

# LA DANZA Y LA IMPROVISACIÓN ESCÉNICA HOY

## DEFINICIONES EN PRIMERA PERSONA

Marina Tampini

Universidad Nacional de las Artes  
*marinatampini@gmail.com*

María Pía Rillo

Universidad Nacional de las Artes  
*mpiarillo@gmail.com*

Marie Bardet

Université Paris 8 Vincennes, Saint Denis  
Universidad Nacional de las Artes  
*bardetmarie@yahoo.fr*

Victoria D'hers

Universidad Nacional de las Artes  
*victoriadhers@gmail.com*

Alejandro Karasik

Universidad Nacional de las Artes  
*karasikale@yahoo.com.ar*

Camila Malenchini

Universidad Nacional de las Artes  
*camila.malenchini@gmail.com*

### Resumen

Actualmente, el término “improvisación” es recurrente en eventos y presentaciones escénicas de danza en la ciudad de Buenos Aires. A partir de observar esto, nos proponemos escuchar, mirar e interrogar relatos sobre improvisación como práctica escénica (o cercana al trabajo escénico) de los últimos tres años (sin pretensión de exhaustividad).

Aparece como denominador común de las diferentes prácticas de improvisación relevadas, lo “no pre-escrito” y, en boca de los entrevistados, un concepto que nos permitió aclarar varios aspectos de esas prácticas: los “grados de indeterminación”. El análisis de los diferentes dispositivos de improvisación propuestos para la escena nos permitió pensar cómo se juegan en cada caso los distintos grados de indeterminación en torno a) favorecer lo imprevisto que sorprende; b) ampliar la percepción-escucha-atención en pos de hacer y “escuchar” al mismo tiempo.

Por último, proponemos algunas reflexiones finales a modo de nuevas aperturas.

### **Danza, Escena, Improvisar, Componer**

## **INTRODUCCIÓN**

Desde hace algunos años, podemos ver que las propuestas de improvisación escénica en danza (IED) en la ciudad de Buenos Aires se multiplican, tanto en eventos específicos como en grupos de danza e investigación, que tienen su sede en ámbitos diversos. Sin embargo, la presencia de esta práctica escénica rara vez aparece acompañada de un pensamiento sistemático al respecto. Por eso, abordar este vacío tomando las voces de quienes construyen la escena, nos resulta de interés.

Dicho esto, creemos que explicitar el origen de nuestra propuesta aporta a la comprensión del problema que planteamos, puesto que nuestra inquietud surge desde la práctica misma y desde la observación del campo al que pertenecemos. Los miembros de este equipo de investigación participamos del proyecto con nuestro bagaje, tanto de bailarines, docentes, productores, espectadores como de investiga-

dores.<sup>1</sup> Conocer y pensar el estado actual de la improvisación escénica en nuestra ciudad es, también, pensar con otros las prácticas que nos convocan. Si bien no creemos que sea indispensable bailar y escribir para investigar en danza, tampoco queremos desconocer que el hecho de que lo hagamos aporta a este proyecto una particularidad que nos interesa atender. Más aún, aspiramos a crear las herramientas epistemológicas que nos permitan desarrollar nuestro problema en esa tensión que se trama entre el bailar y el pensar, puesto que de hecho –quizás por el carácter “esencialmente efímero” de esta práctica– somos llevados una y otra vez a reflexionar sobre qué y cómo danzamos.

Movidos por este objetivo, nos acercamos a los contextos referidos con preguntas que giran en torno a dos ejes centrales: la improvisación escénica en danza (IED) en tanto categoría en la escena de danza local; y la relación entre técnicas, prácticas y dispositivos escénicos desplegados, apuntando a describir las articulaciones de estas cuestiones en distintos grupos o trabajos. Sabiendo que la práctica se va configurando a medida que se desarrolla, no buscamos acotar o cerrar definiciones, sino más bien delinear los contornos de esa práctica en la actualidad,

---

1 En el año 2011, algunos de nosotros conformamos Ningún Derecho Reservado (NDR), luego de varias reuniones donde compartimos con numerosos bailarines espacios de reflexión colectiva en torno a nuestros quehaceres e inquietudes sobre la Improvisación Escénica en Danza (IED). NDR se crea así como un espacio abierto de búsqueda e investigación. A las cuatro integrantes que lo conformamos (Marie Bardet, Victoria D'hers, Pía Rillo y Marina Tampini) nos reúne el interés de trabajar *en* y *sobre* la tensión que resulta del mover(se) y el pensar(se). Así, las preguntas se originan en un atravesamiento de nuestras prácticas de movimiento y nuestro hacer vinculado a ámbitos académicos diversos (en áreas como las ciencias sociales, la filosofía y el teatro). A este proyecto específico de ACyT se suman movidos también por una motivación afín Alejandro Karasik y Camila Malenchini. Alejandro Karasik a partir de varios procesos largos y eventos de improvisación escénica en los que participa elabora la pregunta sobre la posibilidad de la hospitalidad y el encuentro con lo otro en la improvisación, pregunta que traslada a la posibilidad de hacer esta investigación, en tanto dejar venir y afectarse por una práctica y un discurso de otros.

indagando qué sentidos le dan quienes dicen trabajar en o desde la IED.

