras escenas tanto la participación de los performers como la del músico intervenían de manera equiparada, ya que debían resolver el factor ritmo, ante todo. Esto sucedió por ejemplo en la escena Encastres, donde había tres bloques de acción, cada uno compuesto una parte enteramente corporal y otra de retroalimentación verbal de cómo volver eficiente el anterior juego corporal.

Al pasar de un bloque al siguiente, la parte corporal sucedía a la retroalimentación por lo que se generaba un bucle. En esta transición el músico era el encargado de irrumpir la palabra para volver a dar paso al juego corporal. De la misma manera, pero esta vez desde los performers se daba fin al trabajo corporal y se ingresaba a la palabra.

De la misma manera en que los ejercicios brindaron características especiales a cada escena, estas se manifestaron de diferente forma en los performers, y ciertos aspectos y capacidades de ellos fueron más aptos para encapsular en escenas la esencia de los ejercicios.

Mediante el paso del tiempo con los ensayos, pude observar posibles candidatos para ejecutar de mejor manera los apartados de cada ejercicio. Alejandro, por ejemplo, contaba con un dominio del imaginario que lo podía traducir de una manera eficiente en palabra, y fácilmente construir una narrativa que precisó ser elaborada desde la inventiva.

Ya que los tiempos en los que los ejercicios fueron construidos, se manifestaron por sí solos, fue necesario volver a diseñarlos para que pudiesen ser interconectados en formato de escena y ser juntadas unas con otras dentro de una gran estructura. Toda esta



reconstitución de elementos tomó varios intentos de configuraciones para que pudiesen ser asumidas tanto por los performers, como por el director.

Una y otra vez se probaron variantes en el orden, la duración y el nivel de implicación de los performers en cada escena. Todos estos cambios aportaron en cierta medida, ya que a la par del acierto, al encontrar un ritmo que llegó a ser cómodo dentro de la atmósfera del ejercicio, también aparecieron fallos o disonancias, al no consolidar las escenas como armónicas en la comunión de unas con otras.

Aunque existía un conocimiento por parte de los performers sobre el manejo corporal en relación con el piso y con otros cuerpos al manejar peso, fue sumamente importante la elaboración de un plan de trabajo que contó con enunciados y ejercicios básicos que permitieron volver a entrenar, de manera concienzuda, las posibles capacidades de estructurar el cuerpo en base a la propiocepción en primer lugar, para luego haber podido transferirlo al diálogo con más cuerpos.

El entrenamiento que arrojó mejores resultados fue el establecer las posibilidades de abordar una estructura corporal que se preste para recibir peso, a la par de entender cómo y dónde ubicar el peso en esta. En paralelo, también se entrenó el rol de ser esta estructura, tanto para poder recibir una masa superior a la nuestra, así como para comprender las configuraciones corporales que permiten prestar un aparejo firme.

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Durante la travesía que se ha suscitado en este proceso investigativo sobre las posibilidades de elaboración desde materialidades para la escena, nos hemos referido al diálogo en clave de improvisación para indagar y diversificar el espectro de conocimiento en el ámbito escénico, todo esto en busca de plantear una acepción propia, y posiblemente establecer ciertas luces sobre una óptica que se constituya como plataforma de conocimiento a ser transmitida y desarrollada para futuras investigaciones.

Es importante mencionar los resultados más allá de aciertos y errores, pues el mismo hecho de embestir un proceso de indagación, que se va reconstituyendo cada vez más firme en un terreno poco estable, genera un valor implícito por la acción de abordaje a nuevos cuestionamientos. Estos son suelo fértil para cimentar verdades no absolutas, sino más bien subjetivas, y convertirlas en valiosas búsquedas de un lenguaje propio, en la luz con la que cuenta cada persona. De ahí el nombrar a este trabajo como: “*Ninacuro*” (luciérnaga en Quichua).

