



## **PENSAMIENTO SENSIBLE: principios de improvisación colectiva**

## **PENSAMENTO SENSÍVEL: princípios de improvisação coletiva**

## **SENSITIVE THINKING: principles of collective improvisation**

**Inés Pérez-Wilke<sup>1</sup>**

**RESUMEN:** Los principios sobre los que opera el modo de pensar de las y los improvisadores, permiten producir espacios de creación, que cuando son abordados de modo transdisciplinar, logran constituirse en dispositivos de pensamiento común. Esta investigación se nutre de formas de la creación popular, en el marco del trabajo Colectivo Experimental Afrodanza, donde fueron identificados principios de creación que propician la improvisación y recreación en base a estructuras comunes. Luego junto al Grupo de investigación transdisciplinar Semeruco, se reencuentran con sus formas propias en la música jazz, de música experimental urbana, y las formas de uso de la música, el cuerpo y la palabra en rituales de origen indígena. En ese sentido se muestran los elementos fundamentales que han producido resonancias con y entre los lenguajes de las disciplinas y han permitido en dialogo creador con potencia estética, pedagógica, epistémica y política.

**Palabras clave:** Improvisación; Transdisciplinaridad; epistemología de las artes.

**RESUMO:** Os princípios sobre os quais opera o modo de pensar dos improvisadores permitem a produção de espaços de criação, que quando abordados de forma transdisciplinar, conseguem se tornar dispositivos de pensamento comum. Esta pesquisa é alimentada por formas de criação

---

<sup>1</sup> Autora convidada. Profesora de la Universidad Experimental de las Artes, líder del Grupo de Investigación Transdisciplinar Semeruco. ORCID – <https://orcid.org/0000-0002-5266-9350>. Email: [inespw@gmail.com](mailto:inespw@gmail.com).

popular, no âmbito do trabalho do Coletivo Experimental Afrodanza, onde foram identificados princípios de criação que favorecem a improvisação e a recreação com base em estruturas comuns. Então, junto com o grupo de pesquisa transdisciplinar Semeruco, eles redescobriram suas próprias formas de usar a música jazz, música urbana experimental e as formas de utilização da música, do corpo e da palavra em rituais de origem indígena. Neste sentido, mostramos os elementos fundamentais que produziram ressonâncias com e entre as linguagens das disciplinas e permitiram um diálogo criativo com o olhar estético, pedagógico, epistêmico e o poder político.

**Palavras-Chave:** Improvisação; Transdisciplinaridade; epistemologia das artes.

**ABSTRACT:** The principles on which the improvisers' way of thinking operates, allow the production of spaces of creation, which when approached in a transdisciplinary way, manage to become devices of common thought. This research is nourished by forms of popular creation, within the framework of the work of the Afrodanza Experimental Collective, where principles of creation that favor improvisation and recreation based on common structures were identified. Then, together with the Semeruco transdisciplinary research group, they rediscovered their own forms of jazz music, experimental urban music, and the forms of use of music, the body and the word in rituals of indigenous origin. In this sense, we show the fundamental elements that have produced resonances with and between the languages of the disciplines and have allowed a creative dialogue with aesthetic, pedagogical, epistemic and political power.

**Keywords:** Improvisation; Transdisciplinarity; epistemology of the arts.



**Grupo Semeruco Impro en Triadas: Improvisación al Borde. Caracas, Teatro Municipal. Marzo – 2020.**

**INTRODUCCIÓN:**

El mundo vive efectivamente en nuestro cuerpo  
y produce en este gérmenes de otros mundo en estado virtual.

Suely Rolnik (2019)

El camino de la improvisación como hecho escénico tiene defensores y detractores. El trabajo escénico performativo que nos planteamos discutir, es aquel que surge de la certeza transformadora de las artes vivas, en la necesidad de encontrar principios, condiciones y elementos que potencian la plena improvisación en este campo, y permitan evidenciarlos en clave poético-política. Es decir crear condiciones para producir y sostener, de forma colectiva, la inestabilidad inmanente al proceso discursivo de la escena que se esta produciendo in situ segundo a segundo. El Grupo de Investigación Transdisciplinar Semeruco, nace de esta búsqueda compartida a partir de su creación, en el año 2017 en el seno de la comunidad universitaria de la Universidad Nacional Experimental de las Artes, Caracas, Venezuela. El grupo convoca a la experimentación colectiva en el campo de la improvisación escénica; el reencuentro de la danza y la música, inicialmente convoca el espacio, pero amplía rápidamente sus interacciones a la poesía oral, los artistas de circo, actores, iluministas entre otros campos artísticos.

**43**

Partiendo del presupuesto de que el ejercicio performativo en estos campos son formas de pensamiento activo, y de que tienen potencialidad para activar sentidos, ideas e imaginarios no accesibles de otra forma, este espacio indaga a través del laboratorio, la improvisación colectiva como forma de pensamiento que puede ser puesta en común, para lograr un estado de creación es desarrollo en el cual las intuiciones-acciones de cada participante confluyen en vectores mayores de sentido. En este texto voy a referirme a las condiciones y los elementos que en el caso de nuestra experiencia han permitido la apertura colectiva hacia estados, que se han desdoblado en experiencias de creación con alcances epistémicos, pedagógicos, estéticos y políticos.

Escribo en primera persona, asumiendo una mirada particular sobre la experiencia, pero traeré, cuando sea necesario, la voz del nosotras/os colectivo y/o la de terceras/os que han contribuido con este relato. Esta investigación se ha nutrido y es deudora de formas de creación popular colectiva, especialmente en torno a la expresividad danzaria afrodescendiente, dónde reconocemos estrategias

comunitarias, espacios preparados, estructuras rituales, marcas en el tiempo; elementos que tributan a un momento de plenitud colectiva en creación, en el cual paradójicamente el propio sistemas de acuerdos es puesto en juego. Inicialmente, un antecedente de mi entrada a la práctica de la improvisación se dio en el marco del trabajo Colectivo Experimental Afrodanza, (2005-2016), del cual fui promotora. En ese espacio fueron identificados principios de creación que propician la improvisación y recreación en base a estructuras que son puestas en común.