## ESTRATEGIA METODOLÓGICA

Privilegiando la idea de escuchar lo que dicen y hacen los propios actores cuando hablan de “improvisación” en danza, en este proyecto nos servimos de un abordaje cualitativo, siguiendo lo afirmado por Denzin y Lincoln (1994, en Vasilachis de Gialdino 2007), quienes postulan que la investigación cualitativa es multimetódica e interpretativa, buscando “acceder a la perspectiva de los actores, para conocer cómo ellos interpretan sus experiencias en sus propios términos” (Marradi, Archenti, Piovanni, 2012: 196). En este sentido, se aplicaron entrevistas en profundidad y se realizó un grupo focal. Las entrevistas en profundidad, no estructuradas, se definen como “una forma especial de conversación..., dirigida y registrada por el investigador con el propósito de favorecer la producción de un discurso conversacional continuo y con cierta línea argumental por parte del entrevistado, acerca de un tema de interés definido en el marco de la investigación.” (Marradi et al, 2012: 216).

En cuanto a la selección de los casos, recordando nuestro objetivo de hacer emerger herramientas epistemológicas desde interrogantes compartidos, sin aspirar a generalizaciones ni a exhaustividad, dentro del citado diseño cualitativo, podemos afirmar que “el proceso de selección de los sujetos es recursivo, dinámico y constructivo.” (Scribano, 2008: 36). Dicha selección, entonces, la realizamos *por juicio* (Mejía Navarrete, 2002, en Scribano 2008: 37), siguiendo el criterio teórico de que los informantes hayan realizado funciones de improvisación escénica en danza en el periodo 2012-14, en la Ciudad de Buenos Aires.

Para conocer el campo y detectar a sus participantes, primero hicimos una búsqueda de obras, presentaciones y funciones de IED en los últimos tres años. Además, realizamos una breve encuesta por Internet con nuestros contactos de las redes sociales, para que respondieran si habían participado en alguna función de IED en ese periodo.

Finalmente, realizamos trece entrevistas.<sup>2</sup> Luego de transcribirlas y analizarlas, proponemos en lo que sigue ciertos ejes de análisis y reflexión.

## DE CÓMO ABORDAR LO INDETERMINADO: EJES DE ANÁLISIS

### LA “IMPROVISACIÓN ESCÉNICA” EN TANTO CATEGORÍA EN LA ESCENA DE LA DANZA LOCAL

Constatamos que en la escena de danza de Buenos Aires circulan eventos que tienen a la improvisación escénica como categoría central, aunque pueda superponerse a otras categorías afines como “performance”, “experimentación escénica”, “nuevos formatos escénicos”, etc. Dentro de los eventos relevados, nos encontramos con varios “ciclos” que la incluyen o la tienen como eje fundamental de su convocatoria (Ciclo *Mirá*, Proyecto Efímeros; Así que atravesó silenciosamente el salón y hachó a un lado las cortinas); “encuentros” (“Del delicado uso de la incertidumbre”; GEPI: encuentros de improvisación escénica; ECART: Encuentro organizado en La Plata que convocó a muchas personas de la escena porteña) y “obras” que la proponen como método compositivo en escena, con mayor o menor grado de estructuración (*Los Samuelhsons*, *Un día tranquilo*, *Imperfecto*, *Mimame*, *Onelovesong*, *A talkwithmyself*, *SOPLA*, *Demiurgo*, entre otras).

Los formatos de presentación difieren entre sí, aunque con algunas similitudes en la descripción del evento, el modo de describirse y la elección de que la improvisación aparezca implícita o explícitamente como dispositivo que estructura la propuesta. En algunos casos se

---

2 En el lapso que va de junio a noviembre de 2014 entrevistamos a: Ximena Romero, Andrea Saltiel, Alejo Wilkinson, Carmen Pereyro Numer, Natalia Tencer, Eugenia Estévez, Martín Muniagurria, Ana Giura, Valeria Martínez, Quio Binetti, Laura Aguerreberry, Matthieu Perpoint y Gabriel Greca, Viviana Iasparra.

habla de “obra”, y en otros se elige nombrarla como “práctica escénica”, poniendo de manifiesto en esta enunciación la tensión problemática entre un producto acabado y una práctica en actualización permanente. También se refiere a la improvisación como “método” de creación dentro de lo escénico, quedando abierta la cuestión de con qué grado de incertidumbre se trabaja en escena en cada caso. A estas diferencias en el modo de nombrar la improvisación se suma la idea de un “proceso que se comparte con el público.”

Tanto el ECART - Encuentro Platense de Investigadores sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas, que se llevó a cabo 2010, 2011 y 2013, como el GEPI (Grupo de Estudio y Práctica en Improvisación) son propuestas que buscan articular teoría y práctica. El primero, de corte más académico (grupo mayormente integrado por antropólogos), en la forma de una convocatoria amplia que incluye todo tipo de proyectos de investigación en torno a un tema abarcador; el segundo, de corte más artístico, constituido por un grupo de artistas (en su mayoría bailarines/as, ver eje 2) que, enfocado en la investigación en improvisación escénica apunta a la formación y actualización de los profesionales de la danza a través de encuentros de improvisación y con la ayuda de una plataforma digital.