En una suerte de análisis sobre los diferentes posibles enunciados que me planteo como puntos de partida, me permito hilar más fino, al entender que no solo basta la necesidad de cristalizar mecanismos que escapen de la convención, lejos de afanes de exclusividad o innovación, sino más bien comprender que lo que permite a las artes vivas permanecer vivas, es la misma implicación del humano con sus capacidades de habitar situaciones y generar resoluciones ante acontecimientos, en cierta medida impredecibles.

En la propiciación de este ejercicio, se despliega un amplio abanico de posibilidades que inducen a circunstancias de toma de decisiones. En este camino de aprendizaje lo que ha interpelado sobremanera las ópticas y juicios de valor, ha sido reconstituir las

capacidades de relación con otros individuos en la práctica corporal del *Contact Improvisation* y la Composición en Tiempo Real. A este sentido se suma una postura política en relación a las funciones tanto del participante/público, como del participante/performer, debido a que las pretensiones con este trabajo van de la mano de la lectura de los accionares de ambos roles.

Entonces, los enlaces que se generan entre los participantes adquieren una nueva dimensión que repercute en el vínculo de la relación de sentido dentro del acontecimiento escénico. Debido a que el *CI* deviene de cuestionamientos ante los mandatos hegemónicos y cánones de una danza que, hasta el momento de su inmersión, hacía énfasis formales que se alejaban de lo cognitivo desde la sensación o la propiocepción, sigue siendo pertinente inmiscuirse en sus mecanismos constitutivos, para rescatar sus activaciones, que aunque no tienen fines estéticos, se prestan como herramienta de construcción de espectacularidades.

En teoría, el planteamiento de esta hipótesis se presenta coherente, pero los insumos de una creación distinta devienen en lógicas de construcción diferentes, por lo que es imperativo reformular los modelos de composición escénica.

Este fue el cometido del laboratorio como primera etapa del proceso, visto como una disposición, un *set* de herramientas para la elaboración de un lenguaje común entre los performers. En un inicio, se pudo solventar la aparición de materialidades de manera muy eficaz, ya que los códigos del *CI* ofertan una metodología clara para el diálogo entre performers y/o bailarines; y estas dinámicas funcionaron al estar fuera de un marco de contención que se refiera en temporalidades delimitadas.

A la par, en un intento de brindar una lectura de los acontecimientos dentro del grupo, la inserción de la estructura de relación ante el acontecimiento que propone la

Composición en Tiempo Real, el cometido fue reformular el consumo de la información que ofrecen las diferentes unidades (que posteriormente se convirtieron en escenas), para consolidar un acontecimiento que diste de la convención, y que responda a la resolución mediante un fin cierto.

La búsqueda por nuclear el código del *CI* con la de la *CTR* no resulta ser tan simple, esencialmente porque las materialidades con las que cuenta la *CTR* hacen hincapié en un drama evidentemente físico que resulta limitante de la capacidad de dar un sentido fácil de leer y, por consecuencia, dificulta renombrar lo que se tiene en frente. La Composición en Tiempo Real requiere una óptica clara de un acontecimiento para crear una nueva hipótesis de relación. Con esto no se hace referencia a que es imposible dar sentido a una manifestación que se presenta en base al movimiento, pero sí a que es un aspecto complicado de traducir.

Entre los ejercicios de improvisación, algunos reflejan de manera más clara la intención de formular sentido. Esta particularidad es posible debido a que el imaginario opera en la tarea de construcción verbal de una historia que siempre varía, pues es inventada cada vez. Este elemento, permite establecer un margen más flexible de improvisación con la palabra.

En consecuencia, de ello, el diálogo entre cuerpo y relato permite generar un punto de atención específico, ya que el juego entre relator y las repercusiones corporales se presenta por sí mismo como un sistema de relación fácilmente identificable. Entre las diferentes herramientas de resonancia corporal se trabajaron: la representación del personaje en cuestión (que cada vez fue diferente), la detección de circunstancias u objetos y la dotación de posibles sonidos de estos, la onomatopeya y la repetición de palabra clave que se introduce dentro del relato verbal de una historia.

