



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE DANZA

**ASPECTOS A CONSIDERAR EN LA
ENSEÑANZA DE LA IMPROVISACION
EN DANZA.**

**Análisis de los procesos metodológicos de
cuatro profesores.**

NELLY D. TODOROVA CASTILLO

**Memoria para optar al Título Profesional de
Profesora Especializada en Danza**

Profesor Guía: Jorge Moran Abaca

Profesor de Metodología de la Investigación, Magíster en Educación

Santiago, Chile
2008

DEDICATORIA

*“... todo lo que hacemos contiene en sí una historia y
es, a la vez, un mapa de nuestro propio
mundo...”*

Dedico esta obra y todo lo que significa para mi a
María Cristina Castillo (mi madre).

AGRADECIMIENTOS

A mi mamá, mi padre y mis hermanos por su ánimo, apoyo y motivación. A David, Francisca y Oscar por sus sugerencias y correcciones. Especialmente a mi profesor guía por su interés, dedicación y compromiso con el tema de mi investigación. Gracias a Patricia Brouilly del Centro *Canaldanse* y a Anne Lucas del *Centre National de la Danse* por su generosidad en la entrega de material y fuentes. Y mil gracias a los amigos en Francia quienes me apoyaron día a día, paso a paso hasta la finalización de este trabajo.

TABLA DE CONTENIDO

	Páginas
PRELIMINARES.....	i
I. INTRODUCCIÓN.....	1
II. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	4
III. OBJETIVOS.....	6
1. Objetivo general.....	6
2. Objetivos específicos.....	6
IV. MARCO TEÓRICO.....	7
1. Panorama de la improvisación en el arte.....	7
2. Antecedentes de la improvisación en la danza moderna.....	9
3. Antecedentes de la improvisación en la danza post moderna.....	11
3.1. <i>Judson Church</i>	14
3.2. <i>Grand Union</i>	15
4. Improvisación de contacto o <i>contact improvisation</i>	17
5. Formas más frecuentes de improvisación en la danza.....	18

5.1. Improvisación como forma de espectáculo.....	18
5.2. Improvisación como medio.....	18
6. La improvisación en otras disciplinas artísticas.....	21
6.1. Improvisación teatral.....	21
6.1.1. Principios de la improvisación teatral.....	23
6.2. Improvisación en la música.....	25
V. METODOLOGÍA.....	28
1. Elementos que caracterizan la improvisación en danza.....	28
2. Sujetos de investigación.....	28
3. Instrumentos.....	29
VI. ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN.....	30
1. Relación entre los procesos metodológicos de los cuatro profesores.....	30
1.1. Aspectos metodológicos.....	30
1.2. De acuerdo a los contenidos.....	32
1.3. De acuerdo a los objetivos a alcanzar.....	35

2. Análisis de los resultados.....	36
VII. CONCLUSIONES.....	45
VIII. BIBLIOGRAFÍA.....	48
ANEXO.....	52
Pauta de observación.....	53
Entrevistas.....	55
Biografía de los sujetos de investigación.....	58

RESUMEN

El presente estudio ofrece una indagación sobre los procesos metodológicos que experimentan los alumnos durante el entrenamiento para el desarrollo de las habilidades que conducen al dominio de la improvisación. A partir de esta investigación, se busca abstraer los pasos procedimentales que siguen distintos profesores al momento de poner en práctica su entrenamiento. Del mismo modo, analizar y luego establecer una relación entre los procesos metodológicos que conducen a la improvisación, con el propósito de deducir un concepto concreto, global y útil para el desarrollo en el área de la danza. Asimismo, los fines a los que se enfoca esta disciplina y los elementos básicos que la caracterizan, permitiendo sugerir un asiento sobre la cual basarse al momento de enfrentar la enseñanza de la improvisación en danza.

I. INTRODUCCIÓN

La falta de concreción del concepto de improvisación en danza, asimismo de su objetivo, deriva de la equivocada idea que nos hemos hecho de ella al considerarla como una propuesta escénica válida cualquier experiencia danzada realizada con cualquier movimiento repentino y sin previa preparación. A simple vista, podríamos considerarla como tal, pero ¿qué ofrecen estas propuestas escénicas que nacen de una vaguedad de objetivos y enfoques?, y finalmente, ¿cuál es el resultado de su transmisión? Normalmente nos resulta ambiguo, sin relación entre una cosa y otra, no da cuenta de una situación, un hecho, no tiene argumento. La propuesta, por consiguiente, es el resultado de una serie de movimientos que no sostienen en si un discurso evidente. Incluso, aunque se diga que está "...basada en la fantasía más íntima del sujeto que interpreta..."¹, no siempre, la improvisación, es ocupada de una manera provechosa para ese fin. Entonces, ¿cómo llegamos a la esencia de esas fantasías que nos inspiran? ¿Cómo nos contactamos con ellas?

Contestar esta pregunta nos aclara enormemente el camino por el cual debemos dirigir la improvisación en la danza, y una vez obtenida la respuesta, podremos guiar a bailarines, estudiantes y profesores de danza hacia un objetivo preciso que privilegie la comunicación y no la simple ejecución de movimientos. Para esto, es necesario que cada bailarín entre en contacto con los detalles más sutiles y cotidianos de su persona. Será a partir de ese encuentro que logrará comunicarse con los sentidos más esenciales de cada uno de sus gestos para iniciar de allí la intención de expresarlos en una propuesta escénica danzada. ¿Cómo? El camino para lograr contactarnos con nuestros sentidos y encontrar la esencia del movimiento no es un camino fácil. Es necesario aprender a observar, sentir y conectarse con las energías propias del cuerpo, las que generan sensaciones en nosotros. De a poco, comenzamos a sensibilizarnos con el propio cuerpo y lo que éste internamente nos comunica.

¹ Diccionario Enciclopédico Ilustrado Sopena. pp 2229.

El presente estudio tiene como propósito asentar las bases que caracterizan la improvisación en la danza, basándonos en la observación, en la relación y en el análisis que establezcamos entre diferentes procesos de entrenamiento para la improvisación. Adicional a esto, quisiéramos sembrar la inquietud que conduzca a cuestionarse hacia dónde queremos dirigir la danza en nuestro país y, a la vez, proponer la improvisación como el medio de exploración que contribuya a la conexión con la verdadera esencia del gesto humano, la esencia del ser auténticamente expresivo que yace en el fondo de cada uno de nosotros.

La improvisación podría alcanzar una evolución en la generación de estilos de danza y un incremento de las propuestas coreográficas, además de una adquisición de herramientas innovadoras que favorezcan la creatividad, la exploración del lenguaje expresivo y la interpretación, ya que en su esencia radica el constante descubrimiento hacia la variedad de relaciones que podemos encontrar entre el cuerpo, el tiempo y el espacio.

Se pretende llevar a cabo esta investigación basándonos primero en toda la información teórica existente con lo que respecta la improvisación en danza. El fin de esto es conocer sus antecedentes para poder establecer, desde allí, las bases que nos permitan elaborar un concepto en el cual sustentar el desarrollo de nuestra investigación. Eso nos delimita el campo de investigación. Buscamos, también, en esos antecedentes el contexto en el cual brota la expresión de danzas improvisadas, pudiendo deducir de ellos los argumentos, enfoques e intenciones que respaldan esta práctica. Nos sumamos en la búsqueda por averiguar constantemente los motivos de la presencia de la improvisación en la danza y de qué forma ésta es utilizada. La etapa de investigación teórica atrae nuestra atención por la amplia evolución observada en esta forma de danza, dirigiendo, entonces, la curiosidad por comprobar las formas actuales de esta práctica.

Se determina los personajes que forman parte de este proceso u aquellos que fueron discípulos de los que participaron directamente en la evolución de la improvisación, específicamente, en la danza. Se elige muy detenidamente a Simone Forti, Julyen Hamilton, Jules Beckman y Aline Lecler, y es de ellos que se extrae la información de este trabajo.

Realizamos una investigación en terreno consistente en la observación directa de los procesos completos de los seminarios o clases dictados por ellos. De dicha observación sustraemos los objetivos y contenidos de sus pasos metodológicos los cuales, posteriormente, analizamos para arrojar las conclusiones. Para la recopilación de datos se elabora una pauta de observación en la cual guiarnos al momento de recoger apuntes que, mas adelante aportarían a la investigación. Y para sustentar la información recogida, a través de la observación, se entrevista a los profesores, a partir de un cuestionario elaborado desde lo observado.

Desde un concepto nuevo de improvisación en danza, concluido de la investigación, determinamos una base de la cual partir cuando se pretende explorar en esta disciplina, permitiendo comprender el origen de esta, sus variables y el motor que siempre la ha movilizado para mantenerse presente e imponerse como parte importante y primordial en las expresiones artísticas danzadas. Dejamos evidencia, además, de las múltiples posibilidades que permite esta práctica, y por ende su enseñanza ya que posibilita muchas formas y vías para llegar a las metas que la caracterizan.

La improvisación en la danza no se rige por los elementos que generalmente caracterizan los procesos metodológicos de una técnica de danza, y solo por ser movimiento que se genera en un tiempo y espacio determinado roza algunos de ellos por consecuencia. El profesor que enseña a improvisar en la danza considera con la misma validez a todos los alumnos interesados en expresarse a través de esta forma y se enfoca principalmente en la imaginación como motor para el movimiento y la expresión.

II. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

A todo bailarín le ha tocado, en algún momento de su carrera, participar en la actividad creativa de la improvisación. Las escuelas de danza han sumado esta disciplina al Plan de Estudios con el objetivo de aportar experiencias al alumno y formarlo en el ámbito de la creación y más tarde en la composición coreográfica. Existen, también, talleres y seminarios que solamente se dedican a la improvisación divulgándola más allá de la comunidad de la danza incluso. Sin embargo, a pesar de la evolución y dispersión que ha experimentado esta disciplina en nuestro país, aún no adquiere precisión tanto en su concepto como en su objetivo en danza. ¿Qué es, entonces, improvisar en la danza, cuál es su objetivo y cuales son los elementos que llevan a perfeccionar a los bailarines en esta disciplina?

En la danza la acción de improvisar no ha evolucionado más allá de su simple significado de diccionario, “Hacer algo de repente, sin previa preparación...”². Un poco más satisfechos nos podría dejar el significado que se refiere a la improvisación relativa a la música, “Composición no escrita, que el virtuoso instrumentista inventa y desarrolla a medida que va tocando, ya sea entregándose por completo a su fantasía o basándose en un tema dado...”³ Estos significados, aunque están basados en la música para su ejemplificación, los podemos relacionar directamente a la danza. Sin embargo, cualquiera de los dos es demasiado vago para basar una propuesta artística.

La posibilidad de establecer las bases que caracterizan a la improvisación fundados en conceptos y metas concretas, significa para la educación de la danza, un apoyo sólido al momento de intervenir en la formación de futuros bailarines, ofreciendo a los profesores objetivos coherentes hacia los cuales ellos sepan dirigir a sus alumnos. Se busca, con esta proposición, que los alumnos adquieran herramientas para indagar en su propio cuerpo, en las capacidades motrices de éste y de los motores psíquicos y fisiológicos que lo mueven, guiados por el interés de

² Sopena. op. cit.

³ Sopena. op. cit.

incorporar a las propuestas artísticas la capacidad de comunicar desde lo espontáneo y lo instantáneo, desembocando en la generación de lenguajes danzados propios y auténticos.

Esta investigación resulta oportuna e importante, debido a la necesidad de proponer una solución que guíe a los estudiantes, a los profesores y al movimiento de la danza en general hacia un camino de auténtica comunicación.

III. OBJETIVOS

Objetivo General

- Ofrecer a profesores de danza una base sólida que les sirva de guía al momento de emprender la formación de futuros bailarines hacia la práctica de la danza improvisada.

Objetivos Específicos

- Determinar los propósitos de la improvisación en danza.
- Deducir los procedimientos metodológicos de cuatro profesores en la enseñanza de la improvisación en danza.
- Relacionar los cuatro procesos metodológicos y abstraer los elementos más concordantes.
- Establecer un concepto concreto de improvisación en danza.

IV. MARCO TEÓRICO

1. Panorama de la improvisación en el arte.

En la historia del arte occidental podemos encontrar variados ejemplos en los cuales la improvisación tiene presencia indiscutible, basta mencionar por ejemplo, la práctica del Canto Gregoriano en cuya ejecución sólo el texto guía su desarrollo. Más tarde el arte de los juglares, artistas viajeros como cantantes, acróbatas y titiriteros trabajan de un modo basado en la improvisación. Los teatros al aire libre en jardines o mercados los obligan a saber adaptarse en cualquier instante a las condiciones variables y a las reacciones inesperadas del público.

La tradición oral homérica recurre a la improvisación pero como una forma pre elaborada. Es decir, los juglares representan sus romances de memoria pero, según los testimonios existentes, utilizan la improvisación como una herramienta en caso de fallas de la memoria.⁴ En este sentido, ciertos elementos de la representación como, por ejemplo, el ritmo de una frase, son utilizados de base para improvisar y construir así las coplas de los romances.

A mediados del siglo XVI hasta comienzos del XVIII, la comedia Dell'arte amalgama las corrientes que corresponden al teatro y a la danza, y emplea la improvisación en ambos. Es ésta la que permite que la nueva forma de teatro se acomode a la amplia gama de actores, a la variedad de dialectos y a los diferentes lugares. La forma de proceder de la comedia es la improvisación, pero dentro de ciertos parámetros, es decir, hay un tema propuesto y ensayado con anterioridad, sin embargo, es permitido salirse de esos parámetros, según lo requiere la situación durante el espectáculo. La improvisación en el área del teatro decae con el surgimiento del director de teatro y la tendencia a imponer y enseñar en lugar de permitir el desarrollo espontáneo del espectáculo.