Hay otras propuestas como festivales, plataformas de experimentación, residencias y actividades universitarias (Festival de Danza Contemporánea de Buenos Aires, CIUDANZA, Arqueologías del Futuro, Territorio Abierto; Residencias Artísticas Habitantes, Instituto de Investigación del Dto. de Artes del Movimiento. UNA) que ofrecen actividades abiertas, cruces de lenguajes y de profesionales. En la mayoría de estos espacios, la improvisación no aparece explícitamente como eje de la propuesta, y por este motivo no fueron parte del análisis. Sin embargo, se puede leer entre líneas que se incluye como modalidad de trabajo. Lo que se propicia mayormente en algunos de estos eventos es la posibilidad del intercambio de experiencias en los modos de abordar lo escénico.

## En los discursos de los protagonistas

Surge de las entrevistas que aquello a lo que se denomina “improvisación” abarca un espectro muy amplio y heterogéneo de propuestas, cuyo común denominador podría residir en la instancia de lo “no pre-fijado” o “no pre-escrito” del movimiento, pero que en cada trabajo adquiere una modalidad particular, que se acota a partir del recorte específico de un territorio de *lo sensible*.<sup>3</sup>

Emerge de las palabras de los entrevistados que en cada caso “hay que ver qué se improvisa y dentro de qué estructura”. Sin embargo, la improvisación no parece partir de un cero absoluto, ni apostar a una originalidad total. En este sentido, nos resultó interesante escuchar que se hablara de “grados de indeterminación”. De hecho, se trata de una de las grandes preguntas de los estudios en danza sobre improvisación: ¿cómo sortear el riesgo de confundir “improvisación” con “absolutamente indeterminado” o “azaroso” (Michel Bernard, 2006: 130; 1977: 25-33), oponiendo taxativamente lo que se improvisa con lo que se escribe o compone (y dando por sentado que lo escrito está absolutamente determinado)? Tanto en las palabras de los entrevistados como en la literatura de referencia, se pone el énfasis en el *modo de composición* que implica la improvisación, más que en una oposición absoluta. Así, escuchar hablar de “grados de indeterminación” nos permitió reformular nuestra propia inquietud, que trata de sortear dos escollos: el de un concepto de improvisación que remite a una danza absolutamente indeterminada (imposible); y el de tener que dividir las prácticas, los dispositivos, o las obras, entre lo totalmente escrito-estructurado y lo absolutamente libre. Entender la improvisación como variación de grados de indeterminación (ni absolutamente determinada, ni totalmente indeterminada), permite entonces avanzar tanto sobre el concepto de improvisación como sobre los dispositivos que inventa, en ese proceso en forma de espiral abierto, y que nunca retorna al mismo punto, donde

---

3 Aquí se abre una discusión tan interesante y necesaria, como amplia, por lo que excedería el alcance de estas páginas.

bailar y pensar co-habitan en nuestra investigación.

De ahí que podemos seguir observando cómo la palabra improvisación convoca modos de imaginar dispositivos de trabajo que experimenten mayores o menores determinaciones de los movimientos, de las puestas, de las palabras -si las hay-, de las duraciones, de las luces, de la música y hasta de quienes bailan, como en el caso de *Encuentros Anónimos* de Tencer, Opazo y Trigg, que recurre a la indeterminación de una tirada de dados para definir cuántas personas bailan y durante cuánto tiempo. Por esa vía, podemos ir afinando los conceptos que emergen en el campo mismo. Por ejemplo, la idea de ir “siempre creando cosas desde el vacío, a ver qué sale” de Muniagurria, escuchada a partir de la idea de variación de los “grados de indeterminación” nos invita a pensar en un concepto de “vacío” que no es la nada absoluta, la ausencia absoluta de pequeñas determinaciones, sino un *trabajo sensible* de vaciar la acción, de abrir espacio para la escucha (término que se repite en varias entrevistas, abarca no solo el sentido del oído). En este punto, cabe remarcar que la tarea de producción de herramientas epistemológicas de nuestra investigación iría en un sentido semejante.

A partir de las entrevistas, podemos precisar que estos dispositivos buscan hacer emerger dos aspectos particulares de esa “indeterminación restringida”, sobre los cuales nos gustaría reflexionar:

a) El surgimiento de lo imprevisto, desde la práctica de “dejarse sorprender”, o sea, los “modos de lo imprevisto”. Pereyro Numer habla de la sorpresa que deviene de estar en vivo realizando algún tipo de tarea y que, aun con cierto tipo de partitura, en algún punto no se sepa lo que va a pasar y que, de antemano, no se tenga control del resultado (que siempre se presenta como sorpresa por lo desconocido). Para ella es relevante manejar algún grado de imprevisibilidad, mayor o menor, para poder sorprenderse y para activar la potencia creativa de esa sorpresa. Este dejar venir lo imprevisible o esa “hospitalidad ante el acontecimiento” lo podemos acercar a ciertos planteos de Derrida, que afirman que sólo se puede ser hospitalario con aquello que es completamente desconocido. Así, tanto la sorpresa como lo desconocido introducen



la inquietud en donde existen las certezas y sostienen la potencia de la pregunta sobre el improvisar.