El planificar concienzudamente los parámetros de estudio dentro de un laboratorio, permite disminuir el número de variables que pueden retrasar un proceso creativo, además de sostener un marco de contención claro que, por su misma planificación, propicia un orden de actividades de investigación que funcionan como plataforma para las subsiguientes.

Por ese motivo, reestudiar ejercicios básicos del *CI* -como los cuatro tipos de relacionamientos con el piso, para luego transferirlos a otro cuerpo- además de rever aspectos elementales como los micro ajustes musculares de la Pequeña Danza, o los aspectos bioestructurales que un cuerpo que recibe peso debe considerar, permitió unificar/definir el lenguaje y/o código corporal del grupo.

Uno de los aspectos más complicados de solucionar, es llegar a incorporar la palabra y sus accionares, dentro de una composición que se sostiene sustancialmente de un drama físico. Aunque una planificación contemple ejercicios que permitan la utilización de la palabra, todavía se requiere de un hilo conductor más eficiente, si se quiere alinear lo que se piensa, se dice y se hace.

La imprevisibilidad de ciertos acontecimientos que puedan re-configurar un orden previsto, aunque en un inicio pueden presentarse como caóticos, a la vez establecen requerimientos para su solución. Y estos pueden llegar a establecer nuevas configuraciones que resultan acertadas.

Una de las escenas se presenta como un trabajo de exploración dentro de un trío y, hasta el día anterior a la primera función, este trío estaba establecido, pero por motivos ajenos a la organización tuvimos la ausencia inesperada de un performer, por lo que se soluciona ese ensayo con el reemplazo de otro performer ajeno al plano original.

Instancias críticas como esta, dan paso a la resolución del problema y suma de manera significativa, ya que los resultados sorprenden de manera satisfactoria a la constitución y desarrollo de este segmento. La escena se consolida con la exploración de las posibilidades de movimiento de los performers con momentos de pausa y reflexión sobre cómo volver eficiente este juego. Al tener un cuerpo nuevo con el que trabajar, también se presentan nuevas interpretaciones desde los performers. Entonces, se decide reconstituir el trío por lo que en las funciones, esto aporta de manera genuina los comentarios que estudiaron el cómo moverse y se pronuncian como un acierto.

Un elemento de suma importancia es el aporte de las improvisaciones del músico ya que también existe un diálogo entre este y los performers. La escena llamada “equilibrio” es la que más evidencia esta comunicación, pues los intérpretes ejecutan posiciones y movimientos en relación entre sí, todo esto bajo la mirada atenta del músico, quien reacciona con lenguaje musical a los movimientos, niveles y velocidades de las performers.

Esta percepción en conjunto, permite ampliar las dimensiones de quién y qué es observable, por lo que ratifica las pretensiones de situar a un músico en escena, esperando que su rol no sea simplemente interpretativo, sino más bien reactivo ante un suceso.

Es importante comprender que el laboratorio fue edificado con miras a una gran improvisación sin límites de tiempo, pero al final tras tomar la decisión de comprimir todos los juegos en un rango de tiempo de cincuenta minutos aproximadamente, esta transforma buena parte del rumbo de manera incierta.

En vista de que limitar el tiempo de duración de cada escena para que quepan dentro del tiempo total establecido, no funciona, cabe la conclusión de que decisiones no

planificadas pueden terminar transformando drásticamente los resultados de manera insatisfactoria.

Haciendo un análisis de los factores que determinaron las características de *Ninacuro* caben varios cuestionamientos sobre los resultados finales con relación a las expectativas iniciales de lo que se esperó que fuesen las muestras finales. Entre las preguntas que salen a flote están: ¿qué tan apresurado fue designar un tiempo total de la muestra?, ¿es posible reconstituir un ejercicio final tras haber sido elaborado con otras miras?, ¿cuán importante es la presencia de un factor humano en la musicalización de una puesta en escena? y, sobre todo, ¿qué otras maneras de dialogar en clave de improvisación pueden dar vida a un trabajo escénico?