Durante los siglos XVII y XVIII, fue práctica habitual la improvisación en la música clásica, primero en el barroco donde los compositores eran habitualmente clavecinistas y/o organistas y mucha de su música nacía de sesiones de

⁴ Smith, Hazel; Dean, Roger. pp 10

improvisación en los órganos de las iglesias. Durante el clasicismo y romanticismo era práctica habitual la improvisación como etapa previa para una composición y también en reuniones sociales. Las obras para instrumento solista y orquesta incluían habitualmente un espacio para que los intérpretes más osados improvisaran pasajes de virtuosismo basados en el material de la obra.

Sin duda, uno de los mejores exponentes de la improvisación es la música jazz. Dentro de este estilo, es el *be bop* el que logra la emancipación de la técnica. Pronto, se genera una evolución en las formas de éste estilo por músicos que elaboran estructuras composicionales complejas en sus improvisaciones. Sin embargo, es el free jazz quien quiebra más notoriamente todos los convencionalismos establecidos del jazz, llamado a posteriori, tradicional. Actualmente, la improvisación libre nos presenta una apertura a todas las posibilidades sonoras sin estar, como en los casos anteriores, al alero de manifestaciones estilísticas, es así como la música puede pasar del ruido a la tonalidad o a los gritos o a cualquier elemento que se desee incorporar. Del mismo modo, el computador posibilita que esta práctica musical evolucione mucho más, alcanzando una expansión desmedida.

El movimiento del free jazz se produce paralelamente con la generación de pintores expresionistas abstractos de los años sesenta, quienes, ya en los años cuarenta, comienzan a experimentar en la improvisación, asociando su trabajo con elementos del entorno como construcciones en el exterior, etc. El cuerpo humano es considerado como parte del ambiente natural, y el uso de elementos del entorno para los fines de la expresión artística evoluciona en aquello que se ha denominado *Performance Art*. Stuart Brisley e Yvonne Rainer, entre otros, valiéndose de esta forma de arte, y con la intención de exponer una forma corporal distorsionada, realizan espectáculos improvisados basadas en pautas de movimiento. En esta época la improvisación hace que las expresiones artísticas evolucionen hasta crear un nuevo concepto de cuerpo motivado por la “apertura de mente”⁵ que provoca la esencia de la misma. En los años posteriores, a raíz de la continua exploración en la improvisación, el arte del espectáculo evoluciona en múltiples formas.

⁵ Smith, Hazel; Dean, Roger. Op. cit. pp 14

2. Antecedentes de la improvisación en la danza moderna.

La improvisación existe en la danza desde sus orígenes. A los diferentes estímulos que ofrece su entorno, el hombre primitivo responde libre y espontáneamente a través del movimiento. Sin embargo, es a comienzos del año 1900, gracias al surgimiento de la Danza Moderna, cuando se reconoce a esta forma de expresión como un lenguaje expresivo válidamente inherente a la danza escénica.

Algunos bailarines, con el propósito de rebelarse contra la rigidez que significa para ellos el Ballet Clásico, deciden mirar hacia los orígenes de la danza, e inspirados en los movimientos naturales de la antigüedad y de las culturas aborígenes, comienzan a practicar danza libre. Nace allí, para nosotros, la primera referencia al concepto de improvisación en danza.

En Estados Unidos, Loie Fuller, Isidora Duncan y Ruht St. Denis desarrollan sus propios estilos de danza determinados por este concepto:

1. Loie Fuller (1862-1928): trabaja de una forma totalmente abstracta, sin libreto, sin argumento y sin acompañamiento musical. Impulsa una forma natural de movimiento basada en la expresión corporal generando una gestualidad propia y auténtica, pero evaluando constantemente el efecto de su revolucionario equipo de iluminación sobre el vestuario. Su método se basa en otorgar la libertad para expresarse con el cuerpo libremente.
2. Isidora Duncan (1878-1927): Tiene una fuerte creencia en las danzas de la Grecia Antigua por considerarlas naturales y libres, y desarrolla, además, un lenguaje influenciado por la filosofía de Friedrich Nietzsche. Crea un método basado en conceptos naturales y espirituales, y defiende la aceptación de la danza pura como un arte estéticamente apreciable. Su enseñanza se dirige fuerte e indiscutiblemente a la naturalidad del movimiento. A través de su

método y su filosofía de danza, pretende que los alumnos vayan creando sus propios movimientos, sin necesidad de imitar los movimientos de la maestra.⁶

3. Ruth St. Denis: (1877-1968): Su trabajo en la improvisación no es tan directo como el de Fuller y Duncan. Sin embargo, influenciada desde joven por el delstismo, defiende la teoría de que cada gesto y cada pose deben ser objeto de un estado emocional interno y no una copia o imitación de los movimientos de otro.

En Europa, François Delsarte, Jacques Dalcroze y Rudolf Laban, sin ser bailarines, desenvuelven teorías acerca del movimiento humano y métodos que influyen fuertemente el desarrollo de esta nueva visión de cuerpo, movimiento, danza y expresión:

1. François Delsarte (1811-1871): Convencido de que el gesto tiene como variante el sentimiento humano, se dedica a su investigación y establece el vínculo entre movimiento y emoción. Elabora teorías que se enfocan objetivamente en el movimiento humano con las cuales rompe el aislamiento entre cuerpo y espíritu y abre al bailarín un campo gestual muchísimo más amplio. El delstismo ofrece a la danza la posibilidad de un vocabulario y de una experiencia de movimiento que surge desde la necesidad expresiva, muy lejos de la influencia de códigos preestablecidos.
2. Emile Jacques-Dalcroze (1865-1950): Músico de profesión, se da cuenta que el aprendizaje de esta disciplina es facilitado por la integración de los elementos rítmicos al cuerpo, y establece una relación estrecha entre la música y el movimiento.
3. Rudolf Laban (1879-1958): Se interesa por el cuerpo desde el punto de vista del comportamiento humano. En la obra de Laban la expresión, que es objeto

⁶ Duncan, Isidora; Faure, Elie y otros. pp 58

de búsqueda en los bailarines, encuentra un instrumento y un método de trabajo, con los elementos propicios para comprender y analizar la complejidad del cuerpo en movimiento. Su investigación aborda con puntualidad los diferentes elementos del movimiento humano: los componentes del espacio, de la gravedad, del ritmo, etc.

3. Antecedentes de la improvisación en la danza post moderna.

Los años sesenta son, a nivel social, una época en que se desencadenan los movimientos sociales. Los pintores salen de los museos, y los actores del teatro. Los artistas se unen para reaccionar al consumismo, a las guerras, al mercado, etc. El sintetizador, el computador y otros aparatos electrónicos son usados para crear música nueva, mientras las proyecciones sobre el escenario ofrecen una nueva dimensión visual. Los movimientos sociales antirracistas, pacifistas, feministas y gay juegan un papel esencial en la ideología de los años sesenta.

Los coreógrafos de la época no se interesan por el sentido estético de la danza, sino por el enfoque radical a la coreografía y a la necesidad de reconcebir el medio de la danza,⁷ surge una abundancia de movimientos de exploración y búsqueda, los artistas aspiran a desafiar los límites de sus propios medios. Es a principios de este periodo revoltoso de la sociedad norteamericana que comienza a usarse el término postmoderno para hablar de la danza, pero sólo en referencia a un concepto cronológico; es decir, lo que viene después de lo moderno. La generación que introduce este nuevo estilo de danza rompe deliberada y conscientemente con la influencia del Ballet Clásico y de la Danza Moderna, ellos sienten la necesidad de crear algo nuevo.

Podemos considerar el año 1948 como el comienzo de este nuevo estilo de danza, gracias al reestablecimiento de la escuela de verano, *Bennington School of Dance*, la cual abre a los bailarines de la época un espacio donde agruparse, actuar y ensayar. Es en este ambiente, precisamente, donde comienzan a distinguirse los líderes de la

⁷ Banes, Sally. *Terpsichore in sneakers*. pp xiv

danza moderna *avant-garde* como Merce Cunningham, entre otros, quien, después de haber evolucionado en el estilo de sus maestros, e influenciado por otros artistas, desarrolla un enfoque diferente para el uso de la música, la puesta en escena, y sobre todo la coreografía y el movimiento:

- Convencido de que la danza está hecha esencialmente de movimientos, él rechaza la idea de que debe narrar algo suscitando el interés en el movimiento danzado como un fin en sí mismo, sin necesidad de formas temáticas y narrativas.
- Influenciado por el músico John Cage y su interés en el budismo zen, propone el azar como un método de estructuración ya sea en la elaboración de espectáculos coreográficos o, para la composición de movimientos, del espacio o de la duración. Los juegos de azar son una particularidad de Cunningham y son considerados para nosotros como el germen de la danza improvisada ya que de ahí nace el interés por la presentación de trabajos coreográficos que no son previamente elaboradas en su totalidad.
- Su relación con artistas plásticos de la época le hace reconsiderar la utilización del espacio escénico. Basándose en la Teoría de la Relatividad de Einstein, elige abrir el espacio y considerar todos los puntos por igual dando a cada parte la misma importancia. “Imaginémonos que en una coreografía de ocho bailarines cada uno se comporta como un solista (...), inmediatamente se crea una situación más compleja.”⁸
- Impulsado, también, por Cage, explora las relaciones entre danza y música y deduce que nada une un lenguaje a otro.
- Por consiguiente, sus danzas dejarán de ser narrativas y no aparentarán lazo alguno con la música.

⁸ Ginot, Isabelle; Michel, Marcelle. pp 130

Simultáneamente, en California hacia los años cincuenta, Ana Halprin implanta una enseñanza de la danza totalmente diferente y original basada en la improvisación, y promueve “el desarrollo de las capacidades de movimiento a través de la conciencia corporal y la libre asociación.”⁹ Los bailarines que participan de sus clases, luego se reencuentran en la Escuela de Danza de Merce Cunningham incorporados al taller de composición ofrecido por el músico Robert Dunn. Este introduce a los jóvenes artistas en el uso de lo aleatorio y la repetición como instrumento de composición, les propone sustituir el juicio de valor por la observación y el análisis, a eliminar las nociones de bueno y malo y aceptar toda propuesta como válida.

Lo que le interesa a Ana es la improvisación como fuente para el movimiento, y convierte esta disciplina en una particular e independiente forma de arte. El foco es la creatividad del proceso y no el resultado del mismo. En este trabajo corporal ella insta a comprender la naturaleza de la danza, para poder formar a bailarines auténticos. Algunos atribuyen el nacimiento de la Danza Postmoderna a las sesiones de verano que Ana Halprin organizaba en el *dance deck* de California a fines de los años cincuenta, caracterizados por principios bien particulares:

- Se niega a cualquier idea preconcebida, y anima a los bailarines a tomar decisiones de movimiento en el instante mismo.
- Ana también es influenciada por el budismo zen, filosofía que reinterpreta como asociabilidad, es decir, dejar que un movimiento siga a otro, sin tener que interponer una acción o componer un tema o frase.
- Las fuentes de movimiento deben ser halladas en el cuerpo, la atención debe estar dirigida hacia el interior del cuerpo, buscando la más mínima energía que abra camino al movimiento y siga los impulsos espontáneos de éste.

⁹ Ginot; Michel. Op. cit. pp 143

- Divide el proceso creativo en tres pasos: fuente (tema, motivación, objetivo); propósito (diseño de un plan, evaluación y acción); presentación (realización de las ideas).

El período de quiebre dura desde 1960 hasta 1973. Los primeros ocho años aparecen los conceptos, las formas, las definiciones de la danza postmoderna. Los coreógrafos intencionalmente comienzan a utilizar bailarines no entrenados para hallar el cuerpo natural. Se plantean obtener la relajación, soltar las energías y abandonar la búsqueda de control. El impulso de los bailarines postmodernistas es negar la virtuosidad, soltar literalmente las restricciones e inhibiciones físicas, actuar con libertad y asemejar el cuerpo del bailarín a cualquier otro cuerpo cotidiano.

Se desarrollan temas como la política, el compromiso del espectador, y la influencia no occidental como el yoga y la meditación. Se defiende la validez objetiva del movimiento, sin necesidad de cargarlo de una connotación sentimental, por lo que muchas representaciones se apoyan en actitudes corporales naturales, en diálogos y movimientos cotidianos, en conversaciones, etc.

3.1. *Judson Church.*

Entre 1960 y 1962, en el taller de composición de Robert Dunn, ofrecido en la Escuela de Danza de Merce Cunningham en Nueva York, se encuentran un grupo de bailarines reunidos en un conjunto informal de experimentación. En el verano de 1962 este grupo decide hacer una muestra de los trabajos que han desarrollado en el taller de composición. La primera presentación se realiza el 6 de julio en la iglesia presbiteriana de *Judson Church*, y aprueba ser el comienzo de un proceso determinante que cambiará la historia de la danza.¹⁰ Luego del primer éxito, se les solicita realizar cada vez mas presentaciones y el grupo pasa a llamarse *Judson Dance Theatre*.