Se trata de la relectura de la matriz performativa afro, fuera del marco codificado de las danzas tradicionales. Un espacio de encuentro y experimentación a partir del acervo afro, con percusionistas y músicos en vivo, en un ambiente comunitario, de libre participación, abierto, sin requisitos técnicos, ni objetivos espectaculares. Este trabajo estuvo inscrito en lo que nuestra amiga y maestra Aurelia Chillemi (2015), llama *danza comunitaria*, la cual “actúa en la recuperación de la memoria y el fortalecimiento de la resiliencia, disfrutando el grupo, del hecho de participar de una producción estética”. (Chillemi 2015, p.57).

Sistematizamos principios de trabajo emergente del amplio acervo cultural afrodescendiente, permitiéndonos identificar en esta y otras manifestaciones populares el ejercicio de formas de pensamiento y reflexión colectiva a través de la acción performativa. Esto significó una fuente de recursos para el estudio de diversas prácticas en improvisación; así encontramos estructuras poéticas lúdicas, responsoriales, intercambio de roles, combinatoria y re-combinatoria rítmicas entre otras dinámicas posibles que contribuyen a alcanzar un estado colectivo de resonancia y creación. La gráfica (Fig.1) muestra este espacio de participantes principalmente femeninas, trabajando en base a formas circulares, con patrones de movimiento básicos comunes y espacios-tiempos para improvisación individual contenida en el colectivo, y también para la invitación de dos o tres personas confluyendo en la improvisación. Igualmente en el círculo, *ad libitum* podían ser introducidas variaciones o cambios, que eran incorporadas por el resto, generándose formas colectivas espontáneas de dinámicas de movimiento.

Para la identificación y formulación de principios entramos en un campo de cierta tensión, al comprenderlos no como estructuras fijas, sino como elementos empíricos de los cuales podemos testificar que tienen efectos en la práctica y los resultados. Nos referimos a una serie de prácticas técnicas, éticas, estéticas que se expresan a varios niveles durante el desarrollo de un encuentro de improvisación.

En esta medida se constituyen en saberes operativos para acceder a estados psico-físicos individuales y colectivos, con implicaciones estéticas y éticas en el hacer performativo. Dispositivos de este tipo pueden estar en relación con la comprensión de elementos expresivos como el ritmo, la relación con la tierra, pero también pueden tener que ver con principios éticos asociados con el lugar desde el cual nos posicionamos en el contexto y con las/os otras/os.

Entre los principios asumidos en esta primera etapa, a partir de las experiencias compartidas, y puestos en uso por el colectivo, tenemos:

**Fig. 1. Improvisación Colectivo Experimental Afrodanza, Ateneo Popular – Caracas, Venezuela 2014**



**Fotografía Isadora Yanes. Archivo personal de la autora.**

- La relación dialógica entre los diferentes elementos danza, música y poesía oral, a través de formas responsoriales que estructuran la práctica, dejando espacio para la improvisación. Esto implica que toda estructura es flexible y permeable a la acción de la otra/otro o de lo otro, debe ser tocada, y permitirse el desplazamiento que esta produce.
- La amplia participación de quienes así lo deseen, con una comprensión básica de los códigos de la manifestación. Implicando asumir el espacio fuera de los códigos de profesionalización de las artes, para propiciar otro tipo de experiencia de encuentro y devenir, diferente a las expectativas del espectáculo.
- La configuración de estructuras rituales flexibles, que permiten hacer pasar por ellas la innovación, la reconfiguración necesaria, el juego. Es decir que la preparación espacial y formal del encuentro respondiendo a patrones regulares, así

como algunos acuerdos estéticos de entrada permiten *construir el espacio* en el que ocurre *lo imprevisible*.

- La incorporación de elementos de la vida cotidiana, en la gestualidad, los personajes de las comunidades, en las construcciones orales, musicales, danzarias y performáticas en general. Esto permite a un tiempo actualizar y contextualizar el proceso en relación a la vida en general, dialogando con la cotidianidad e interpretarla performativamente.
- Resonancia en la configuración de identidades colectivas y su agencia conjunta, caso de las danzas colectivas, entendidas como cuerpo masivo que vemos en procesiones, zangueros, paseatas etc. Se produce una ambigüedad muy interesante entre identidades individuales y colectivas.

Con este acervo previo, se propuso un espacio para indagar específicamente la relación interdisciplinar entre la danza y la música, en la forma del *Taller Danza y Música en Conversa* (Fig2) realizado en el marco de las Jornadas de Investigación de la Universidad Nacional Experimental de las Artes, junto a los profesores Manuel Barrios, saxofonista y compositor, en la coordinación musical. Fue un espacio de confluencia en el interés por las formas de operar de la improvisación en los contextos populares, reencontrándose con formas propias afro, de la música jazz, así como otras formas de música experimental urbana, en una perspectiva de creación contemporánea e improvisación, con los retos que este diálogo implicaba.

46

**Fig. 2. Taller Danza y Música en Conversa. UNEARTE – Aquiles Nazoa 2017.**



**Fotografía Luisana Castro. Archivo personal de la autora.**

El taller operó como impulso inaugural del Grupo de investigación transdisciplinar Semeruco, al que se sumaron posteriormente la profesora Fabiola José, en canto popular, la profesora Natalia Molina en la danza contemporánea y un grupo de estudiantes. Conformando de este modo un laboratorio de improvisación de diferentes áreas de formación principalmente en danza y música, y en menor medida de teatro, que se mantiene en plena actividad.