Como estas, otras varias interrogantes interpelan el análisis que se ha llevado tras este proceso de creación, y a la vez, también se reafirman criterios y certezas que consolidan buena parte en el estudio del ejercicio creativo, tras la búsqueda de modos de asunción y consumo de arte escénico en la contemporaneidad.

## Referencias Bibliográficas

- Abderhalden, R. (19 de octubre de 2014). *Revistas el Heraldó. ¿Artes vivas?*  
Obtenido de <https://revistas.elheraldo.co/latitud/artes-vivas-132326>
- Carvajal, M. A. (2016). *EL CUERPO EN LOS PROCEDIMIENTOS DE CREACIÓN DE OBRA. Metodologías de Enseñanza de Paulina Mellado y Alexander del Re.* Santiago de Chile. Obtenido de <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/142572/fuentes-carvajal-maria.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Fiadeiro, J. (junio de 2008). *La Porta.* Obtenido de <http://laportabcn.com/sites/default/files/Composici%C3%B3n%20en%20Tiempo%20Real%20por%20Jo%C3%A3o%20Fiadeiro.pdf>
- Fiadeiro, J. (23 de octubre de 2009). *Facultad de Artes UNIVERSIDAD DE CHILE.*  
Obtenido de <http://www.artes.uchile.cl/noticias/56290/joao-fiadeiro-para-mi-el-verdadero-creador-es-el-espectador>
- Frost, K. (2012). *BODY RESEARCH. Fundamentals of Contact Improvisation.* Estados Unidos. Obtenido de <https://www.bodyresearch.org/contact-improvisation/fundamentals-of-contact-improvisation/>
- Guimarães, D. (2011). *DRAMATURGIAS EM TEMPO PRESENTE.* En U. F. Bahia (Ed.), *Cadernos GIPE-CIT Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade* (Vol. 27). Salvador Bahia.
- León, A. d. (s.f.). *Psicología del Cuerpo Wihen Reich.* Guatelama.
- Mónica, M. (mayo de 2008). *Memoria Académica, El potencial crítico de la Danza Contacto en la construcción de la Subjetividad.* Obtenido de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/perfiles/0895MenachoM.html>



Nogueira, S.-c. (2011). O AIKIDO E O CORPO: ÁGUA QUE SOMOS NÓS. En *Cadernos do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade* (Vol. 27). Salvador Bahia.

Ortiz, E. (noviembre de 2015). Tsantsa. Revista De Investigaciones Artísticas, *INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA: LA COMPOSICIÓN EN TIEMPO REAL*. Cuenca, Ecuador. Obtenido de <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/981>

Reich, W. (1957). *Análisis del Carácter*. (E. PAIDÓS, Ed.) Buenos Aires. Obtenido de <http://psikolibro.blogspot.com/>

Silva, H. D. (2009). *Poética da Oportunidade*. Salvador Bahia: Universidade Federal de Bahía.

Tambutti, S. (2009). *Teoría general de la Danza: Inicio de una Poshistoria*. Buenos Aires.

Tambutti, S. (2016). Teoría General de la Danza. *FILO UBA*. Obtenido de <http://www.filo.uba.ar/>