¹⁰ Banes, Sally. *Democracy's Body*. pp xi

El grupo adquiere la importancia de un centro de danza caracterizado por la experimentación como núcleo de ideas y propuestas, lo cual permitirá a estos coreógrafos encontrar los fundamentos de su lenguaje. La fuente más importante para el trabajo del *Judson Church* es la exploración en la improvisación. Esta forma es la que permite al grupo experimentar, de manera abierta y libre, las posibilidades para el desarrollo de sus propuestas artísticas. Ellos postulan también al acercamiento del arte a la vida. Su manifestación principal es la representación de espectáculos en la calle o la participación de bailarines no profesionales. Con este mismo fin, buscan el reconocimiento de movimientos naturales como elementos para la danza, lo cual permite elaborar lenguajes gestuales sin tomar en cuenta ninguna de las técnicas ya existentes. “Estábamos conscientemente tratando de evitar cualquier cosa que pudiera asociarse al vocabulario tradicional de la danza.”¹¹ La repetición es también uno de los campos de experimentación más fructuosos del *Judson Church*. Este nuevo enfoque coreográfico inspirado en el minimalismo, unirá al trabajo coreográfico compositores como Steve Reich, Philip Glass y Laurie Anderson.

3.2. *Grand Union*.

“La ola revolucionaria en la danza nace con Merce Cunningham en los cincuenta y continúa con el trabajo del *Judson Dance Theatre* hasta que brota el colectivo “sin reglas y sin teoría” *Grand Union* en los setenta.”¹²

El *Grand Union* es un colectivo de bailarines, muchos de los cuales se conocen desde el *Judson Church* o la Escuela de Danza de Merce Cunningham. Entre 1970 y 1976 se agrupan para hacer improvisaciones, y realizar constantes búsquedas en la danza, en la naturaleza de esta y en la del espectáculo.

Una fuente importante para el desarrollo del trabajo de este grupo es el *Continuos Project-Altered Daily* de Yvonne Rainer. Consiste en hacer presentaciones que

¹¹ Lucinda Childs en, *The vision of modern dance, in the words of its creators.* pp 212

¹² Ramsay, Margaret Hupp. pp 135

varían entre un espectáculo y otro e incluso durante el espectáculo mismo, utilizando muchos aspectos que corresponden al proceso normal de bailar, como son el hecho de ensayar, marcar, repetir, etc. Una vez situado el contexto del espectáculo, durante la presentación se permiten los comportamientos espontáneos o bien, aquellos anteriormente ensayados. Los bailarines pueden iniciar una secuencia o proponer una situación diciendo su nombre, sacando el vestuario, poniendo ellos mismos la música, etc. Esta forma de espectáculo continua evolucionando hasta llegar al punto en que cada uno realiza su propia propuesta estableciendo que la decisión del individuo sea acogida por el grupo entero.

Durante aquellos años, la cultura norteamericana enfoca las preocupaciones por la cooperación, el vivir y el trabajar en colectivo, así como el interés por el proceso. La gente empieza a indagar en la espontaneidad y en los métodos improvisacionales como una forma de tener una vida mejor que la sociedad jerarquizada, individualmente orientada y rígidamente estructurada.¹³

El *Grand Union* no busca respuestas y no se plantea expectativas, les basta sólo un par de horas para observar y experimentar en lo que se propongan, para tomar decisiones individuales o colectivas y después, resolver las consecuencias de lo que resulte. Las presentaciones no tienen guión, ni estructura preelaborada. Con el uso de movimientos, música, implementos, vestuarios o palabras, los miembros del *Grand Union* ofrecen en cada presentación un espectáculo completamente improvisado.

Hasta los años sesenta, aunque se haya practicado la improvisación en danza, ésta aun no era considerada una actividad posible de llevar al escenario, el *Grand Union* es uno de los primeros grupos en hacerlo, al lograr en escena "...una forma de coreografía instintiva, realizada momento a momento..."¹⁴

¹³ Banes. *Democracy's Body*. Op. cit. pp 209

¹⁴ Ramsay. Op. cit. pp 2

4. La improvisación de contacto o *contact improvisation*.

El *Grand Union* acondiciona el espacio de donde surgirá posteriormente la improvisación de contacto. Este colectivo le da a Steve Paxton, su fundador, la oportunidad de investigar los parámetros básicos de esta forma de improvisación, y un grupo de bailarines guiados por él, decide explorarlos. El fundamento de esta danza es el constante juego entre gravedad, impulso y dinámica. Básicamente, se desarrolla a partir de un contacto físico permanente a través de un punto o superficie compartida por uno o varios compañeros, pero también puede ser practicada en grupo o en solo y con diferentes objetos, como por ejemplo el piso, paredes, sillas, etc. Los movimientos surgen del resultado de lo que acaba de ocurrir, sin ningún previo acuerdo, pero en un estado de alerta y atención a cada instante. Es un estilo muy abierto, con infinitas posibilidades, y es una forma de danza que es creada por el bailarín al momento de actuar.

Este tipo de improvisación puede ser practicada como un espectáculo, como un medio creativo para desarrollar elementos que favorezcan el lenguaje de la danza contemporánea o como una forma de danza social. En este sentido, los encuentros de improvisación de contacto son llamados *jams*, donde los espectadores optan por participar activamente de la experiencia o simplemente observar. Estas sesiones de *jams* son muy similares a las prácticas del jazz, en que los músicos se agrupan para transformar el tiempo dentro de los límites de la forma.

Actualmente, la improvisación de contacto es practicada como un estilo de danza con su propia ideología; sin embargo, está alejada de lo que fue inicialmente la práctica de Steve Paxton.

5. Formas más frecuentes de improvisación en danza.

5.1. Improvisación como forma de espectáculo.

Esta forma de espectáculo surge básicamente de la improvisación realizada como un fin en sí mismo. Por ello, quienes la experimentan con este concepto la consideran un lenguaje válido para la representación escénica.

Todos los estilos de improvisación pueden realizarse ante un público y considerarse como un espectáculo; sin embargo, existen coreógrafos que han basado su lenguaje coreográfico únicamente en la improvisación hasta evolucionar a plenitud en formas artísticas espectaculares. La práctica más conocida actualmente es la Composición Instantánea, siendo uno de sus mayores exponentes, Julyen Hamilton. Existen grupos que se han dedicado a seguir esta forma y experimentar en la realización de espectáculos de danza completamente improvisados.

Esto no significa que antes de subir al escenario tengamos que prescindir de toda preparación. Hay conceptos de percepción, atención y sensación en los que debemos buscar apoyo para enfrentarnos a este tipo de espectáculo y a nuestros compañeros en escena. Es importante también desarrollar el sentido de espacio, composición y obra.

5.2. Improvisación como medio.

a. Improvisación como medio para la creación coreográfica

Por cierto, para crear una danza se requiere de ciertos factores que la determinan, a saber: el movimiento, el tiempo y el espacio. Pero antes, es preciso fijar el camino que nos conducirá al material necesario para elaborar nuestra coreografía. Uno de los caminos más utilizados es recurrir a la improvisación.

Para el bailarín, la improvisación es muchas veces dificultosa, generalmente por falta de conocimiento de sí mismo o por falta de dominio del material. En este caso, le será más fácil si puede apoyarse en ciertas indicaciones o parámetros. Para esto, resulta necesario que la improvisación se efectúe dentro de un marco definido y con ciertas reglas. “Un tema puede servir de “trampolín”... para echar andar la imaginación.”¹⁵

La imaginación desempeña un papel importante para el trabajo creativo. El material comienza a surgir espontáneamente, sin embargo, no todo será igual de interesante y algunas cosas se olvidarán mientras otras quedarán en la memoria, es el momento en que comienza a aparecer la coreografía.

Sin embargo, es necesario entrenar la creatividad, y ésta varía según cada persona. Para que se desarrolle espontáneamente, es necesario liberarla de ciertos prejuicios y obstáculos, y canalizarla a fin de evitar el derroche de energías.

Cuando se improvisa con el propósito de crear, la idea no lleva comunicación, puesto que el bailarín no trabaja para un público. El diálogo y el descubrimiento son para él y para los compañeros que están realizando la misma actividad.

Si la improvisación es realizada en grupo, los compañeros pueden servir de estímulo o resonancia de lo que el otro está haciendo. Una mirada externa a veces frena, pero otras veces motiva una búsqueda más eficiente.

La improvisación es la herramienta que ofrece el material para elaborar la coreografía, pero aún está lejos de concretarse, porque le falta el orden; es allí donde entra en juego la composición para organizar el material descubierto.

¹⁵ Robinson, Jacqueline. pp 114

b. Improvisación como medio terapéutico

La improvisación en la danza no es lo mismo que en la danza terapia, la diferencia consiste en su objetivo. La danza terapia utiliza el movimiento como un proceso para lograr en el individuo la integración física y psíquica.

El objetivo de incorporar el movimiento a la terapia no es para que el paciente aprenda a moverse más libre y perfectamente, sino para explorar y experimentar con el movimiento nuevas formas de ser y de sentir. El movimiento facilita el cambio en el individuo y le permite relacionarse con otros, darse cuenta de cómo la emoción y la experiencia física están ligadas, y cómo el movimiento puede generar imágenes, las que son analizadas por los terapeutas para comprender los problemas psicológicos del paciente.

Lo que se rescata de la improvisación en la terapia a través de la danza es el movimiento espontáneo. Entonces, surge la pregunta si se debe utilizar la danza solamente para expandir el rango expresivo del paciente o para buscar que el paciente dirija sus propios movimientos. La conclusión es preestablecer y dirigir algunos movimientos por parte de los terapeutas, provocando que una parte "... interna, inconsciente, auténtica y primitiva" de la psiquis inspire el movimiento.¹⁶

El terapeuta no hace correcciones como el profesor de danza, no obstante, asegura una estructura de base sobre la cual se desarrollará la improvisación. Temas o imágenes pueden ser propuestos, pero solamente como soporte a la imaginación. Todos los temas emocionales afloran en el paciente por causa de la espontaneidad del movimiento. "La improvisación en la danza terapia es posible a partir de un movimiento, de una imagen mental, una emoción, una percepción sensorial, un acontecimiento social o personal, un lugar, un paisaje, una persona, un objeto..."¹⁷ Estas opciones, conscientes o no, sirven de base también a la danza.

¹⁶ Santon-Jones, Kristina. pp 9

¹⁷ Centre de recherches européennes en éducation corporelle- CREER. pp 148

6. La improvisación en otras disciplinas artísticas.

6.1. Improvisación teatral.

“...Conjunto de técnicas por el cual el actor es capaz de ser dramaturgo, director y ejecutante a la vez, en el mismo momento en que la obra se va concibiendo.”¹⁸

La improvisación teatral es una técnica de enseñanza para actores que permite desarrollar la creatividad, la escucha y el intercambio. El actor actúa sin texto predefinido, sin puesta en escena previa, sin acuerdo entre los compañeros. La improvisación teatral puede ser utilizada para los actores durante los ensayos o durante la búsqueda para la construcción psicológica de un personaje. Puede igualmente constituir el principio fundamental de un espectáculo. Ella se convierte entonces en una enseñanza completamente diferente con técnicas bien particulares.

Las primeras presentaciones de teatro improvisado como forma de espectáculo fueron los *match* de improvisación. Consiste en una mezcla entre teatro y deporte conformado por reglas bien definidas e, incluso un árbitro que vela por el cumplimiento de estas. El público puede proponer los temas y los actores improvisan durante algunos minutos, construyendo la historia, los personajes y la decoración, ahí mismo sobre el escenario. Varias improvisaciones pueden desencadenarse para crear un espectáculo.

La improvisación como técnica teatral, pero sobre todo como espectáculo, es cada vez más utilizada en el mundo. Actualmente existen numerosas fórmulas de base para los espectáculos de improvisación como son:

1. El *match* de Improvisación: Creado por Robert Gravel e Yvon Leduc en Québec en 1977. Durante el match de improvisación se enfrentan amigablemente dos equipos de improvisadores en una puesta en escena que

¹⁸ Omar Argentino. [en línea]

insinúa un *match* de boxeo sobre temas redactados y tirados al azar por un árbitro. El público elige al mejor equipo, mostrando un cartón bicolor que permite definir cuál de los dos equipos es su favorito. El árbitro participa de pleno como director de escena. El sonido, los músicos y la iluminación son puestos a favor de la actuación artística.

2. El *catch* de improvisación: Su debut viene del *Inedit Theatre* de Strasburgo. La puesta en escena es inspirada en los *matches*. Dos equipos compuestos de dos improvisadores se enfrentan en el centro de un *ring* sobre temas que proponen los espectadores. Un árbitro vigila el buen desarrollo del espectáculo. Los actores disponen solamente de cinco segundos de reflexión antes de comenzar la escena. Más espectacular y más rápido que los *matches* de improvisación, el *catch* es recomendado generalmente para improvisadores de mucha experiencia, ya que no existe casi ninguna regla que cuadre a los actores.

3. Café Teatral: La improvisación teatral no se limita solamente a los partidos. A partir de los años noventa, los improvisadores comienzan a buscar nuevos horizontes para crear formatos diferentes. Existen numerosos espectáculos de improvisación que no parten de una competencia o de un modelo deportivo sino de la intención de presentar un espectáculo de improvisación con una puesta en escena original, por ejemplo: durante una hora, aproximadamente cinco actores improvisan sobre temas previamente escritos por el público o propuestos en directo. Son acompañados por un músico que asegura las transiciones, pero él puede intervenir igualmente en las improvisaciones. Este espectáculo favorece un intercambio real con el público, quien es solicitado por el espectáculo para proponer un tema.