Los principios performáticos afrodescendientes y de la danza comunitaria antes identificados, se ponían de este modo a prueba en un nuevo contexto, encontrando eco en elementos de la educación somática, improvisación por contacto, articulándose con principios de improvisación jazz, y planteando ejercicios experimentales de reflexión entre la corporalidad y las sonoridades como improvisación a partir de tonalidades, frases rítmicas o acordes formando atmosferas temáticas, el juego con imágenes sonoras-gestuales, poéticas, extraídas de la vida cotidiana o de la experiencias sensorial. Nótese que lo que se proponía y se pedía era poner en común las formas propias de comprender la improvisación desde distintos lugares y la disponibilidad a su transformación a partir del intercambio.

Se genera así un abanico de campos de exploración en conjunto, con la atención puesta en el tejido que se desarrolla al colocarlo en común. El ejercicio así planteado introdujo preguntas nuevas sobre la relación y la tensión de los saberes técnicos disciplinares, sus dificultades para hacerse compartidos, sus limitaciones y estrecheces como marcos epistémicos de quienes estamos “formados en la disciplina”, y su potencia general como metáforas, y formas de comprensión y acción no dogmáticas. Es decir que la apuesta y el riesgo de uno/a se ofrece y permite que las/os otros/as desdoble su trabajo, y que rápidamente se generen cambios en los vectores-direcciones de provocación. En este sentido, si bien es necesario referirse al cuerpo y la agencia personal, se relata principalmente la experiencia de un cuerpo difuso, colectivo, que se quiere *indisciplinado*. Es decir que no está ya sostenido por los ritos claros de una acervo tradicional, ni de los marcos disciplinarios manifiestos en distintas escuelas, sino que se sostiene y desarrolla en un vacío construido al centro y protegido por el colectivo, que debe encontrar su forma definitiva en cada ocasión.

Esto nos condujo desde los acervos mencionados al campo de la *improvisación libre* (Costa, 2017 ;Toop, 2016) que demanda la salida de los lenguajes disciplinarios codificados, aun de aquellas estructuras previstas para la

improvisación, centrándose en el acontecer in situ. Implica un minucioso trabajo de deconstrucción de las formas aprendidas de estructuración de las formas performativas afrodescendientes, o de las de improvisación por contacto en el trabajo corporal, o de las combinatorias jazz en la música, para disponibilizarse con rigor a lo que emerge de cada interacción. Esta apertura agudiza la necesidad de identificar y analizar los elementos claves para hacer posible ese estado común de germinación con potencialidad para alcanzar el ámbito espectacular.

En este sentido la noción de agencia estética, como accionar en este caso colectivo, que modifica de alguna manera el estado de la experiencia sensible, vendría a realizar ese conjunto de principios que venimos identificando. Se trata entonces de caracterizar sin determinismos las claves de una posible agencia estética colectiva que avanza hacia sus límites (Fig.3). En el caso de los ensambles musicales en algunos géneros musicales, como la salsa o el jazz, hay larga experiencia de improvisación, señalando la intensidad que produce la experiencia colectiva, la sinergia creciente de la retroalimentación. En el caso de la improvisación libre, se trata de colocarse deliberada e insistentemente en un punto de tensión, que es también existencial, tal como expone David Toop, en su texto *On The edge* (2016, p.17):

Pero la improvisación musical como un fin en sí misma, aunque depende de todas estas cualidades que afirman la vida, es también una lucha pública experimental con los límites del yo, profundamente plena y también dolorosa por lo que se revela sobre la abyección de ser humano y, como individuo autónomo, ser social, animal y político encarnado.<sup>2</sup>

48

---

<sup>2</sup> But musical improvisation as an end in itself, though dependant on all these life-affirming qualities, is also an experimental public struggle with the limits of the self, profoundly fulfilling and yet painful for what is revealed about the abjection of being human and embodied, as autonomous individual, social being, political animal. (Toop, 2016, p17).



**Fig. 3 Tejiendo Cruzao. Sesión pública de Improvisación. GIT Semeruco.**



**Fotografía Maria Angélica Bermudez – Archivo del GIT.**

**49**

Si estos fundamentos nos permiten, como de hecho experimentamos, alcanzar estado de creación, generar contextos estéticos, modificar imaginarios emergentes, incidir en las formas de agencia, cambiar el curso de la producción sonora, pensamos entonces que podemos referirnos a una tecnología de las artes, noción que venimos desarrollando y a la que dedicamos trabajos es proceso. Diremos por el momento, conmutando la frase de Juremir Machado en su definición de tecnologías del imaginario (2003, p.20), que las tecnologías de las artes serían dispositivos de intervención, interferencia y construcción de sensibilidades estéticas que determinarán la complejidad de las resonancias y devenires estéticos de individuos y grupos.

En la experiencia empírica es bastante común identificar momentos de confluencia plena en el trabajo de improvisación colectiva, y los elementos que lo hacen posible, una vez que ocurre. Este aparecer de la resonancia que evidencia un sentido que segundos antes no era previsible, y sin embargo es completo y modifica los elementos puestos en juego, es comprendido como *acontecimiento*. La aparición en el trayecto de la improvisación, propiciado sin una ruta conocida, encuentra cuerpos de imágenes, de analogías y sincronidades, que al

manifestarse son tan reveladoras como contingentes. No son necesarias, no son un signo de verdad, y sin embargo es un devenir revelador, que se hace verdadero y elocuente por que ocurre y a partir del momento en que ocurre. Esta cualidad contingente, esta posibilidad de ser o no ser, es parte de su fuerza al aparecer. Resuena con la noción de *acontecer* en Benjamin:

El tiempo de la historia es infinito, pero lo es en cada dirección y está sin consumir en cada instante. Es decir: no es lícito pensar que un acontecimiento de carácter empírico tenga por fuerza una relación de carácter forzoso y necesario con la situación temporal en que sucede. En efecto, para el acontecer empírico, el tiempo sólo es forma, y algo que es aún más importante: forma sin consumir en cuanto tal. Y es que el acontecimiento no consuma la naturaleza formal del tiempo en que se encuentra. (Benjamin, Obras II,1, p. 110)

Desarrollar las tecnologías de producción estética que nos permitan visitar siempre nuevos escenarios de creación empírica in situ, hasta la emergencia de acontecimiento, se enfrenta a nuevas condiciones al salir de la sala de trabajo. Sostener la capacidad de acontecimiento en contextos plenamente espectaculares, nos ha ocupado en esta última etapa. La improvisación libre y colectiva que se ofrece a la mirada in-tensa de un público, amerita incorporar nuevos elementos en su dispositivo de agencias colectivas. Este devenir espectáculo de las experiencias íntimas de la sala de Laboratorio ha demandado la exploración de los límites de la improvisación, de la apertura de la trama del colectivo amalgamada en meses de trabajo común, a una pluralidad de miradas y lecturas.