b) La ampliación de la escucha (apostar a la atención y a la percepción como guía de la composición). Para Alejo Wilkinson, la escucha dentro de los grupos significa encontrar un plano común de entendimiento. Esta constituye el tiempo antes de la acción para operar desde lo que la situación precisa, y no desde las ganas personales de moverse o mostrarse. Entonces, si decir “improvisar” es decir “componer en el momento” (esto es, ni “no componer”, ni “tener pre-escrito”), es que esencialmente se apuesta a una composición que parte de la escucha de sensaciones y del contexto. La improvisación definiría mucho menos un *tabula rasa* que ejercicios permanentes que juntan el hacer y el escuchar. Postura esencialmente activo-pasiva, que jaquea la oposición entre los dos (Bardet, 2012: 148-153).

Así, no se trata de partir de una “nada” absoluta, sino más bien de *inventar* procesos de trabajo. En este sentido, cada bailarín/a está atravesado por su bagaje de formación, sus movimientos y danzas. Esta idea apoya lo sugerido como punto de partida: la improvisación no es un estilo, y se encuentra reforzada por la idea de que es, a fin de cuentas, una manera de transitar procesos creativos en la trayectoria de un/a bailarín/a.

Salvo algunas excepciones, y si bien se anuncian así muchas veces, al hablar de su trayectoria artística los entrevistados no acotan ni definen su labor artística a partir de la categoría de “improvisación escénica”. Al preguntarles específicamente sobre el lugar de la improvisación en sus búsquedas artísticas más generales (más allá de la obra o evento que los hizo ser parte del muestreo), encontramos respuestas heterogéneas. Puede ser una manera de encontrar un “material enriquecedor que permite encontrarse con los propios límites y los de la danza”; unas experiencias que van “de la frustración a la fascinación”, reconociendo las dificultades que acarrea, pero también, para algunos, una práctica que excede el terreno del arte para inspirar “la vida misma”.

Podríamos concluir que la palabra “improvisación” funciona más como una categoría organizativa (bastante laxa) de cierto tipo de prác-

ticas y de experiencias, que como una definición conceptual que aluda a técnicas o estéticas particulares. No obstante, en su nombre se organizan eventos, se reúnen grupos, se inventan dispositivos creativos y modos de entrar a escena.

A partir de este primer recorrido, queda por ver el otro aspecto de esta potencia organizadora de la palabra “improvisación”: la relación entre las técnicas a las que se apela, el trabajo concreto que tiene lugar bajo ese nombre, y los dispositivos escénicos producidos.

## RELACIÓN ENTRE TÉCNICAS, PRÁCTICAS Y DISPOSITIVOS ESCÉNICOS

Entre los bailarines entrevistados, observamos que los espacios de prácticas o las técnicas utilizadas en las presentaciones escénicas se definen, mayormente, por proyectos específicos y no tanto por la filiación con algún maestro o escuela en particular. Incluso en los casos en los que en el trabajo hay predominio de alguna técnica, nunca se trata de un recurso excluyente. Sí aparece, a menudo, el director como figura aglutinadora que, incluso cuando pueda formar parte del elenco, y a pesar de la variedad de estilos de conducción, es quien, en última instancia, define la orientación del trabajo.

La reunión de un grupo heterogéneo, por un tiempo acotado, en torno a un proyecto específico de improvisación parece ser una modalidad recurrente de trabajo, aunque también nos encontramos con algunos grupos más estables trabajando y realizando proyecto de IED por períodos largos (de hasta ocho años, como *Foco Danza Viva*, que dirige Violeta Lubarsky).

En los proyectos en los que participaron los entrevistados, es posible reconocer distintos modos de articular los objetivos, los modos de organización y las apuestas estéticas. En esta oportunidad, y por razones de extensión, escogimos tres proyectos bien diferenciados para su análisis -sin dejar de hacer referencia a los demás proyectos cuando resulta oportuno-: GEPI (Colectivo de Investigación y práctica

de la improvisación), SOPLA (una obra), y una serie de dispositivos de improvisación grupal diseñados por Natalia Tencer -sola o en colaboración-.

Según Martínez, integrante del GEPI y programadora en danza del Centro Cultural Sábado, sede del grupo, se trata de un colectivo heterogéneo de bailarines que surge con la motivación de “no seguir los intereses de un director o maestro, sino trabajar entre todos en forma horizontal, a partir de las preguntas sobre improvisación que cada uno tenga”. Este punto de partida plantea una micro-política de trabajo que parecería quedar fuertemente atravesada por la necesidad de encontrar modos colectivos de funcionamiento. Esta es una particularidad de este colectivo, que no se propone como tarea una “obra” sobre la cual trabajar juntos, ni se reúne en torno a una figura que opere como coordinadora del trabajo, ni tiene una técnica en común que aglutine el grupo (como ocurre en torno al contact improvisación que, por ejemplo, es un lenguaje fuerte de Foco Danza Viva). Grupo amplio de más de diez bailarines, de edades y proveniencias disímiles que, a partir de la obtención de un subsidio, arman un plan de investigación en tres etapas: 1) Del “des”; 2) De la “afirmación”; 3) De la “comunicación”. Martínez, Binetti y Giura (miembros de GEPI entrevistados) coinciden en señalar que la etapa más exitosa resultó la primera, la del “des”. Las dos siguientes directamente no las consideran tan relevantes.