6.1.1. Principios de la improvisación teatral.

Los principios de la improvisación son sólidos. Entre los diferentes maestros que han marcado la historia de la improvisación, casi no existe divergencia sobre las reglas.¹⁹ Para que una escena de improvisación sea bien lograda, los actores involucrados deben trabajar juntos responsablemente para definir los parámetros y las acciones de la escena. Con cada palabra o frase el actor hace una proposición, lo que significa que él o ella han definido un elemento de la escena, como por ejemplo dándole a otro personaje un nombre, identificar una relación, una ubicación o la mímica para definir la ambientación. Es responsabilidad de los otros actores aceptar las proposiciones que sus compañeros realizan. No hacerlo está definido como bloquear, lo cual generalmente impide el desarrollo de una escena, al menos que se haga deliberadamente para causar un efecto cómico o de sorpresa. Aceptar una propuesta generalmente es acompañada por otra permitiendo construir en base a la propuesta inicial. En su libro “Manual de improvisación teatral”, Christophe Tournier propone diez principios básicos:

1. Aceptar: Nunca decir no, sino aceptar la propuesta del compañero y ofrecer algo más para permitir el desenvolvimiento de la idea. Aceptar es saber recibir y saber abandonar nuestra idea original para aceptar y desarrollar la nueva, aunque no sepamos lo que vamos a hacer con eso después.
2. Escuchar: Escuchar a los compañeros, estar atento a todo lo que pasa alrededor para aprovechar las intenciones y propuestas de los otros, “tomar y dar”.²⁰ El actor debe estar listo para transformar o utilizar cada uno de los elementos imaginarios creados en el transcurso del juego.
3. Repercutir: Repercutir cada instante con el que sigue, es decir, estar alerta a la continuidad, aprovechando la comunión inmediata entre los otros, y

¹⁹ Tournier, Christophe. pp 11

²⁰ Tournier. Op. cit. pp 16

buscando trascender los elementos que surgen en cada instante, sin premeditar lo que uno va a hacer

4. Animar: El improvisador debe privilegiar el gesto ante la palabra, esto le permite trazar y determinar bien las características de su personaje en escena, luego, las palabras vendrán solas a la boca del improvisador.
5. Construir: La aplicación de los principios de la improvisación tiene como finalidad la construcción inmediata de una historia que se sostiene. "... aprender a improvisar es, ante todo, aprender a escribir."²¹ Además, para esto el improvisador debe buscar ser simple en sus ideas y claro en sus proposiciones, "Menos es más..."²²
6. Alentar: Ofrecer apoyo y confianza a las ideas y sugerencias de los compañeros. Es necesario ponerse al servicio de los otros, haciendo del grupo un sustento permanente.
7. Prepararse: La confianza es primordial antes de subirse al escenario. Para asegurar esa confianza y poder crear contacto entre los actores, el improvisador se prepara en entrenamientos y precalentamientos antes de entrar a escena.
8. Innovar: El recurso de la imaginación es uno de los fundamentos de la improvisación. Es necesario cultivar la espontaneidad a través de un entrenamiento periódico con el fin de adquirir la intuición y la agilidad necesaria para reaccionar en escena, realizar uniones, transformar y sorprender.

²¹ Tournier. Op. cit. pp 25

²² Del Close en, Manuel d'Improvisation Théâtral. pp 30

9. Divertir, jugar, no censurar: Para que los procesos creativos funcionen plenamente, es indispensable que el actor sea apasionado y se exprese sin reservas.

10. Tomar riesgos: En cada etapa, el actor debe tratar de ir un poco más lejos sin tener miedo a experimentar en lo imprevisto. Imponerse a los desafíos en escena es un medio de progresar.

6.2. Improvisación en la música.

Para el común de la gente, el jazz es uno de los más grandes exponentes cuando hablamos de improvisación en la música. Sin embargo, desde su surgimiento, este estilo ha desembocado en múltiples formas musicales, distinguiéndose, incluso, bajo diferentes nombres. A pesar de la dispersión de las características que originalmente definieron el jazz, podemos determinar elementos comunes entre los diferentes estilos que, si bien algunos ya no llevan el nombre de jazz, basan su propuesta musical en la improvisación. Nuestra indagación en los diferentes exponentes de este estilo de música derivado del jazz, nos ha llevado a establecer una serie de elementos que determinan actualmente este estilo de música.

1. Es necesario un lenguaje musical propio con el que el músico esté realmente cómodo para poder expresarse espontáneamente. En este sentido, hace falta tener el lenguaje musical dominado, junto con el instrumento

2. Escuchar en todos los sentidos, tener un oído sensible y criterios para elegir los sonidos más apropiados según las necesidades expresivas de cada improvisador. Además, escucharse y escuchar todo: el espacio, el momento interior y exterior. Y más allá de escuchar, percibir lo aquí y lo ahora.²³

²³ Varios autores. pp 47

3. El músico que improvisa debe ser curioso, debe tener un interés por el mundo y querer descubrir lo que hay más allá de los parámetros musicales.
4. El improvisador dialoga con los otros músicos, es decir, adapta su discurso a las características acústicas del espacio, a los ruidos ambientales, a las proposiciones musicales de los otros músicos. Ninguno de estos factores es fijo por lo tanto tampoco es fijo el proceso de improvisación.
5. La espontaneidad es un elemento que determina la improvisación musical, “La espontaneidad del improvisador no radica en su capacidad de inventar lenguaje, sino en la maestría y fluidez con la que maneja un idioma que ya domina.”²⁴
6. Es necesario estar alerta, confiar en la intuición y dejarse guiar por ella y sobre todo no dudar en tomar riesgos.
7. El improvisador crea la obra delante del público. En este caso lo que el público contempla es el proceso en si y no el resultado de algo preconcebido
8. La improvisación se engendra en la libertad. Esto a menudo quiere decir, caos, o hacer cualquier cosa.²⁵ Sin embargo, si se permite libertad en la improvisación es por que existe dominio de un instrumento, y también una voluntad de estructurar el discurso musical.
9. La invención a través de la intuición es una característica de la improvisación musical. La intuición, como conocimiento inmediato de la experiencia, puede ser interna (dado por los sentidos) o externa (imágenes, emociones)²⁶

²⁴ Varios autores. pp 24

²⁵ Mirabeau, Daniel. pp 1

²⁶ Mirabeau. Op. cit. pp 1

10. A veces lo que se quiere expresar no siempre va de acuerdo con lo otros músicos, por lo tanto, es necesario que el improvisador sepa manejar lo imprevisto.
11. El improvisador debe tener capacidad de decisión, esto va a depender del grado de determinismo de los códigos empleados en la improvisación.
12. Las condiciones para que la producción musical se produzca son; la claridad, la facilidad del músico para hacerse entender por los demás, la eficacia, la razón de ser del grupo, ir hacia el fin original y la aceptación.

V. METODOLOGÍA

1. Elementos que caracterizan la improvisación en danza.

Para nuestros efectos, vamos a entender como improvisación en danza actividades que abarcan en su manifestación los siguientes puntos:

- La realización de acciones espontáneas e instantáneas efectuadas libremente por una persona en el momento mismo que elabora su discurso danzado.
- Una serie de acciones propuestas a modo de respuesta a los variados estímulos que experimenta la persona relacionada a su cuerpo, al espacio, al tiempo, al movimiento, a sus propias partes y a las otras personas.
- Respuestas de acción y movimiento determinadas por la manera en que la persona percibe su entorno.

2. Sujetos de Investigación.

Cada uno de los sujetos es profesor de improvisación y lleva mas de veinte años transmitiendo esta disciplina, dos de ellos a nivel mundial y otros dos en Paris y diferentes regiones de Francia. Todos se han dedicado desde el principio de su carrera a la búsqueda y exploración del movimiento y la danza a través de la improvisación, lo que los ha llevado a generar propuestas propias de concepción y transmisión de ésta disciplina, tanto en escena como en la pedagogía. Además, presentan un método particular y concreto para enseñar a bailarines y aficionados a improvisar en la danza con objetivos bien determinados para su metodología y una claridad en las herramientas que llevarán a sus alumnos a conseguir lo propuesto.

Cada uno de los profesores ha estado en contacto directo o ha sido alumno de los artistas que, en la época de la danza postmoderna, fueron parte del movimiento que abrió espacio a la improvisación como la base de las propuestas artísticas de la

época. Lo que significa para esta investigación una fuente directa para la recopilación de los datos.

3. Instrumentos.

a. Pauta de Observación en la cual nos basamos para recopilar los datos que nos parecen los más importantes a considerar en este estudio, y consiste, principalmente, en anotar detalladamente todas las actividades que realiza el profesor a lo largo del seminario o clases.

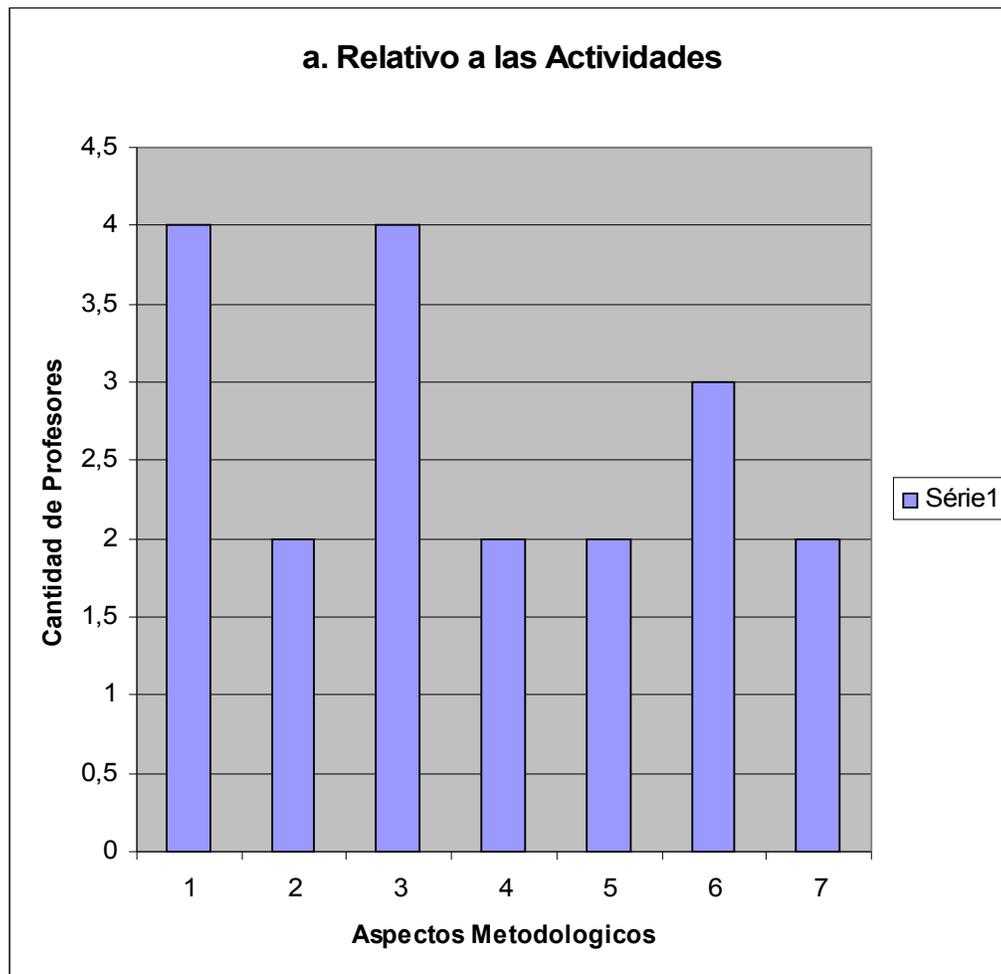
b. En base a lo observado elaboramos un cuestionario, el cual consta de: los objetivos del seminario, los objetivos de cada actividad y los elementos utilizados para lograr dichos objetivos. Se elaboran una serie de preguntas en común y otras diferentes para cada profesor correspondiente a los contenidos específicos de sus clases.

Los cuestionarios, según la disposición de cada profesor, son respondidos por e-mail o personalmente a través de una entrevista. No todos fueron completados.