50

En ese sentido se desdoblaron a seguir en tres niveles de principios de improvisación que se corresponden por una parte con disponibilidades subjetivas ético-estéticas, que llamamos *fundamentos*, luego con dispositivos técnicos generales que llamamos *capas*, y luego estrategias contextuales que llamamos *resonancias*. Estos tres niveles van a entrelazarse en el desarrollo del trabajo, de modo que se refiere a fundamentos, capas y resonancias contextuales por razones de organización del discurso, y en el contexto pedagógico, entendiéndose que en la experiencia in situ se abordan de manera simultánea.

Es menester decir que ofrecemos estos elementos metodológicos, elaborados en la historia del laboratorio de manera mas o menos difusa en sala y con experiencias espectaculares desde el año 2018 con regularidad. Se presentan como contribución general al campo de la investigación escénica y performativa en el campo de la improvisación colectiva, con la certeza de que pueden ser

principios útiles a otras experiencias, pero que no agotan en ningún caso los elementos que pueden levantarse a este respecto.

## I.- Fundamentos

Usamos la palabra fundamento, en el sentido que se le otorga en la religión yoruba. Aquello donde el poder se asienta, que está vinculado a la raíz, a la relación y reconocimiento de las fuentes, del acervo, a saberes-prácticas que sostienen las relaciones no explícitas y la observancia de elementos claves del ritual que los practicantes reconocen.

**La disponibilidad** al encuentro aparece como condición primera de la relación. Reconocer y tocar las puertas de las reservas invisibles que nos ocupan que se esconden tanto en acciones superfluas, como en la inacción vacía. Las/os Otras/os representan siempre una oferta y un riesgo que debo tomar, puesto que la permeabilidad y receptividad al otro son necesarias. Un estado de escucha profunda al tiempo que ágil para percibir el momento y forma de la agencia. Esta disponibilidad reconoce que se parte desde lugares diferentes, ve bien que para que pueda arribarse a un territorio de encuentro revelador, se parte desde el lugar de la diferencia. Hace falta entonces construir las posibilidades para tejer, que se vive a veces como un des-tejer-se y un re-tejer los hilos que hacen del colectivo un agente común en acción. Una sola entidad siempre nueva.

Puede verse aquí que el segundo fundamento es entonces **la vulnerabilidad**. Pues el ejercicio de encuentro implica que aunque los saberes técnicos soporten en parte la performance, no ocurre el encuentro hasta que no se avanza a un lugar de fragilidad, de intimidad expuesta, de desnudez, de inestabilidad que es ofrecida a las/os otras/os. La posibilidad de salida de los patrones de cada disciplina, se explora en el espacio, más allá de las técnicas de danza contemporánea ¿Qué cuerpo hay? (Fig 4), Mas allá de el lenguaje académico musical ¿Que registros son los que resuenan? Vulnerabilidad significa también capacidad de plasticidad y entrega emocional que hagan de lo afectable una condición para la fertilidad. En el encuentro se instaura una comunidad de creación heterogénea pero consistente, que se sustenta y se protege en el acompañamiento colectivo a las iniciativas, multiplicando de este modo sus herramientas compartidas.

Identificamos una **tensión elástica** entre la necesidad de introspección profunda para afinar toda una organicidad perceptiva y expresiva profunda adormecida en la construcción lingüística de las disciplinas artísticas; y una atención panorámica a las red de eventos y provocaciones en la que se está inmerso. Apoyados en el estado de vulnerabilidad anteriormente descrito, que puede elásticamente transitar de un extremo a otro y luego tensionar-se en ambas direcciones.

**Fig. 4 Muestra Jornadas de Investigación UNEARTE 2018 - Improvisación en danza y música.**



**Fotografía María Angélica Bermúdez.**

El desarrollo de experiencias que permitan incorporar estos registros e inclusive usarlos son saberes asociados a lo que llamamos las tecnologías del arte, y los requerimientos pedagógicos y de entrenamiento para su cumplimiento son artefactos de largo alcance para salir de las trampas del ego, del sujeto reificado occidental, y ponerse en juego para la producción común de un tipo de realidad sensible particular. **La implicancia personal**, entendida, por una parte como honestidad y la capacidad de ponerse a si mismo en juego, es decir en duda tal como vimos con Toop (2016); y por otra como realmente interpelado por este tipo de prácticas, es también condición central para abrir mano de estructuras aprendidas. Ahora esta apertura se realiza en el extrañamiento, cómo en tercera persona. Quiero decir que se realiza fuera de mi, desde las/os otras/os, a través de ellas/os.

Comprender y participar de **la ritualidad** que se produce en el hacer musical, y performativo, que en los contextos contemporáneos aparece actuando de una manera tácita, no enunciado, asociado a otros contextos culturales. Por ello

hemos tomado referencias en tradiciones indígenas, en nuestro caso elementos inspirados de los tarén<sup>3</sup> del pueblo Akawaio, poesía wayuu, aportan al cuerpo y la palabra incorporados una densidad e intemporalidad al dispositivo de creación. Y este tipo de referentes permite así mismo enriquecer las ya transgredidas fronteras disciplinares, con el diálogo intercultural al tiempo que hacer consciente un punto y a parte de las formas rituales (Citro, 2015). Este desplazamiento fuera del discurso artístico occidentalizado da nuevas dimensiones a la experiencia estética, y a la creación. Asumiendo una perspectiva descolonial, con Fanón (2009), y más recientemente con Dussel (1983) Albán (2012) y Rolnik (2019), quedan en evidencia despliegues de las potencialidades creadoras a partir de la sinergia instituyente y narrativa de acervos invisibilizados y fuerzas populares puestas en juego.