El “des” parece haber consistido en un ejercicio de des-andar lo aprendido, de suspender las certezas (como en la reducción fenomenológica) o de poner en cuestión los propios hábitos (como en muchas prácticas somáticas que alimentan cada vez más las formaciones en danza, tales como Alexander o Feldenkrais). Ese es el método de trabajo escogido para propiciar lo imprevisto, la sorpresa a la que aludíamos en el apartado anterior. “Al principio fue ‘des-la técnica propia’, ‘des-uno mismo’, ‘des-con el otro’; ‘des-todo-lo-que-suelo-hacer-cuando-voy-a-improvisar’”, explica Binetti. “¿Qué pasa si uno empieza a entrenar para detectar ese deseo casi inconsciente de que ‘la cosa funcione’, reconocer ese deseo e ir para otro lado”?, agrega.

El “des-”, que implicó *des-conocer, des-vincular, des-organizar, no componer, no ser funcional, des-atender, inhibir, des-interpretar* (GEPI, 2014: 2) es considerado por los actores como una instancia rica y potente, una apertura a nuevas relaciones posibles. Pero, ¿con qué resultados se encuentran, en definitiva, en esa instancia de suspensión del hábito? En el informe final del subsidio no llegan a ahondar en los hallazgos. Sí aluden, en primer lugar, a las relaciones que teje el espectador o testigo de esas experiencias que, incluso ante una escena aparentemente “des”-armada, arma algún sentido. También hacen referencia a los cuerpos involucrados en la escena que, a pesar de su solipsismo, aparecen intensos y exacerbados en sus subjetividades (GEPI, 2014). Pero, sobre todo, dejan planteados interrogantes que vuelven tanto sobre el método mismo del “des” - y los móviles del movimiento que propicia, y sobre la idea misma de “composición” que aparece cuestionada:

Si todo es “des”, ¿cómo no paralizarnos, qué nos hace avanzar o movernos? Parecería que es la pregunta una constante que nos moviliza y que de todas maneras sucede cierta organización de relaciones y tensiones dinámicas en un momento y contexto dado (¿composición?) (GEPI, 2014).

Las preguntas parecen seguir abiertas para el grupo, incluso siguiendo la búsqueda misma, tanto dentro de la investigación como también fuera, en la tarea más amplia de creación artística, de al menos algunos de ellos: “Con el *des* nos fue bárbaro porque la improvisación es eso: se trata de poner en duda, en cuestión. Pero llevado al extremo también fracasa. No sé si hubo resultados”, dice Martínez. “A partir de estos procesos me surgieron muchas dudas a mí, personales de lo que estoy haciendo con la danza. Una es: tanto trabajo para ‘no funcionar’; ¿y eso hacia dónde va? (...) Cuando vas a ver improvisación decís ‘bueno, no funcionó; hoy no funcionó’. Cuando vas a ver una obra no te pasa lo mismo; tuvieron un proceso, lo decidieron, la obra en sí me puede o no gustar, pero tiene que funcionar como obra.” remata Binetti.

La pregunta sobre la relación entre lo “pre-escrito” y la “indeterminación absoluta” (asociada a los tradicionales términos antinómicos “coreografía” e “improvisación”), muchas veces es planteada dentro del mismo dispositivo escénico. En el caso del Grupo Los Mismos el interés que presentan por una y otra forma lo resolvió, en la obra *SOPLA* y su spin-up *Todo lo hecho*, incluyendo la posibilidad de improvisar y coreografiar, simultáneamente, dentro de un mismo proyecto. Luego de tomar clases de improvisación con Fabiana Capriotti y otros docentes, a los integrantes del grupo les surge la pregunta sobre la posibilidad de una dramaturgia que reúna el “fijar materiales” (propio de la coreografía), junto con la composición instantánea (propia del improvisar). Como respuesta a este interés, crean el dispositivo de *SOPLA*. El movimiento parte de una primera improvisación grupal muy breve, que tratan de repetir cierto número de veces tal cual fue producida originalmente. Este gesto de la repetición frente a algo que no pudo ser coordinado, anticipado ni retenido, provoca inherentemente la posibilidad de la falla. En palabras de una de las integrantes del grupo, Laura Aguerreberry, insistir en esta estructura repetitiva, es la misma fuente de las variaciones. Allí, para ella, se hace evidente la brecha entre lo instantáneo y lo pre-escrito, lo que se retiene, lo queda en el camino y lo que cambia; la memoria y el olvido como fundamento de la obra.