VI. ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN

1. Relación entre los procesos metodológicos de los cuatro profesores.

1.1. Aspectos metodológicos.



1. El profesor propone objetivos y actividades concretas.

2. Se basa en el espacio.

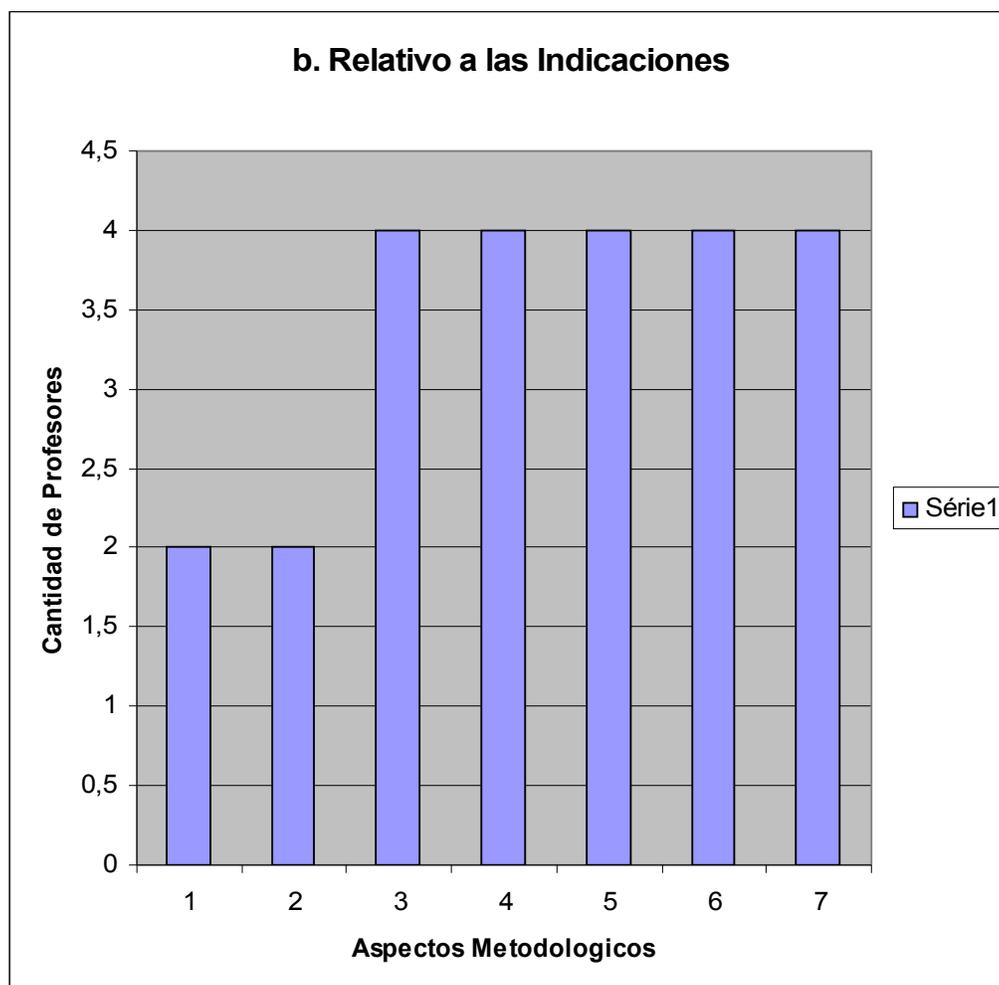
3. Se basa en la imaginación.

4. Se basa en la sensación y percepción.

6. Ofrece espacio para opiniones.

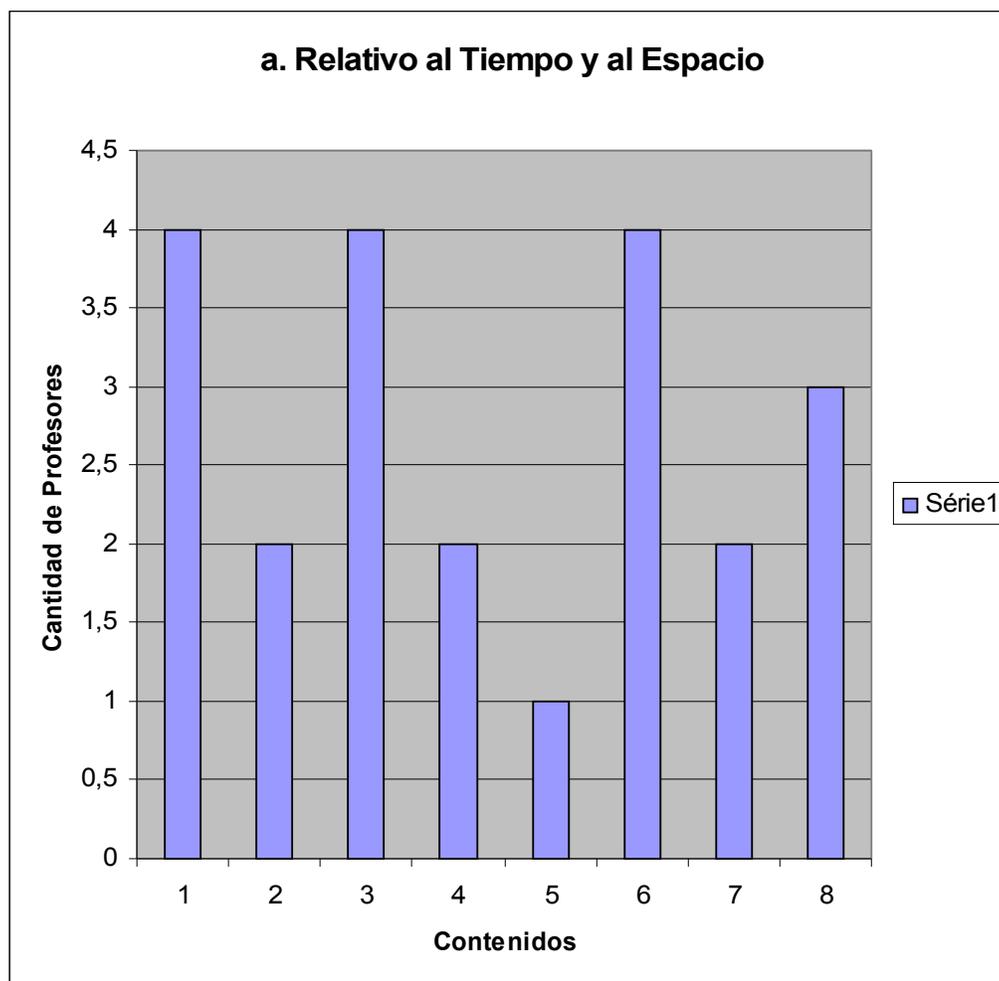
5. Se basa en recursos fisiológicos.

7. Ofrece espacio para la observación.

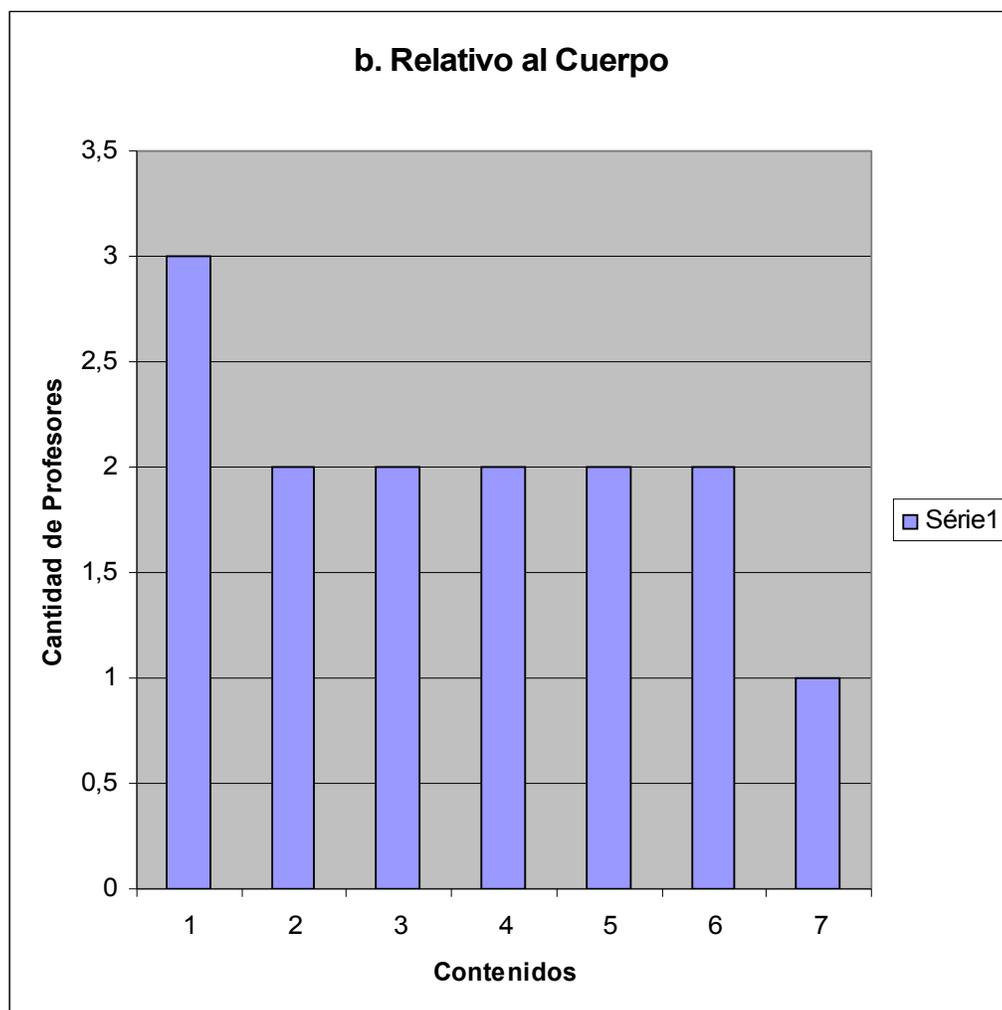


1. El profesor es riguroso en sus indicaciones.
2. Plantea conceptos concretos.
3. Respeta los tiempos de cada alumno.
4. Respeta las posibilidades físicas y anímicas de los alumnos.
5. Motiva la exploración.
6. Motiva la imaginación.
7. Permite propuestas a lo sugerido.

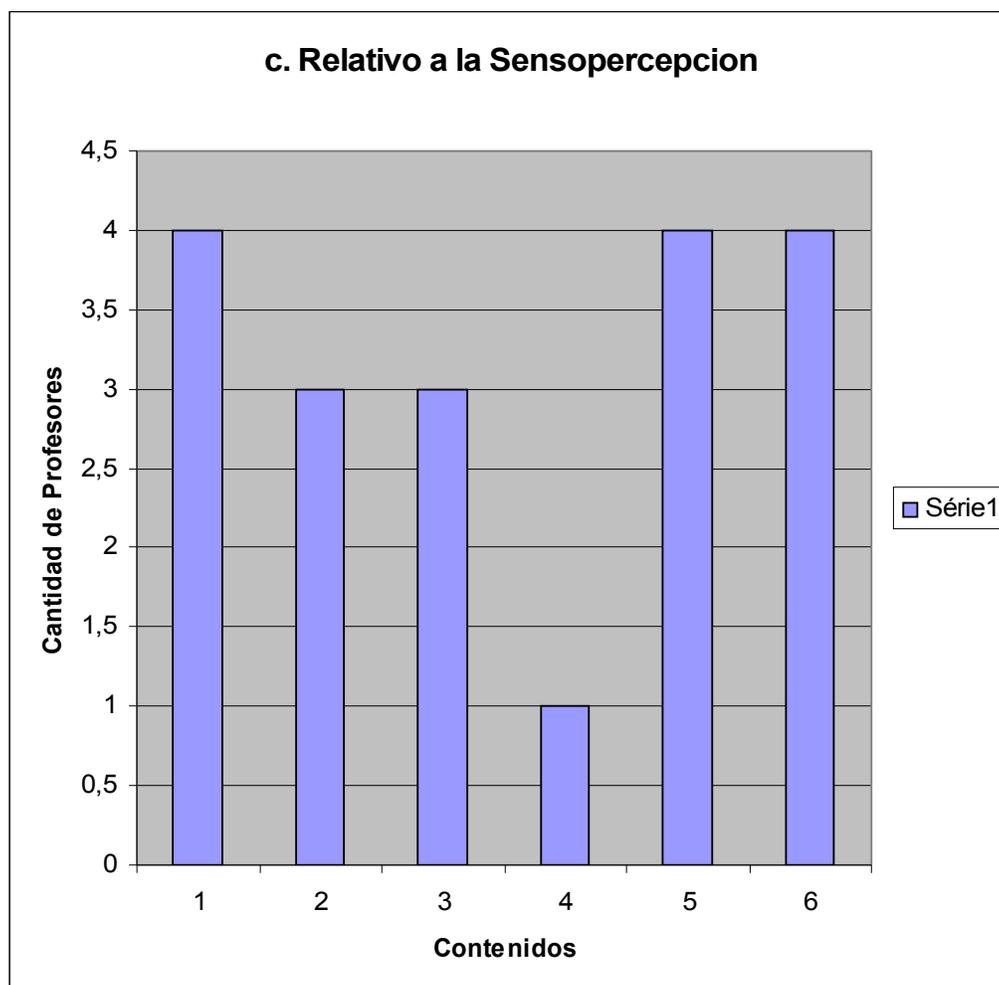
1.2. De acuerdo a los contenidos.



1. Relación al espacio.
2. Estado presente.
3. Respiración.
4. Posición invertida.
5. Contexto.
6. Fluidez.
7. Relación al peso.
8. Relación al suelo.