Estos elementos se sostienen en la convicción de que producir *el acontecimiento* es posible, en la garantía de que observados estos principios, la confluencia se hará sentido, imagen y aprendizaje para todas/os las/os presentes. La certeza de que la orientación de la sensibilidad y su seguimiento en la ejecución en una dirección común conduce a un estado de vida en creación, inminente y evidente, que habla a todas/os en general y a cada una/o en particular. En este sentido se piensa el arte como una tecnología.

Así como en las manifestaciones populares que lo nutrieron en un inicio, este trabajo tiene una dimensión en su origen, que está al margen del espectáculo; Experimentar sus dispositivos de creación y transformación, tal como un ritual que cumple su función o como un baile de promesa que recibe sus favores. Inclusive sin ser exhibido o mostrado, su destino tuvo el cumplimiento de unas funciones que garantizan, a través de la entrega, el placer y la plenitud del rito, determinados equilibrios, determinados compromisos en la comunidad. Sin embargo rápidamente la demanda de diseminación nos llevó a un segundo momento dedicado a especificidades de manejo técnico, y en un plazo breve fue necesario depararse con la espectacularidad y los apasionantes problemas que plantea. (Fig.5). En este nuevo contexto la tensión elástica de experiencia interior, conexión grupal y resonancia contextual con el espectador, plantea sus mayores demandas.

---

<sup>3</sup> Cantos sanadores del pueblo Akawaio que habita en la Guayana venezolana. (Velásquez, 2010)

**Fig. 5. Encuentro Cruzao. Jornada de improvisación. UNEARTE 2018****Fotografía Isadora Yanes. Archivo del GIT Semeruco**

## **II.- De las capas del momento creativo.**

Las competencias y saberes técnicos en cada disciplina de quienes integran la experiencia, aportan códigos y asuntos específicos a trabajar siempre de cara a la transdisciplinariedad y la improvisación libre. Vemos así el campo rítmico de la percusión, las ondulaciones melódicas del canto, los patrones propios de las estructuras del Jazz, la expresividad gestual de la danza, la consciencia corporal de la educación somática, los aportes de la improvisación de contacto entre muchos elementos posibles. A partir de estos cruzamientos pasamos al territorio transdisciplinar, en la cual la aproximación a cada elemento desde todas las disciplinas en su desplazamiento, revela sentidos no previstos en cada campo disciplinar. Estos elementos se amplifican, muestran facetas desconocidas por unos u otras, evidencia posibilidades de desarrollo para otras experimentaciones en el marco de la práctica. La mayor complejidad que toma de este modo cada elemento, suma a construir un contexto primario de saberes y códigos poéticos compartidos.

En el camino metódico de este proceso, pensamos que lo primero es calmar los sentidos, llenos, fatigados, insensibles por el volumen de información y de ordenes y comandos. Hemos trabajado por capas, la sensibilidad profunda, el latido del ritmo, el paso a la presencia, luego la relación con los aspectos gestuales, melódicos y armónicos de los campos, mas tarde hemos sumado de allí a las imágenes, el espacio.

El primer elemento es **el silencio**. Ofrecer el silencio, un silencio activo, que tal vez sea imposible, pues a medida que se va accediendo al él, va apareciendo lo que era inaudible, a través de lo cual habla el murmullo lejano del mundo como primer contexto sonoro, habla el cuerpo también que deja sentir su mínima actividad vital. Este silencio del movimiento y de la música, abre espacio para dejarse percibir en todo lo demás y como afecta nuestra percepción de tiempo, y amplifica lo mínimo, el gesto pequeño, el primer sonido. Desde allí permite luego una relación silencio/pausa que da lugar al sonido de un saxo, una voz a una acción. Solo uno en principio, para observar el fenómeno físico, las ondas de sonido surcando el aire, rebotando en el espacio y atravesando los cuerpos. Ese nivel perceptivo logrado en la primera etapa, permite apoyarse en la dimensión física, material, de las tecnologías de las artes.

En la base de estas experiencias tiene una gran importancia la inversión física, la energía incorporada que hacen posible **la completa presencia** del que habla, de quien ejecuta un instrumento musical, y por supuesto de performers y bailarines; la singularidad de lo que encarna, la expansividad de sus acciones, de sus formas, lo que trae, ofreciendo improntas primarias para las/os otras/os. La corporalidad plenamente asumida será una clave del hacerse presente para el otro, sería aquello que informa a la agencias en cada acción, y también la instancia sensible dispuesta para recibirla-retornarla-responderla-usarla recreada, amplificada, reinterpretada, comida. Es el cuerpo como lugar la inversión física-espiritual-afectiva de todas/os que puede ser percibida, ofrecida en el campo escénico. Aquí es donde se hace visible la circulación y transformación de la *materia sensible* (Pérez-Wilke, 2019); lo que se emana aquí como gesto, puede ser transformado en sonoridad, respondido rítmicamente, generando todo un campo de sentido.

En la experiencia de Semeruco, lo que entendemos como presencia sería el resultado del trabajo con **la intensidad**, referido a la concentración o no de energía física, emocional y espiritual que es puesta en juego por cada uno de los

participantes en la acción que entrega. Nos referimos a un tipo de densidad que da peso al proceso conjunto, y que parte de la inversión energética en la acción improvisatoria. Es un elemento central que en otro tipo de trabajos se logra a los largo de los ensayos, justamente por la seguridad y precisión que da el conocimiento de las partituras físicas y musicales. En el caso de la improvisación esta concentración y precisión debe hacerse presente sin la garantía de la partitura, con base en los principios trabajados, el desarrollo de la percepción e intuición y a los indicios que el contexto ofrece. La garantía se construye con la confianza en las resonancias con el grupo, y en la certeza del trabajo que realizamos a través de las tecnologías del arte y el pensamiento sensible, de las cuales el manejo consciente de la intensidad forma parte. (Fig. 6.)