Podríamos entender los ejes de creación de *SOPLA* a partir de la idea de “grados de indeterminación”, avanzada en la primera parte del presente trabajo. Entonces no se trata de hacer convivir opuestos, sino de jugar sobre los grados y modos de determinación que van a dar lugar a la obra. Una vez que comienza la obra, la indeterminación es muy alta, sólo se pauta un tiempo de duración aproximado, una forma de moverse (“reversa”) y dónde se detendrán. La siguiente vez que la repitan, el grado de indeterminación también será muy alto porque es poco lo que podrán recordar de lo anterior y deberán “rellenar” las partes faltantes con una nueva improvisación. La tercera, ya estará más determinada porque la memoria ya empezó a recordar más y así sucesivamente.

El mismo impedimento de hacer algo que se pueda repetir tal cual, satisfactoriamente, es un modo para Los Mismos de enfrentarse con sus preguntas sobre los grados de indeterminación. Se acepta la privación implícita en la memoria y se insiste en la repetición más allá de toda agenda de éxito. Así, habrá un momento en que el mismo intento de repetir produzca un acontecimiento no previsto. Aun así, no existe la repetición sin diferencia y sin embargo su prosecución es cara a la danza histórica basada en la producción, archivo y reutilización de los denominados repertorios. El gesto de Los Mismos de trabajar *en* la repetición asumiendo la diferencia genera un movimiento en dos niveles. El primero de ellos, el desplazamiento que provoca tomar la diferencia en cuanto asoma como línea de fuga para el trabajo en ciernes. El segundo nos acerca a la problemática sobre la potencia que Giorgio Agamben desarrolla en base a los escritos de Aristóteles. Agamben se centra en la noción de impotencia, “entendido no como incapacidad, sino como la capacidad de no pasar al acto, es decir, como potencia-de-no” (Castro, 2008: 11). Según Agamben, en su libro *La potencia del pensamiento*, “El arquitecto es potente cuanto puede no-construir y el citarista es tal porque, a diferencia de quien es llamado potente sólo en sentido genérico y que simplemente no puede tocar la cítara, puede no-tocar la cítara.” (Agamben, 2007:355). En este caso, la elección de *no utilizar* la herramienta de prefijar los materiales como les instruye el oficio de coreógrafos y de *no utilizar* la *bexis* que poseen en tanto bailarines de poder repetir rápidamente un secuencia de movimientos aprendida instantes atrás, ha dotado a este grupo de soluciones no habituales donde se acoge lo inesperado de su hallazgo, entendido en tanto potencia-de-no.

En los dispositivos de improvisación grupales diseñados por Natalia Tencer, aparece con contundencia la formulación “improvisar como si todo lo que se hace ya estuviera escrito desde antes, como una indicación que recibí de un coreógrafo y que constituye una dramaturgia”. Y aclara los sentidos de esta afirmación: por un lado, se refiere a la seguridad con la que se debe efectuar el gesto, su direccionalidad, como si fuera pre-

determinado: “aún cuando se duda sobre qué hacer, esa duda debe ser vivida como parte de un guión”; por otro lado, construir los gestos e hilvanarlos como si estuvieran construyendo un sentido global que provoca tanto sobre lo que ya aconteció como lo que acontecerá en el plano global de lo que se está entretejiendo. Así, la improvisación se contrapone al historicismo de narrar, pero abraza la posibilidad de una historicidad, de momentos que remitan unos a otros dentro de su entramado.

En este orden, *Los Samuelssons* también de Tencer junto a Karasik, remite al subgénero cinematográfico de las reuniones familiares. En este recorte elegido, lo que se pone en juego es la corporalidad subyacente en las dinámicas familiares tal como son representadas dramáticamente por el cine. La diferencia con el cine es que la improvisación rechaza la representación de un conflicto de urdiembre psicológico y apela a una afección corporal de dichos estados. Se rechaza la “historia”, el relato, que tiene una familia por contar y se abraza el estado de afectación que provoca el “estar en familia”

En *Este gran secreto que solo yo lo sé: cuando llueve, llueve. Y cuando hay luz, se ve*, de Tencer también, se plantea un guión de imágenes. En cada una de ellas se establece una situación compositiva de los cuerpos en el espacio. Muchas de las tareas consisten en ocupar los cuerpos con dos o tres tareas sucesivas a la vez, por momentos contradictorias. Así, la imposibilidad pasa a ser el motor que hace avanzar la acción. Por otro lado, en cómo los intérpretes resuelven estas tareas y cómo eligen situarse en el espacio/ tiempo /grupo para establecer la composición se encuentra la labor de improvisación según las palabras de Tencer. Esta estructura así planteada propone la improvisación como un lugar transitorio de construcción colectiva, una suerte de encuentro micro-utópico en donde todos pueden colaborar a partir de sus elecciones, sin la lógica de la originalidad y la espontaneidad como valores asumidos “para improvisar bien”.

Es así cómo podemos ver de qué manera esa idea de trabajar en “improvisación” en danza difiere en sus manifestaciones, pero en su elección de no (totalmente) pre-escribir y de apostar a lo inesperado,

deja emerger, más que una gran originalidad absolutamente nueva, ciertas potencias precisas como ejes de trabajo: potencia del vacío, potencia del “DES-“, potencia del NO, potencia del COMO SI.