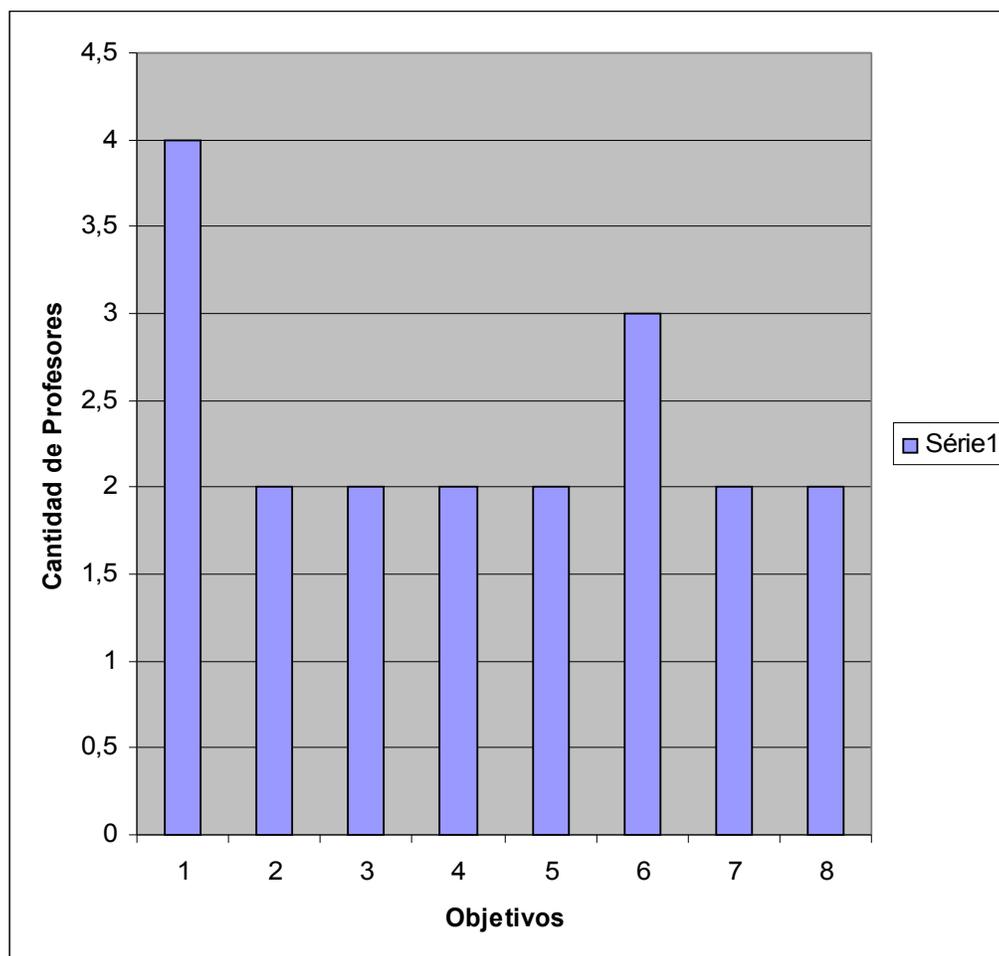


1. Conciencia del centro del cuerpo.
2. Abandono de tensiones.
3. Puntos de apoyo.
4. Partes del cuerpo.
5. Utilización de la voz.
6. Formas de contacto.
7. Esfuerzo físico.



1. Introspección.
2. Comunicación.
3. Sentidos.
4. Espontaneidad.
5. Imaginación.
6. Exploración.

1.3. De acuerdo a los objetivos a alcanzar.



1. Desarrollar la imaginación.
2. Desarrollar la espontaneidad.
3. Relacionarse a las sensaciones.
4. Generar respuestas oportunas.
5. Conocer el cuerpo y sus partes.
6. Relacionarse a los otros.
7. Relacionarse al cuerpo.
8. Componer con el cuerpo.

2. Análisis de los resultados.

a. Relativo a las actividades.

De acuerdo a lo establecido en el gráfico, es evidente deducir el privilegio que ofrecen todos los profesores por dirigir a sus alumnos hacia objetivos bien definidos y, a través de actividades concretas.

Cada una de las actividades realizadas en los seminarios esta enfocada a una meta y todos los elementos de dichas actividades son incorporados para lograr alcanzarlas. Por lo tanto, todos los profesores consideran importante en sus clases proponer a los alumnos un camino sólido y establecer ciertos márgenes dentro de los cuales se desarrolla el trabajo de exploración. Esto demuestra que enseñar a improvisar implica un procedimiento concreto de parte del profesor y considera metas que los alumnos deben alcanzar, antes de enfrentarse a una danza improvisada. Por consiguiente, es necesaria una preparación.

Del mismo modo, se observa en todos los profesores el uso de la imaginación para el desarrollo de sus actividades, y por ende, sus objetivos.

Uno de los profesores basó el seminario completo en el desarrollo de la imaginación, es decir, sus actividades fueron enfocadas a desarrollar la imaginación como forma de estimular imagines que aportarían al alumno elementos para improvisar. Sin embargo, a pesar que el resto de los profesores no dirigió sus actividades hacia el desarrollo de este elemento, es posible observarlo implícito en todas las clases, utilizado como medio para que los alumnos logren una conexión con su sensibilidad.

En segundo lugar, observamos un interés de los profesores por brindar espacio a los alumnos para opinar, ofrecer impresiones y esclarecer dudas e inquietudes. Este elemento es considerado por los profesores como una manera de enriquecer el trabajo de los compañeros ofreciendo una visión externa de parte de ellos mismos. Permite una auto evaluación y una retroalimentación del trabajo desarrollado por el propio alumno y de las metas personales alcanzadas.

Solo dos profesores basan sus actividades en el espacio, aquellas están directamente dirigidas a este elemento y es una de sus finalidades. En el resto de los seminarios se destaca el uso del espacio pero solo como una manera de enriquecer el lenguaje expresivo de los alumnos. Para algunos, el espacio es un elemento primordial para la improvisación ya que es allí donde suceden las conexiones y relaciones que van a ofrecer elementos a la improvisación. Para otros, las actividades propuestas son enfocadas a otros objetivos pero permiten una relación constante, por parte de los alumnos, a este elemento.

El uso de la sensopercepción y el uso de recursos fisiológicos para el desarrollo de las actividades realizadas en sus seminarios son considerados como propuestas específicas de cada profesor, algunos coinciden en los elementos pero su utilización es planteada de manera diferente. Dos de ellos estimulan en los alumnos una conexión o relación con partes más profundas de su cuerpo como los huesos y el proceso de sonidos a través de la voz. Pero es necesario destacar que son propuestas propias sugeridas desde su propia exploración de lo que consideran enriquece al alumno con elementos en los cuales basarse al momento de improvisar.

El espacio para la observación coincide en dos profesores y es planteado como una forma de retroalimentar el trabajo desarrollado entre los compañeros.

b. Relativo a las indicaciones.

Desde el punto de vista de las indicaciones, es decir, qué es lo que toma en cuenta el profesor al momento de ofrecer indicaciones y guiar a sus alumnos, se destacan cinco elementos que coinciden y se repiten de una misma manera en los cuatro seminarios observados.

No cabe duda, entonces, en destacar en primer lugar que no existe exigencia alguna de parte de los profesores por forzar a los alumnos más allá de sus posibilidades y necesidades, tanto físicas como anímicas. Tampoco existe interés de parte de los profesores por exigir a los alumnos desarrollar al mismo tiempo una

actividad. Esto es contrastante a lo que propone una clase de improvisación. Todos trabajan de acuerdo a su propia curiosidad, por lo tanto, a su propio ritmo. El hecho de respetar las necesidades de los alumnos alude a la importancia para esta disciplina la exploración, la búsqueda y el descubrimiento de nuevas conexiones y elementos. Forzar los alumnos a un mismo ritmo de trabajo o una misma energía o hacia un mismo interés, implicaría una limitación para ellos en el desarrollo y encuentro de herramientas propias para la improvisación. En contraste a una clase de técnicas de danza estos elementos podrían ser impuestos y el alumno desarrolla las herramientas ofrecidas por el profesor, pero la improvisación, de acuerdo a lo que hemos observado en los seminarios, necesita una disposición honesta y presente lograda únicamente con la relación que establezcan los alumnos consigo mismo y lo que perciben al momento de generar un gesto o movimiento. La percepción es subjetiva y personal.

La imaginación y la exploración son dos elementos utilizados, también, por todos los profesores como una forma de enriquecer la búsqueda de dispositivos expresivos que posteriormente alimentarían a los alumnos y les brindarán herramientas creativas para proponer al momento de enfrentarse a una danza improvisada.

Observamos en todos los seminarios el interés de los profesores por estimular constantemente el uso de la imaginación en sus alumnos para ir más lejos en la búsqueda expresiva. Asimismo, la exploración también es estimulada por parte de los profesores como una forma de alimentar la curiosidad del alumno y motivarlo a salirse de los parámetros expresivos preestablecidos.

El último elemento coincidente con respecto a las consideraciones de los profesores en sus indicaciones es el hecho de permitir a sus alumnos proponer propuestas expresivas propias a lo sugerido por ellos.

En la enseñanza de la improvisación las indicaciones son ofrecidas por el profesor como guías para estimular al alumno hacia las metas que él se ha propuesto. Por esta razón es que se permite libertad a los alumnos responder de acuerdo a la manera en que ellos perciben la indicación y las necesidades expresivas que

experimentan en ese momento, proponiendo nuevas formas a lo sugerido por el profesor. Todo esto enmarcado dentro de los parámetros determinados por él en la clase.

En cuanto a la rigurosidad en las indicaciones y a la concreción de conceptos, estos se relacionan únicamente a dos profesores. Además guardan relación entre si ya que se refiere a la exigencia por parte de los profesores de entender los conceptos planteados por ellos y por este motivo una exigencia en guardar fidelidad a los conceptos al momento de explorar en las actividades ya que, pertenecen, no solo a una metodología para improvisar, sino a una filosofía en torno a esta disciplina que ellos mismos se han planteado.

c. Relativo al tiempo y al espacio.

Específicamente, entre los contenidos propuestos por los profesores que son relativos al tiempo y al espacio, coinciden en todos los seminarios como contenido de sus actividades: el uso de la respiración, la relación al espacio y la fluidez en el movimiento, ya sea solo o entre dos o mas personas.

La respiración como contenido de los seminarios es planteada por cada profesor de manera diferente, sin embargo, coinciden en la utilización de esta como una manera de conexión con el espacio al sentir el ingreso y egreso del aire al cuerpo al momento de la inhalación, con el movimiento al manipular el flujo de las energías a través de una inspiración profunda, o buscando neutralizarla en su ritmo natural buscando alcanzar un estado relajado del cuerpo, sin exceso de tensiones. Esto favorece la improvisación permitiendo al cuerpo la facilidad para reaccionar más rápidamente en momentos de urgencia. El exceso de tensión en el cuerpo bloquea las posibilidades físicas de este e impide la fluidez en el movimiento y la libertad de acción. Un cuerpo tenso es más difícil de dirigir.

Todos los profesores tienen como contenido de sus actividades la fluidez. Todos ellos lo utilizan de diversas maneras y hacia objetivos diferentes. Sin embargo,

coinciden al reinterpretar este concepto como sucesión, es decir, realizar movimientos que no son manipulados desde la razón sino desde la continuación de una acción hacia otra y a otra. De acuerdo a los profesores este contenido es planteado tanto para el movimiento, como para el desarrollo de ideas e imágenes e incluso para las relaciones que se establezcan entre los compañeros o el entorno. Hay fluidez porque se sigue de manera sucesiva la propuesta surgida en el momento.

Por ser el espacio una característica intrínseca a la danza, todos los profesores han propuesto como contenido en sus seminarios la relación del alumno al espacio buscando que la exploración y el trabajo de búsqueda de los alumnos no se limiten solamente a su propio cuerpo. La capacidad de establecer una relación con el espacio al momento de desarrollar un discurso danzado permite ampliar la transmisión expresiva de la propuesta artística.

El suelo es uno de los primeros compañeros con quien establecemos contacto al momento de bailar. Este elemento es planteado como contenido en los seminarios de tres profesores, principalmente porque es un elemento básico para relacionar el cuerpo al movimiento y al espacio.

El estado presente, la relación al peso y la posición invertida son considerados como elementos menos relevantes de acuerdo a la relación que se establece en el gráfico y las conclusiones que deducimos a través de la observación y entrevistas de los profesores. La posición invertida es un contenido inherente a la improvisación de contacto en la cual, el contacto puede alcanzar a generar posiciones y movimientos acrobáticos. Es por esta razón que dos de los profesores plantean este contenido en sus seminarios.

El uso del peso también es algo mayormente inherente a la improvisación de contacto, no así el estado presente, el cual a pesar de ser contenido planteado en esta oportunidad solo por dos profesores obedece a toda práctica de improvisación por ser la fuente de donde fluyen las respuestas inmediatas para poder reaccionar a

lo imprevisto, característica que determina primordialmente la practica de una danza improvisada.

El contexto, lo cual se refiere a tomar en cuenta donde se esta al momento de improvisar tanto física, sicológica, históricamente etc., es un contenido planteado por un solo profesor. Esta idea obedece a una propuesta personal correspondiente a una filosofía de danza y de composición, determinada por dicho profesor.

d. Relativo al cuerpo.

No todos los profesores proponen en sus actividades contenidos dirigidos al entrenamiento del cuerpo físicamente. Se observa el desarrollo de la conciencia del centro del cuerpo en tres seminarios y es abarcado por cada profesor de diferentes maneras.

La relación al centro del cuerpo es planteado por los profesores, básicamente, como una forma de reconocer la propia verticalidad poniéndose en relación con la columna, al ser esta la fuente de movimiento ya que conecta todas las partes del cuerpo y las relaciona entre si. La verticalidad esta relacionada a la conciencia del eje y, en este caso, a la re ubicación de una postura natural del alumno desde el punto de vista fisiológico. En otra oportunidad se observó la relación con el centro del cuerpo dirigido a la acción misma. Es decir, la conexión del alumno con su propio centro le permitirá acoger de manera más eficaz y oportuna las propuestas de acción o movimiento de otros compañeros. Esta forma es más bien una característica predominante en la improvisación de contacto.