**Grupo Semeruco Impro en Tríadas: Improvisación al Borde. Caracas, Teatro Municipal. Marzo - 2020**



**Fotografía María Angélica Bermúdez.**

Otro de los elementos primarios es una comprensión profunda y dinámica **del ritmo**. Este es notado y utilizado en la música académica con rigor y regularidad, en su construcción que va del pulso a las células rítmicas, y se ofrece al danzante como una estructura de apoyo. Sin embargo este lo vive, juega con él y lo realiza de otra manera; pues la estructura rítmica fundamental que se manifiesta en la danza es la **respiración** y la relación de ella con la música es distinta a la notada musicalmente. Este es un pulso móvil, que sostiene y acompaña, que puede cambiar en el trayecto. Igual, para el teatro y la acción escénica, las maneras de estructurar el ritmo de la pieza responden a una lógica distinta, que con frecuencia es dibujada en el espacio. Es de este modo que las diferencias en las nociones sobre un mismo elementos que aporta cada experiencia



y disciplina amplifica nuestra comprensión del mismo, y en esa medida, la capacidad de uso en la acción improvisatoria.

La noción de **imagen**, como prefiguración, como anhelo de lo no ha sido visto pero es presentado, habita el nivel de abstracción de lo metafórico, con toda su capacidad resonante y transmutadora; muestra el poder de la palabra y del gesto que se expresan en una dimensión y resuenan en otra. Si parte de lo grabado en nuestra sensibilidad, en la memoria, en el afecto, luego alcanza otros espacios. Recuperamos aquí las palabras de Julio Ortega sobre el poeta que más claramente entró en el latido de esta dimensión figurante: José Lezama Lima. Dice así Ortega en el prólogo a *El Reino de la Imagen* (Lezama, 1981, p. x)

Escribir escribiendo: nada es previo o posterior, todo se decide en esa incesante y proliferante actividad, un poco maniática, un tanto ritual, cuya celebración es una forma de la dicha pero también una ironía y una agonía. (...) Escribir, más bien, para que el lenguaje ocurra como la incesante pre-figuración, y, desde allí, como la nueva percepción de una hiperfi-guración.

Nos referimos al uso de esta potencia que va de la intuición pre-figurante a la realización hiper-figurante, en la escena, que ocurre como la construcción de un mundo presentado.

**Fig.7 Tríadas Improvisación al Borde. Teatro Luis Peraza, 2019**



**Fotografía Albert Cañas.**

Una imagen dada al grupo como gesto, palabra, idea, puede operar como punto de partida que nos permite trabajar en el campo simbólico, a través de acciones en el campo material. El imaginario constituye ese pivote, que logra metáforas y analogías que accionadas en una dimensión, se expresan en otra simbólica. Imágenes referentes a la naturaleza, agua, formas animales, aire, o de pregunta, de silencios, o ideas esquivas como el tiempo, o el futuro, como las evocaciones producidas a partir de un acorde o de un gesto son el material a modelar. Esta resonancia entre el campo material y simbólico logra entre otras cosas, la experiencia del cuerpo colectivo actuando; cuando cada participante avanza con la certeza de que es parte de una agencia mayor y de que acciona también en nombre de todos.

De allí traer la noción de **anticipación**, tal como se ha llamado en la improvisación jazz, pero con un alcance diferente en la medida en que, más que a prever los siguientes compases de una composición in situ, permite en clave interdisciplinaria, introducir percibir los vectores energéticos, semánticos y estéticos en el curso de la improvisación para operar sobre/con ellos. Nos referimos a la capacidad de percibir la imagen en proceso de emergencia, como intuición en un camino que se presenta, y a partir de esa prefiguración desarrollar las acciones y participar en su construcción como presencia.

58

En el movimiento escénico las imágenes aparecen como **gestualidad**, eso transborda en la experiencia interdisciplinaria a la gestualidad de músico, a su presencia como imagen. Ya en las danzas populares vemos la ambigüedad en la vinculación de la gestualidad con la cotidianidad, y a la vez su cualidad extraordinaria. Buscamos este tipo de relaciones construidas a partir de gestualidades e imágenes de la vida contemporánea, clave para la realización y el pleno sentido de las improvisaciones, y a la vez el lugar donde estas se trasfiguran. Y allí la acción, el movimiento, la presencia gestual de los actuantes, se contextualiza, en un **mapa de relaciones** instantáneas. Desde acciones comunes como bajando o subiendo, amasar, caminar, se transita al desdoblamiento de un predicado abierto que no sabemos a donde se dirige. Es esa interacción de lo espectacular con la cotidianidad, de la fiesta con la vida diaria, la que permite la plenitud de los sentidos. Ya en el trabajo sobre investigación en danzas populares Graziela Rodrigues lo expresó de esta manera: “El cuerpo entero es el fruto del enlazamiento del cotidiano con la festividad.” (Rodrigues, p.125)

El encadenamiento a través de la imágenes, o de la anticipación de ellas, puede darse también por medio de la **Iteración**, entendida como la repetición con variaciones, amplificaciones, inversiones; es un recurso al servicio de la producción de cada pieza de improvisación con connotaciones impredecibles. Cada nuevo giro o interferencia en una repetición es ya un momento nuevo. Las variaciones de la música, que va desarrollando atmósferas, momentos, frases dialoga con las acciones corporales diferenciadas, aquello que hacen las manos, aquel modo de manejar el asentamiento de la cadera, o su pivote, o la flexibilidad de las rodillas, la certeza del pulso, paso y apoyo de los pies, se da sobre la consistencia de aquel mundo creado de forma colectiva, para ser habitado en ese instante.