## REFLEXIONES FINALES

A partir de una pregunta indagatoria por lo que se llama a sí mismo “improvisación” en la escena de la danza porteña, partiendo de la palabra de los propios bailarines, nos encontramos con una investigación necesariamente híbrida en varios sentidos, y un territorio para indagar que tal vez no tenga límites absolutamente definidos, pero que deja emerger prácticas y eventos muy precisos a la vez que muy diversos. Para llevar adelante esta parte de la investigación, apostamos a crear las herramientas epistemológicas que nos permitan desarrollar nuestro problema en esa tensión que se trama entre el bailar y el pensar, a partir de la propia experiencia y de las entrevistas realizadas a doce bailarines.

Si bien un campo como el de la danza se configura a partir de prácticas no discursivas, en que los cuerpos son los mayores protagonistas (de manera más que evidente en este caso), también se configura necesariamente, lo visibilicemos o no, por prácticas discursivas. Se va definiendo por los hechos que se suceden, las alianzas, los grupos y sus acciones, pero también por los modos en que se interroga y se nombra lo que allí sucede. La tentativa fue ahondar desde las palabras en las experiencias que querían y podían traducir.

En este sentido, una primera constatación es que no aparece a nivel del lenguaje un posicionamiento consciente o pertenencia a un campo nombrado desde la improvisación. Quizás uno de los aportes de esta investigación sea ir bordeando el campo en cuestión sin tener que partir de una definición a priori de la categoría cartografiada.

Escuchando, mirando, interrogando los relatos sobre improvisación como práctica escénica o cercana al trabajo escénico recogidos (sin pretensión de exhaustividad ni representatividad de la muestra), resultó



que el denominador común mínimo para las diferentes prácticas (que se reconocen bajo la palabra improvisación, en varios eventos y presentaciones escénicas en la ciudad de Buenos Aires en los últimos tres años) corresponde a lo “no pre-escrito”. Apareció luego, en boca de los entrevistados, un concepto que nos permitió aclarar varios aspectos de esas prácticas: hablan de “grados de indeterminación”. Retomar ese concepto nos permitió sortear algunos escollos conceptuales (la improvisación es todo nuevo, todo original, todo azaroso) y otros escollos prácticos (o es composición o es improvisación; una improvisación es una pura libertad limitada por una estructura). Pudimos rastrear los diferentes dispositivos inventados por los bailarines, y entender cómo allí las diferentes estructuras vienen a hacer jugar distintos grados de indeterminación. Fue posible, a su vez, especificar dos aspectos particulares de esas modulaciones: favorecer lo imprevisto que sorprende; ampliar la percepción-escucha-atención en pos de hacer y escuchar al mismo tiempo. Mirando más en detalle tres proyectos distintos relatados por algunas de las personas entrevistadas, aparecieron tres ideas diferentes de la potencia convocada para hacer “obra” o hacer “investigación” a partir de la improvisación: la potencia del DES- hacer, la potencia del NO, y la potencia del COMO SI.

## ESPECIFICIDADES, LÍMITES Y ALGUNAS NOTAS PARA SEGUIR

Cabe resaltar que en el caso de la IED son pocos los ejemplos de bailarines que se interesen en la improvisación como expresión escénica excluyente de otras. Lo habitual es que la improvisación sea un tránsito escénico entre otros (como obras, instalaciones, intervenciones u otro tipo de eventos que no se preocupan mayormente por definir) en la vida artística de los entrevistados.

Es casi unánime la sensación de que la improvisación en tanto práctica (escénica o no) amplía las posibilidades expresivas, creativas, e incluso, pareciera constituir una herramienta para pensar y experimentar en los bordes de lo escénico (en tanto ámbito de producción de sentido

entre artistas y espectadores). Así es como las ideas de composición, narrativa, comunicación o representación son puestas en cuestión de modo que los entrevistados aparecen interrogándose, por un lado, por la potencia de la “composición en tiempo real” que supone la improvisación escénica, y por otro, por los límites de la escena misma en tanto constituida por un cierto modo de entender al intérprete, al tiempo y al espacio factible de ser revisado desde la experimentación misma.

En este sentido, llama la atención que la mayoría reconoce experimentar cierta fascinación por las potencias de la improvisación junto con una preponderancia de las experiencias de fracaso. Saltiel, se encontró con la “fascinación por la sorpresa de lo que podía suceder en el proceso”. Pereiro Numer refiere incluso a cierta “magia” en aquel momento en que aparece una “sintonía entre las condiciones internas y externas.” “Nos interesa insistir: la improvisación aparecía en la falla, en quedar atorados en algo”, señala Aguerreberry. “¿Tanto trabajo para ‘no funcionar?’”, se interroga Binetti.