Si bien, el abandono de tensiones es planteado como contenido por solo dos profesores, este elemento esta directamente relacionado a la respiración y su uso en favorecimiento del movimiento.

La exploración en los puntos de apoyo entre un cuerpo y otro o un cuerpo y otro objeto, se observa en dos seminarios principalmente relacionados a la improvisación

de contacto. Asimismo la capacidad de relación entre las partes del cuerpo propio y las diferentes formas y posibilidades de contacto entre dos cuerpos o con otros objetos.

Para nosotros estos son contenidos aislados que corresponden a elementos específicos de las propuestas metodológicas personales de los profesores.

El uso de la voz coincide también en dos seminarios pero con enfoques y objetivos absolutamente diferentes. En uno es una herramienta para estimular el movimiento y la composición, en otro es una herramienta para estimular imágenes.

El esfuerzo físico es planteado por uno de los profesores como una forma de sobrellevar mejor el peso de otro cuerpo en caso de que la improvisación conllevara contacto físico directo.

En los contenidos relativos al cuerpo no ha sido posible establecer mayores relaciones ya que no es objetivo de la improvisación dirigir las actividades hacia el entrenamiento físico específico. Más bien, a la manera en que se va hacer uso del cuerpo al momento de improvisar y a la manera de favorecer la disponibilidad de este para una mejor comunicación y reacción.

e. Relativo a la sensopercepción.

Los contenidos de los seminarios relativos a la sensopercepción destacan la importancia que brindan los profesores a la conexión del alumno con su cuerpo, a ponerse en contacto con el y tomar conciencia de su estado, de sus sensaciones, lo que percibe y de que forma los percibe. Los profesores anhelan que los alumnos ofrezcan una mirada interna a su cuerpo y se conecten con el desde el punto de vista sensitivo.

Resulta importante la conexión con el cuerpo desde el punto de vista sensitivo porque es ésta relación la que va ofrecer mayores herramientas a la improvisación ya

que es desde la relación personal e íntima del alumno con su entorno de donde nacen las variadas posibilidades para una danza improvisada. Esta conexión sensibiliza al alumno con su entorno y lo enfrenta a una realidad verdadera, propia y honesta. Además, es esta relación la que va volver al alumno disponible para reaccionar a los estímulos del entorno de una manera personal y sustentada en el presente. Si la persona no está en contacto con su cuerpo, con sus sensaciones y sentidos el discurso generado es efímero y provisto de acciones sin sustento comunicativo.

La imaginación y la exploración también son contenidos desarrollados por todos los profesores en sus seminarios. Muchas de sus actividades no solo se basaron en estos elementos como medio para alcanzar ciertos objetivos, sino, como objetivo en sí.

La imaginación es un contenido primordial en el desarrollo de la improvisación al considerarla motor para la creación y generadora de respuestas para responder a los constantes estímulos propuestos al momento de la improvisación. Es a través de una amplia imaginación que el alumno va poder ser capaz de continuar con el desarrollo de la propuesta artística improvisada de manera fluida y original. Desarrollar la capacidad y el interés por la exploración en las múltiples relaciones que se establecen en una clase de improvisación es tarea primordial de cada profesor. La curiosidad en el alumno es lo que alimenta la danza improvisada y ofrece a los improvisadores la posibilidad de traspasar ciertos límites impuestos generalmente por la sociedad o la educación tradicional. La exploración va permitir al alumno encontrar múltiples posibilidades de comunicación favoreciéndolo con un lenguaje expresivo alejado de los códigos artísticos establecidos. El desarrollo de la imaginación y de la exploración son considerados como fuentes primordiales para la improvisación ya que son los elementos que permiten la constante innovación en el progreso de la improvisación en danza.

El trabajo de comunicación y el desarrollo de los sentidos tienen un segundo lugar en la elección de los contenidos. Tres profesores le dieron importancia a estos elementos, sin embargo, no le resta predominio para el perfeccionamiento de la

improvisación en cuanto favorecen el incremento de herramientas para enfrentarse a esta práctica.

f. Aspectos relativos a los objetivos a alcanzar.

Con respecto a los objetivos generales que se han propuesto los profesores a lograr en sus alumnos, observamos pocas coincidencias. Aquí se destaca la propuesta personal de cada profesor regida por su propio concepto de improvisación en danza y por el resultado de las continuas exploraciones en esta práctica a lo largo de sus carreras. Sin embargo, podemos determinar que cada uno guarda estrecha relación con los contenidos no solo del mismo seminario sino con los seminarios de los otros profesores. Aclaremos que, aunque los objetivos en si no concuerdan los profesores guían sus clases por caminos coincidentes.

Nuevamente coincide el interés por la imaginación y en segundo lugar la importancia por la relación entre los otros.

Todas las metas están enfocadas a desarrollar herramientas que permitan a los alumnos sostener el desarrollo de una danza improvisada.

VII. CONCLUSIONES

1. Improvisar no es hacer cualquier cosa, el momento de improvisar no es un momento para abandonarse a la inspiración, por lo tanto, su enseñanza no esta dirigida a este fin.

La improvisación tiene elementos que la caracterizan, obedece a ciertos criterios que la determinan y la definen. En base a esto, la enseñanza de la improvisación debe estar regida por metas concretas enfocadas a estos criterios, y por un orden establecido para guiar a los alumnos hacia ellos.

Entonces, para enseñar a improvisar es imprescindible un método que guíe a los alumnos y evitar que caigan en lenguajes ambiguos disfrazados por la inspiración. Cuando se improvisa solo, lejos de profesores que brindan un ojo externo, estas metas y el camino para lograrlas son definidas por el mismo bailarín.

2. En la danza, improvisar es crear en el momento. Este nuevo concepto ofrece variadas perspectivas al acoger en su significación múltiples elementos como son la creación, la danza y todos ellos relacionados al tiempo, siendo este el instante mismo en que se elabora la creación. Además, cada uno de estos elementos esta compuesto por una serie de sub elementos que los caracterizan, los cuales influyen en el acto de improvisar al relacionarse, necesariamente, entre si. Por ejemplo, es posible crear una danza en base a una imagen, una sensación, una palabra, el silencio, estando solo o con otras personas. La danza necesita para su realización el cuerpo y este implica una relación con las partes del cuerpo, el cuerpo en relación al espacio, el cuerpo en relación a otros cuerpos etc. El instante se caracteriza principalmente por ser un periodo de tiempo en el cual no alcanza el bailarín a prever un movimiento, una relación, un discurso etc., por lo tanto requiere preparación para actuar instantáneamente y en lo que no conoce.

Por lo tanto, estos tres elementos determinan categóricamente el acto de improvisar en la danza y obligan al bailarín a obedecer los componentes que estructuran cada uno de ellos.

3. La improvisación se basa, principalmente en: contactarse con las sensaciones internas, desarrollar la imaginación para estimular la espontaneidad y permitir respuestas oportunas a lo imprevisto.
4. Es importante en la enseñanza de la improvisación tomar en cuenta y respetar los procesos propios de cada alumno, como también su fisiología y estado anímico al momento de enfrentarse a la clase. Esta actitud de parte del profesor hacia sus alumnos les permite un mejor desarrollo de las habilidades que conducen a la improvisación, ya que respeta el tiempo requerido por cada alumno para alcanzar descubrimientos novedosos que aportan elementos originales a la improvisación. Esta actitud, además, está íntimamente ligada con la conciencia y conexión con el propio cuerpo desde el punto de vista sensitivo y perceptivo. Cada cuerpo es diferente y, como no está constituido solamente de aspectos fisiológicos sino psicológicos y emocionales, resulta importante respetar cada alumno considerándolo como único e irrepetible, y no a todos por igual. Esa conexión favorece la improvisación en el enriquecimiento de proposiciones creativas y expresivas. para la creación o relaciones establecidas al momento del desarrollo del acto artístico.
5. Las actividades preparadas para el desarrollo de una clase de improvisación no están enfocadas directamente al cuerpo ni al desarrollo de aptitudes físicas. La relación que se establece con el cuerpo en las clases de improvisación en danza es relativa a las sensaciones y el cuerpo como recipiente que recibe y acoge los estímulos en base a los cuales el alumno genera sus respuestas. El desarrollo de los sentidos es lo que va permitir la comunicación, elemento primordial para generar una propuesta artística danzada entre una o varias personas.

6. El desarrollo de la imaginación y la motivación del profesor por la exploración son motores para la improvisación en danza. Estos elementos permiten a los bailarines generar constantes propuestas al momento de enfrentarse a una danza realizada en el instante mismo y sin conocer previamente los elementos artísticos a los cuales se relacionará. Es la curiosidad del alumno lo que lo llevará a buscar lenguajes expresivos en lo desconocido y, es la imaginación lo que los llevará a resolver lo imprevisto.

7. Para enseñar a improvisar no es posible establecer un método único. La improvisación permite múltiples formas de transmisión y se relaciona con una infinidad de elementos. El profesor que desea enseñar a improvisar debe ser experimentado en esta disciplina, antes que todo, desde la práctica. Su trayectoria lo pondrá frente a los elementos básicos que determinan la improvisación en danza y junto con sus propias vivencias y la manera en que éste las interpreta y experimenta, basará un procedimiento para la enseñanza de ésta disciplina.

El método para enseñar a improvisar, entonces, debe ser basado en un concepto concreto de improvisación en danza. El concepto ofrece las características de esta forma de danza, y el profesor, desde su experiencia personal, propone el procedimiento.

8. Los elementos que llevan a perfeccionar a bailarines en la improvisación son aquellos relativos principalmente al desarrollo de la imaginación, la conexión con las sensaciones propias, el desarrollo de la curiosidad y el interés por la exploración, un estado relajado (disponible) del cuerpo y de la mente, y el hábito de moverse de manera sucesiva, sin manipular el cuerpo de manera racional.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

1. BAILEY, DEREK. L'Improvisation, sa nature et sa pratique dans la musique. Paris, Ed. Outre Mesure, 1999.
2. BANES, SALLY. Terpsichore in Sneakers, post-modern dance. Hanover, Ed. Wesleyan University Press, 1987.
3. BANES, SALLY. Democracy's Body, Judson Dance Theatre 1962-1964. London, Ed. Duke University Press, 1993. pp xi-xii
4. BROWN, JEAN MORRISON; MINDLIN, NAOMI; WOODFORD, CHARLES. The vision of modern dance, in the words of its creators. London, Ed. Dance Books, 1998.
5. BURROWS, TERRY. La Guitare a Votre Portée. Quebec, Ed. Les Editions de l'Homme, 2003.
6. Centre de recherches européennes en éducation corporelle- CREER (Strasbourg). La danse une culture en mouvement : actes du colloque international, 7,8,9 mai 1999 Université Marc Bloch. Ed. Université Marc Bloch. Strasbourg. 1999. pp 145-153.
7. Diccionario Enciclopédico Ilustrado Sopena. Barcelona. Editorial Ramón Sopena S.A. 1982. tomo 3, pp 2229.
8. DUNCAN, ISADORA; FAURE, ELIE; LEVINSON, ANDRE; SCHOONEJANS, SONIA; RIPA, YANNICK. La danse de l'avenir, regards sur Isidora Duncan. Bruxelles, Ed. Complexe, 2002.
9. [[Exposition. Nancy, Musée des Beaux-Arts. 2002](#)] ; [Musée des Beaux-Arts \(Nancy\)](#) ; [Musée de l'Ecole de Nancy](#). Loïe Fuller, danseuse de l'art nouveau. Editeur de la réunion des musées nationaux. Paris 2002.

10. FULLER, LOÏE. Ma vie et la danse : autobiographie suivie de la danse. Paris, Editeur L'œil d'or, 2002.
11. GINOT, ISABELLE; MICHEL, MARCELLE. La danse au XXe siècle. Paris, Editeur Larousse, 2002.
12. HUSSON, CHARLES. Enseignement de l'improvisation dans le jazz : quels modes de transmission. s.l. sin edición. 1996.
13. KALTENBRUNNER, THOMAS y PROCYK, NICK. Contact improvisation, moving, dancing, interaction, with an introduction to new dance. Aachen, Ed. Meyer&Meyer, 1998.
14. McDONAGH, DON. The rise and fall and rise of modern dance. London, Ed. Dance Books, 1990. pp 46-59, 179-197.
15. MIRABEAU, DANIEL. L'Improvisation musical : définitions, répertoires, enseignement. s.l. sin edición. 1993.
16. RAMSAY, MARGARET HUPP. The grand union (1970-1976), an improvisational performance group. New York, Ed. Peter Lang, 1991.
17. ROBINSON, JACQUELINE. Eléments du langage chorégraphique. Paris, Ed. Vigot, 1992. pp 113-115.
18. SANTON-JONES, KRISTINA. An introduction to dance movement therapy in psychiatry. New York : London, Ed. Routledge, 1992. pp 1-4
19. SMITH, HAZEL; DEAN, ROGER T. Improvisation, hypermedia and the arts since 1945. Amsterdam. Harwood Academic. 1997. pp 10- 15.

20. SPLATT, CINTHIA. Life into art, Isadora Duncan and her world. New York: London, Norton Editions, 1993.

21. TOURNIER, CHRISTOPHE. Manuel d'Improvisation Théâtral. Saint Martin-Bellevue (Haute Savoie). Ed. de l'Eau Vive. 2003.