Las anteriores son vías para la fabricación de un mundo de sentido, diferentes en cada ocasión; con una clara dimensión lúdica, en cierto sentido se trata de un juego de juegos, de un juego riesgoso, donde no puede decirse cual es el juego, porque eso es lo que está por descubrirse, cuál de los caminos de creación se usará y se reinventará, transmutándose en nuevas imágenes, que constituyen finalmente nuevas formas de lo real.

### III.- Resonancias del Ser en Espectáculo:

Hasta aquí nos hemos referido principalmente a los hallazgos del proceso del laboratorio de investigación; sin embargo como anunciamos, temprano apareció la necesidad/pregunta del reto que representa la improvisación como obra en contextos espectaculares sosteniendo su inestabilidad inherente, lo cual nos viene planteando reflexiones específicas. La **improvisación escénica**, asumida como obra y acontecimiento significa en determinados contextos una digresión del concepto de arte fundado en la repetición y el control de los imprevistos. Se ofrece a la mirada intensa de un espectador la expuesta vulnerabilidad, el silencio, la tensión elástica del proceso de improvisación que promete, que se promete, alcanzar la imagen intuita.

La mirada expectante del las/os Otras/os, produce lo escénico (Pérez-Wilke, 2017) hace emerger un lugar diferenciado que cualifica la experiencia de improvisación autorizando y al tiempo demandando interferencia, metáfora, resonancia. ¿Cómo garantizar aquello de sentido que se ha venido construyendo

desde la intuición y los hallazgos discontinuos, aquello cuyo método de germinación cuenta con la complicidad de las/os involucradas/os? (Fig. 8)

No está en los vocabularios literales, y no es un método de construcción, sino la producción de un estado tal que hace posible el nacimiento de sentidos a la vez no vistos y comunes, que con suerte serán coincidentes, o resonantes con alcance al espectador. No son unas preguntas retóricas, son retos continuos de trabajo principalmente en la experiencia, pero también en el ámbito teórico. Con Sarco-Thomas (2010, p.30) insistimos en la dimensión epistémica de la improvisación performativa:

Al tomar conciencia del punto de vista del observador imaginado, el acto de improvisar se convierte en un tipo enfocado de recolección de datos, según mi perspectiva desde dos posiciones diferentes; una práctica comparable a la variación libre imaginativa (...) y la intencionalidad del performance de improvisación como acto - este modo de recopilación de datos- lo convierte en una investigación fenomenológica.<sup>4</sup>

Se trata de desarrollar un saber-hacer compartible en los de creación; que permita confluir en espacios operativos para echar a andar y hacer pasar contenidos plenos de sentido. El desarrollo de una alta inversión y conocimiento de las tecnologías de la sensibilidad es lo que puede garantizar el alcance y movilización poética y política de tramas intersubjetivas de y entre los presentes. La entrada del espectador anónimo, desconocido, masivo, que hace presencia a través de sus ojos, que vienen a ser un nuevo elemento en la trama se sensibilidades colectivas en la escena.

60

---

<sup>4</sup> By becoming conscious of the viewpoint of the imagined watcher, the act of improvising becomes a focused mode of data collection according to my perspective from two different positions, a practice comparable to imaginative free variation.(..) and the intentionality of the improvisation performance as an act—a mode of data collection—renders it a phenomenological investigation. (2010, p.30)

**Fig. 8. Tejiendo Cruzao. Sesión pública de Improvisación. GIT Semeruco**



**Fotografía María Angélica Bermudez. Archivo del GIT Semeruco.**

En el ampo de las teorías de la producción de subjetividades, hay una urgencia estética que los tiempo demandan, ya identificada por Guattari (1992, p. 23) “As convulsões contemporâneas exigem, sem dúvida, uma modelização mais voltada para o futuro e a emergência de novas práticas sociais e estéticas em todos os domínios”. La experimentación performativa se propondría así al espectador como una forma de descubrimiento común, entendida la agencia incorporada como pensamiento activo y organización de mundos que es potenciada y amplificada por el hecho escénico, por el alimento y la intensidad de mirar expectante.

El primer reto es la apertura de un puente de sentido en una lengua móvil y no codificada, cuya dimensión colectiva va garantizando puntos de legibilidad, en un sentido no literal de la palabra, que proporcione elementos suficientes al espectador para entrar en el mundo que se propone, tocándolo. Si hay la sensación de comenzar danzando en lo oscuro, a tientas, la entrada al espacio en creación esta en la reverberación de lo existente; la expansión de la sensibilidad, la vulnerabilidad a cada elemento que hará surgir el próximo movimiento.

Después acaso encontremos el soporte en un pasajero patrón rítmico, o de un motivo melódico que acompaña el movimiento, o un movimiento gestual que

descubre el motivo melódico en el momento en que ambos nacen. Pueden hacerse de tal modo sincrónicos, de tal manera solidarios o dialogantes, que comenzamos a saber que hablan de la misma cosa. Por la vía de la iteración, de las anticipaciones, de las recreaciones se va describiendo un territorio al tiempo que se lo habita. Es en ese reconocimiento, en esos encuentros tomados al vuelo, cuidados, dejándolos estar y asentarse, que podemos sobre ellos seguir construyendo, en conexión con aquellas/os que desde su mirada intensa y expectante también conducen la improvisación.