### Anexo A. Árbol Móvil



## Anexo B. Caídas al piso/ Ukemis



## Anexo C. Aparejo y contacto de centros corporales

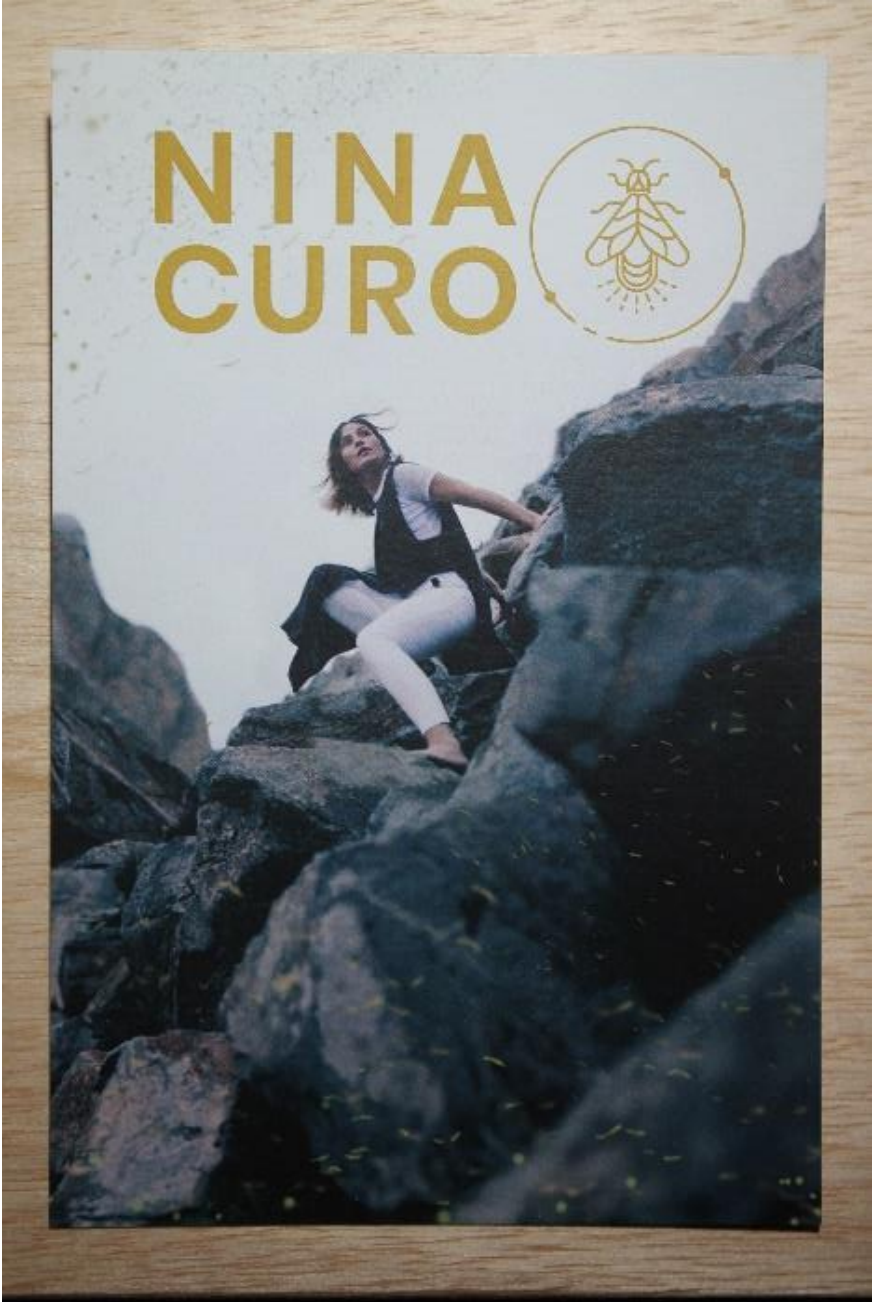


## Anexo D. Momentos evocados



## Anexo E. Musicalización del movimineto





## Ficha Técnica

**Nombre de la obra:** *NINACURO*

**Dirección:** Pedro José López Arcos

**Locación:** Sala PROCESO / Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, Cuenca Ec

**Performers:** Rommy Coronel, Christian Endara, Synnove Urgilez,

Danilo Gutama, Amanda Lorena Neira

**Música:** Juan Diego Arias

**Vestuario:** Daniela Mosquera, MANDRIL ESTUDIO