22. Varios autores. Improvisación, Crear en el Momento. Madrid, Ed. Doce Notas, 2002.

23. WAEHNER, KARIN. Outillage chorégraphique, manuel de composition. Paris, Ed. Vigot, 1993. pp 12.

Tesis

1. BAZZANI, MONIA. Les enjeux de l'acte improvisé en danse selon la transmission pédagogique de Julyen Hamilton. Memoria (D.E.A en Estética). Paris, Francia. Universidad Paris VIII. 2000. 106 p.

Revista

1. WELCOME, BERNARD. Les carnets du paysage, n° 13-14, comme une danse. Ed. Actes Sud : Ecole national supérieure du paysage. Arles 2007.

Material Audiovisual

1. CHRISTIANSEN, STEVE (realización); PAXTON, STEVE (realización y comentarios); NELSON, LISA (realización); STARCK, SMITH NANCY (realización). Contact improvisation, fall after newton. [videograbación]. [s.l.]. Ed. Videoda. 1987. Video cassette (VHS), 33 min, sonido, color, PAL.

2. HAMILTON, JULYEN. Dance Improvisation. [videograbación]. Inglaterra. Arts Document Unit. 1994. Documental (VHS). 90 min., sonido, color.

Sitios web

1. GARRIDO, ALEJANDRA. Improvisadores pero no improvisados. [en línea].
Revista Teina. Numero 5, "El Juego".

<<http://www.revistateina.com/teina/web/teina5/tea3imp.htm>> [consulta : 25 abril
2008, 1:38 p.m.]

2. WIKIPEDIA. Improvisation Théâtral. [en línea].

<http://fr.wikipedia.org/wiki/improvisation_th%C3%A9%C3%A2trale> [consulta:
21 enero 2007, 11:36 a.m.]

3. WIKIPEDIA. Improvisational Theatre. [en línea].

<http://en.wikipedia.org/wiki/Improvisational_theater> [consulta: 7 mayo 2007,
6:11 p.m.]

4. WIKIPEDIA. Viola Spolin. [en línea].

<http://en.wikipedia.org/wiki/Viola_Spolin> [consulta: 7 mayo 2007, 6: 32 p.m.]

ANEXO

PAUTA DE OBSERVACIÓN.

1. OBJETIVOS

- a. Es posible determinar el objetivo del seminario.
- b. El profesor se propone objetivos concretos.

2. CONTENIDOS

- a. La propuesta del profesor considera el biotipo de los alumnos.
- b. Hay consideración por los elementos básicos que conforman la danza.
- c. El profesor plantea elementos y conceptos concretos para guiar a sus alumnos.
- d. La propuesta plantea la exploración del movimiento individual y colectivo de los alumnos.
- e. Existe una preocupación del profesor por perfeccionar el estado físico de los alumnos.
- f. La propuesta plantea el movimiento libre según la inspiración de los alumnos.

3. METODOLOGIA

- a. El profesor divide la clase en diferentes etapas.
- b. El profesor se rige por pasos definidos para el desarrollo de su clase.
- c. El profesor realiza diferentes actividades según lo que busca desarrollar.
- d. Se observa claridad en la introducción y conclusión de las clases.
- e. El profesor mantiene una misma forma de proceder a lo largo de todo el seminario.
- f. El profesor atiende los estados anímicos de cada alumno.
- g. El profesor se adapta a las necesidades de los alumnos.

4. ACTIVIDADES

- a. A través de las actividades de clase se destacan los elementos y conceptos concretos.
- b. El profesor acompaña con indicaciones mientras sus alumnos exploran el movimiento.
- c. Existe una preocupación del profesor por la forma del cuerpo en movimiento.
- d. Existen ejercicios fijos que se repiten clase a clase.
- e. Existen frases de movimiento repetitivas en las actividades.
- f. Se observan actividades que responden a las necesidades propias de cada alumno.
- g. Las actividades respetan los tiempos propios de cada alumno.
- h. Las actividades consideran las energías propias de cada alumno.
- i. El profesor deja libertad a los alumnos para propuestas propias.
- j. El profesor da libertad a los alumnos para moverse libremente según su inspiración.

5. RECURSOS

- a. Se observa la utilización de recursos materiales para el logro de los objetivos.
- b. El profesor usa diferentes recursos como apoyo en función de lo que busca desarrollar.

6. EVALUACION

- a. El profesor hace correcciones de orden físico.
- b. El profesor corrige la forma del cuerpo.
- c. El profesor comprueba que sus indicaciones sean efectuadas con rigor.

ENTREVISTAS

1. ¿Qué se planteó como objetivo para este seminario y a través de que elementos de contenido busca desarrollarlo?
2. ¿Cuáles son los elementos mas importantes que usted considera se deben desarrollar en los alumnos para prepararlos en la improvisación?
3. ¿Qué es lo que le atrae de esta forma de danza?
4. ¿Podría usted definir lo que es improvisación en danza?
5. ¿De qué manera espera usted que su seminario beneficie a los alumnos?
6. ¿De qué manera encuentra usted beneficioso la improvisación en la formación de bailarines profesionales?
7. ¿Cuál es su trayectoria con respecto a la danza y como llegó a la improvisación?
8. ¿En qué elementos se reconoce la improvisación en su trabajo?
9. ¿En qué medida considera usted necesaria la estructura para improvisar?
10. ¿Usted trabaja la improvisación como un fin en si mismo o como medio artístico, expresivo o creativo?

Preguntas específicas relativas a la naturaleza de cada seminario:

Seminario # 1:

1. ¿Qué es lo que busca desarrollar con la improvisación guiada y de qué forma esa actividad va ser útil para la improvisación?
2. ¿La conciencia de los puntos de apoyo, de qué forma aportan al entrenamiento para la improvisación?
3. En su seminario usted mencionó “sentir la verticalidad de la columna”. ¿De qué forma va aportar esto a la improvisación?
4. ¿Qué elementos busca desarrollar con la actividad de rodar por el suelo desde el fondo de la sala?
5. ¿Qué busca desarrollar con la actividad donde un compañero sigue al otro con una mano puesta sobre su cabeza?
6. ¿Qué elementos busca desarrollar con la actividad “el avión”?
7. ¿Qué importancia tiene, para usted, compartir las impresiones de la clase?

Seminario # 2:

1. ¿Cada etapa de la clase esta enfocado a un objetivo?
2. ¿Cada una de las actividades tiene un objetivo concreto o están todas enfocadas a un mismo fin?

3. ¿Cuál es la finalidad de la actividad de guiar al compañero mientras este habla de cualquier cosa?

4. ¿Qué busca con compartir entre los compañeros lo que cada uno escribió?

5. ¿De qué manera encuentra beneficioso comentar las experiencias de la clase?

Seminario # 3.

1. ¿Basarse en el espacio es una opción casual, o lo considera un elemento primordial a desarrollar?

Seminario # 4:

1. ¿Puede explicar la importancia de la integración de la osteopatía a su trabajo y como llegó a eso?

2. ¿Qué importancia tiene para usted el sentido de verticalidad en el alumno?

3. ¿Qué importancia tiene para usted la conciencia del centro del cuerpo en el alumno?

BIOGRAFÍA DE LOS SUJETOS DE INVESTIGACIÓN

SIMON FORTI (Norteamérica)

Bailarina, coreógrafa, y escritora norteamericana. Nació en Florencia, Italia en 1935, emigro a los EEUU junto a su familia en 1939. Su formación en danza inicia a la edad tardía de 21 años en 1955 cuando decide mudarse con su marido a San Francisco y comienza a asistir a las sesiones de improvisación en el *Dance Deck* de Anna Halprin. Permanece allí durante dos años e incluso forma parte del laboratorio de improvisación de Anna, el *Dancer's Studio* donde comienzan sus primeros contactos con artistas post modernos y la idea de replantearse la puesta en escena de la danza y las expresiones artísticas en general. Después de cuatro años de estar trabajando con Anna, en el año 1959 se traslada a Nueva York. Allí estudia con Martha Graham y composición en el Estudio de Danza de Merce Cunningham, integra el taller de composición que impartía el musicólogo Robert Dunn, quien estaba introduciendo a los bailarines en el trabajo de John Cage. En ese taller Simone conoció y comenzó a relacionarse con coreógrafos como Trisha Brown, Yvonne Rainer y Steve Paxton. Hacia los años 60 comienza sus trabajos de creación basados en movimientos cotidianos, en juegos de improvisación e inspirados en los movimientos naturales de los niños. Forma parte del colectivo experimental *Judson Church* desarrollando con ellos y posteriormente sola o con artistas visuales y músicos, sus propuestas escénicas basadas en estructuras abiertas, juegos, acciones e improvisaciones escénicas. Participa, en la época en numerosos happenings y es invitada a mostrar sus trabajos en museos y galerías. En los últimos años has estado desarrollando *Logomotion*, una forma de improvisar bailada y narrativa donde el movimiento y el lenguaje se entretajan espontáneamente.

JULYEN HAMILTON (Inglaterra)

He estado bailando, dirigiendo y enseñando desde hace 35 años.

Nací en Inglaterra, luego viví en Amsterdam y ahora estoy con sede en Girona en el norte de España.

Formado en un periodo de experimentación en Londres en los años 70, constantemente he hecho el trabajo desde un punto de vista radical.

Mi trabajo, tanto en la compañía y como solista desarrolla danza para la escena - un lugar donde se permite un ambiente de transformación, percepción y comprensión sin recurrir a conclusiones delgadas. En este ambiente bailarines y diseñadores de luz se dirigen a componer piezas instantáneamente; ponemos en práctica un proceso de improvisación en los ensayos y en el momento de la interpretación. Estas son habilidades refinadas, son una manera de hacer un túnel hacia el fondo, dentro de nosotros mismos con la luz de la espontaneidad y la producción de material. Este material es fresco a la inteligencia del momento y también se relaciona con los años meses y épocas que se ha estado gestando en el individuo y la historia de la persona.

Desde el año 1990 he realizado más de 100 solos que se han visto en todo el mundo. Se trata de un juego original entre la danza, texto en vivo, y la escenografía. Cada pieza está hecha específicamente para cada lugar aprovechando de la arquitectura y el ambiente de la escena como fuerzas que apoyan y amplían los temas inherentes a la obra. En este trabajo la voz es la que viene naturalmente del cuerpo en movimiento, de una mente que está alojada en un cuerpo de baile.

Es la voz de lo itinerante mas que de lo sedentario. Tengo la sensación de que la inteligencia del improvisador viene de todo el cuerpo, por lo tanto la vida racional radica al borde de una visión de las cosas mientras estas cambian – mientras son y mientras están siendo.

A través de los años he tenido tres compañías, la actual con sede en Bruselas, Bélgica

se llama: “*Allens' Line*”. Como director del grupo, desarrollo un lenguaje común donde el movimiento y el texto se entrelazan constantemente a medida que se pasan entre nosotros, es nuestra forma de manifestar el compartir de la imaginación.

Mi labor docente viene directamente de la experiencia en el escenario, profundiza en los aspectos compositivos de la creatividad a través de las áreas del cuerpo físico, el espacio, el tiempo, la dramaturgia y la voz.

JULES BECKMAN (Norteamérica)

Músico multidisciplinario, compositor, bailarín y un atrevido performer físico. Originario de San Francisco, trabaja, desde 1987 en el medio contemporáneo underground tanto en danza, performance y circo produciéndose en escena y enseñando. Participó en el grupo musical Contraband donde también compuso sus propias canciones, y se presentó en varios espectáculos colaborando junto a Anna Halprin como artista y pedagogo.

Actualmente vive en Marseille, Francia donde dirige junto a su pareja Fanny Soriano la compañía LIBERTIVORE, un experimento en circo contemporáneo, danza y música, además, es artista principal en la obra “Animal” de Mark Tompkins de la compañía IDA y colabora intensamente con Cahin-caha (cirque bâtard). Viaja constantemente a París y otras ciudades de Francia y Europa para dictar seminarios de improvisación contact y composición instantánea.

Jules ha enseñado a lo largo de los Estados Unidos, Europa, Rusia, México y Japón, en el Centro Nacional de las Artes del Circo, en el centro CANALDANSE, en el New College de California, Connecticut College, University of dance and circus, entre otros.

ALINE LECLER (Francia)

Profesora de Educación Física y de Improvisación Contact, se formó en danza clásica y diversas técnicas de la danza y el deporte que enseña en el medio escolar francés desde 1980. Descubrió la Improvisación Contact en 1981 con Alain Montebran, Didier Silhol, Cotto Suzanne, Mark Tompkins, Chourlin Lula, Patricia Bardi y Kirstie Simson. Luego de perseverar como alumna junto a dichos profesores, se dedicó ella también a enseñar el Contact.

En la enseñanza media, enseña la improvisación contact desde los principios del “despertar-oseo” (*ostéo-eveille*) método de consciencia osea que ha desarrollado la facilitadora Michele Tarento, con quien Aline lleva colaborando desde hace 12 años.

Bailarina-intérprete, también presenta espectáculos de danza y de artes visuales, y es co-organizador del *Underscore Solstice* desde junio de 2006 junto con Claire Filmon, Rizzi y Zuretti Marika Olivier.

Actualmente, paralelo a su docencia en el medio escolar, a nivel básico como medio, se ha dedicado a dictar talleres y seminarios de improvisación contact en conjunto con Michelle Tarento, transmitiendo la consciencia del despertar oseo como una nueva forma de comunicación a través del gesto y el tacto.