Nos gustaría resaltar por otro lado que, ahondando en la pregunta por la elección de practicar improvisación y de elegirla como modo de presentación en público, aflora en los discursos una dimensión política, sin que se trate de una identificación primera ni de una garantía cierta: los entrevistados hablan del encuentro con los otros, de cierto hincapié que se pone en ese encuentro al “exponerse en el momento de verdad” (Perpoint), de “la convivencia en su expresión más cruda” (Giura), o del apostar “a una autonomía compartida y responsabilidad grupal” (P. Numer) y a “encontrar un plano común de entendimiento” (Wilkinson).

Si esa dimensión política aflora en los discursos sobre lo colectivo y la autonomía de las decisiones junto a la idea de responsabilidad y de la necesidad de contar algo y encontrar la forma colectiva justa para hacerlo, parece de sumo interés pensar cómo emerge esa dimensión en las técnicas elegidas, en las pautas de escucha, y en la relación con el afuera (más que como una reivindicación explícita *a priori*).

Parecen reunirse *de alguna forma* la elección de trabajar en lo grupal a partir de una búsqueda común, cierto “ejercicio” de la escucha y de la relación con el otro y el afuera como clave compositiva, la actitud hacia la investigación/experimentación (y la autorización al fracaso), con cierto grado de preocupación sobre por qué esto se hace visible a un público. Es tal vez en esa “alguna forma” que actualmente reside el nudo de la elección de la improvisación en escena, que no se deja asir de entrada como una técnica aparte, ni como un estilo claramente definido, ni como una categoría precisa.

Se abre entonces un camino, en un futuro cercano, para tornar cada vez más visible y sensible lo que estos protagonistas de la escena de la danza local tejen íntimamente entre lo estético y lo político cuando eligen improvisar. Habrá que precisar cada vez más cuáles son los dispositivos concretos, las técnicas del gesto y las posturas que inventan y/o retoman respecto del entorno para llevar adelante, cada uno de forma diferente, lo que anuncian en esa tensión entre sorprenderse y hacerse responsables de una necesidad del momento.

Luego de este recorrido, el punto de partida de nuestra investigación se encuentra en parte confirmado, en parte desplazado y proyectado hacia el futuro. Pensando que la encrucijada entre numerosos campos que confluyen y se ramifican en la investigación en danza puede ser tomada tanto como una oportunidad para explorar su riqueza epistemológica como una dificultad para definir los conceptos en juego, la hibridez asumida en lo referente a las diferentes perspectivas disciplinarias que nutren este campo (filosofía, estética y política, historia de la danza, estudios de obras, sociología del cuerpo) se encuentra reforzada por una epistemología particular. Si se parte de la idea de “improvisación”, hoy, en las prácticas de danza (sobre todo escénicas), se hace inmediatamente evidente que no se trata de una categoría fija que delimitaría un campo bien definido en cuanto a su estilo, a sus actores, a sus lugares... Entonces, sólo se podrá ir cartografiando a medida que vayamos avanzando, no tanto para llegar a una buena definición de la improvisación, sino para hacer emerger los conceptos que habitan sus

diferentes prácticas y discursos. A la hibridez de los marcos teóricos, se le suma un acercamiento procesual de la investigación, nutriendo una postura de investigación que aspira a hacer emerger las herramientas conceptuales desde las prácticas mismas. Son los mojones más firmes que nos orientan en este camino para proseguir la investigación y el diálogo abierto entre todos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2007). *La potencia del pensamiento*. 1ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bardet, Marie (2012). *Pensar con Mover, Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires : Ed. Cactus.
- Bernard, Michel (2006), “Du *bon* usage de l’improvisation en danse ou du mythe à l’expérience » (pp 129-141) en Boissière, Anne y Kintzler, Catherine (dir) *Approche philosophique du geste dansé. De l’improvisation à la performance*. Villeneuve d’Ascq: Ed. Presses Universitaires du Septentrion.
- Berbard, Michel (1977). « Le mythe de l’improvisation théâtrale ou les travestissements d’une théâtralité normalisée », (pp25-33), Revista *L’envers du théâtre*, n°1, 2, éd. 10/18, Paris.
- Castro, E (2008) *Giorgio Agamben. Una arqueología de la potencia* 1era edición. Buenos Aires. UNSAM edita.
- Derrida, J., Durourmantalle, A. (2000) *La hospitalidad*. (Prologo: Segoviano, M.) Buenos Aire:Ediciones de la Flor.
- GEPI (2014), Informe final (por Subsidio del Fondo Nacional de las Artes). Disponible en <https://grupodeimprovisacion.files.wordpress.com>
- Husserl, E. (1911), *La Filosofía como Ciencia Estricta*, Buenos Aires, Ed. Nova, 4° ed., 1985, pp. 49-85, traducción: Elsa Tabernig. Disponible en [elseminario.com.ar](http://elseminario.com.ar)
- Marradi, A; Archenti, N; Piovanni Ji (2012). *Metodología de las Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Cenage Learning.
- Scribano, A. (2008). *El proceso de investigación social cualitativo*. Bs As: Prometeo.
- Vasilachis De Gialdino, I. (2007). “La investigación Cualitativa.” En Vasilachis de Gialdino, I (coord.) *Estrategias de Investigación Cualitativa*. Barcelona: Gedisa