**Fig. 9. Tejiendo Cruzao. Sesión pública de Improvisación. GIT Semeruco.**



**Fotografía Maria Angélica Bermudez. Archivo del GIT Semeruco.**

Finalmente es la apuesta de participantes y espectadores a permitir que en el curso de las cosas aparezca un espacio, una grieta que revela una lectura en algún sentido desconcertante, interpelante en el que nos vemos descubiertos, al que queremos acceder y que, con trabajo y buen viento, habitamos por instantes preciosos. (Fig. 9)

#### **IV.- Al final o de los aconteceres:**

En este contexto la noción de acontecimiento, arriba tratada, opera como un objetivo vacío al cual aproximarse, propiciar, rodear y esperar; hasta que ocurre

cuando los elementos puestos en juego en la improvisación, entran en resonancia, creando momentos de poderosa elocuencia que trastocan, movilizan los límites de la experiencia y concepción del arte, de las/os otras/s y de la propia realidad de quienes lo ejecutan. Es en esta dirección que se orientan los mayores esfuerzos de investigación, en hacer aportes al conocimiento de las tecnologías de lo sensible para hacer arribar a través de la experiencia de improvisación a estas costas. Operar un saber hacer estético que se revela, en el decir de Fabiola José como “una serie de pequeños milagros”, en las sincronías imprevistas, en la entrega de las ejecuciones, y en la experiencia de algo que no estaba y que la agencia estética provoca, que constituye una acción poético política consciente.

Tanto la mirada de investigación, cuanto en la mirada pedagógica encuentran aquí un campo de producción de experiencia y por lo tanto de conocimiento y transformación; campo de una epistemología de las artes en proceso. Los principios sobre los que opera el modo de pensar de las y los improvisadores, permiten producir espacios de creación, que cuando son abordados de modo transdisciplinar, logran constituirse en dispositivos de pensamiento común.

En el caso de algunas tradiciones escénicas espirituales de nuestros pueblos, el ámago de saber es resguardado de la comunidad no devota, dando acceso, a partir de votos de confianza y fe, donde la danza y la música se piensan como parte de los misterios. En la actualidad la comprensión de este tipo de misterios como forma peculiar de episteme que incluye formas de actuar y de entender la performance escénica propician la experiencia de creación y de comunión. Esto implica el desarrollo de estructuras que funcionan como marcas, pasos, para propiciar y proteger en su seno un lugar cómo la escena de improvisación, a la vez de libertad y de vulnerabilidad, en el cual emergen fuerzas intangibles. La constatación empírica de estas prácticas como formas de operación sensible invita a la revisión del lugar y el horizonte de las prácticas artísticas en particular.

Se pretende de este modo desarrollar un saber que prepara el cuerpo, el espíritu y a la comunidad para el desarrollo de estructuras rituales propias actualizadas, pensantes, operativas, que permitan la aparición del acontecimiento, es decir, que a través de un camino de elaboración material y simbólico compartido den paso a lo impredecible como creación común.

En este punto la operación estética estriba en ofrecer los elementos para la reinención social. Es en este sentido una apuesta poético-política que implica la

formación en estrategias y tecnologías de la sensibilidad para propiciar las coincidencias, las resonancias, las iniciaciones, los empoderamientos en torno a la producción de imaginarios, de subjetividades y su consecuente expresión en el mundo material. Como vimos nos referimos a operaciones que pueden parecer abstractas pero precisas y cultivables; para finalmente, en el ejercicio y la reflexión continuada, concluir que la agencia colectiva en improvisación libre se trata de una forma de saber operativo, que puede ser cultivado, transmitida, apropiada, con consecuencias estéticas y políticas poderosas.

## REFERÊNCIAS

Albán Adolfo. Estéticas de la re-existencia: ¿lo político del arte? En Mignolo, Walter y Gómez Moreno, Pedro Pablo (editores), *Estéticas y opción decolonial*. - Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

Benjamin, Walter. *Obras completas*. Tomo II. V1. Editorial ABADA. España. 2013

Chillemi, Aurelia. *Danza Comunitaria*. Ediciones Artes escénicas. Buenos Aires. 2015.

Citro, Slvia. “Interculturalidades en la danza”. Conferencia y Taller de Experiencia Práctica. En: *Encuentro Internacional Diálogos Interculturales de la danza de y desde los cuerpos*. Ministerio de Cultura y Patrimonio, Compañía Nacional de Danza. Quito 2015.

Costa, Rogerio. *Transversalidades: música e políticas*. Em Música, transversalidade / Organizadores: Felipe Amorim, José Antônio Baêta Zille. – Belo Horizonte, MG : EdUEMG, 2017.

Ecuador, Quito, Ecuador, *FLACSO*. 10 de Junio de 2015.

Dussel, Enrique. *Filosofía de la Producción*. Bogotá: Nueva América, 1984.

Fanon, Frantz. *Piel negra Máscaras Blancas*. Akal, Madrid 2009.

Guattari, Felix. *Caosmose*. Um novo paradigma estético. Editora34, Sao Paulo, 1992.

Pérez-Wilke, Inés. *La experiencia de l@s Otr@s*. Claves para una heterología Suramericana. Tesis doctoral UBV - 2016. S/Publicar. 2016

Pérez-Wilke Inés. *Experiencia estética popular*. Claves para la acción descolonial. Revista Communiars. Sevilla. 2019

Pérez-Wilke, Inés. *Otras Narrativas*. La mujer pueblo y sus relatos de vida. Ediciones UBV, Caracas, 2017.



Rodrigues, Graziela. *Bailarino - Pesquisador - interprete*: proceso de formação. Funarte, Rio de Janeiro. 1997.

Rolnik, Suely. *Esferas de la Insurrección*. Apuntes para descolonizar el Inconsciente. Tinta Limón. Buenos Aires, 2019.

Sarco-Thomas, Malaika. *Twig Dances: Improvisation Performance as Ecological Practice*. A thesis submitted to the University of Plymouth for the degree of Doctor of Philosophy. Dartington College Of Arts. 2010.

Toop, David. On The edge. *Into the Maelstrom: Music, Improvisation and the Dream of Freedom*. New York, NY : Bloomsbury Academic, 2016.

Velasquez, Ronny. *Los Akawaio*. Indígenas del Ezequibo. CNU-OPSU. Caracas, 2010.

Artigo recebido em 26 de abril de 2022.

Artigo Aprovado em: 28 de novembro de 2022.

