MOVIMIENTO E IMPROVISACIÓN. RELATO DE 4 MESES DE EXPLORACIÓN.

LUCÍA BIDEGAIN

«Cierran las barreras, saben entonces que nadie atrevesará la vía: no se sigue de ello que puedan predecir que la atravesrán cuando ustedes abrán»
Henri Bergson.

INTRODUCCIÓN

En el 2013 por alguna razón muy larga de explicar aquí, me decidí a llevar adelante un proyecto que abordara la temática de técnica e improvisación en danza contemporánea. El proyecto es bastante amplio, pero principalmente consiste en realizar cursos de formación intensiva en el extranjero, series de laboratorios de investigación individuales y con colegas con experiencia en la temática. Hasta el momento además de tomar cursos intensivos en Argentina, convoqué en marzo a algunas poquitas colegas y amigas cercanas para trabajar en modalidad de laboratorio en la ciudad de Montevideo. Algunas no pudieron y a otras pensé en llamarlas cuando estuviera todo más avanzado, lo que sucedió finalmente es que si bien tuvimos visitas puntuales nos quedamos trabajando cuatro improvisadoras regularmente, una vez por semana de fines de marzo a junio inclusive. El siguiente texto pretende describir, sistematizar parte del proceso llevado a cabo en los mencionados laboratorios.
Sí, el marco de los encuentros ya estaba ¿y ahora qué?, me preguntaba. Yo no quería guiar los laboratorios tampoco quería que se fueran para cualquier lado, me propuse entonces simplemente trabajarlos. Guiar o no guiar, es en este punto que me encontré con una de las primeras dualidades, una de las tantas que luego siguieron apareciendo en gran parte de la exploración. El proceso estuvo plagado de falsas dicotomías, formas de mirar occidentales no siempre muy esclarecedoras cuando por ejemplo trabajamos con conceptos como la percepción, que es por definición múltiple. Sin embargo, luego de realizar un curso[1] con la filósofa y bailarina francesa Marie Bardet[2] , tomé de allí algo muy valioso para re pensar las dualidades que es sustituirlas por el concepto de «al mismo tiempo».

SENSACIÓN Y MOVIMIENTO COMO COEXISTENTES

Luego del marco, del guiar y no guiar al mismo tiempo, empezamos y manos en la masa comenzamos a profundizar en los conceptos de sensación, percepción y movimiento. Hallamos que para nosotras las sensaciones siempre están, la percepción la atribuimos al acto de llevar la

atención a la sensación, es decir que la sensación está siempre antes de la percepción y esta última ya es una actividad, un movimiento. Asimismo otro teórico francés: Michel Bernard, plantea la presencia de la actividad aún antes, ya que toda sensación implica una acción de resentir. Bernard distingue cuatro quiasmas sensoriales, el primero es el Intrasensorial, el cual define como: «Imanente al funcionamiento de cada organo. Designa el hecho paradojal de ser a la vez y manera reversible, activo y pasivo. Es decir, por ejemplo: veedor-visto, tocante-tocado, escuchante-escuchado».[3] Toco al mismo tiempo que soy tocado, las distancias entre sensación y movimiento se acortan. Proponemos concebir la sensación y el movimiento no como dos polos opuestos y separados, sino como polos coexistentes unidos por una continuidad matizada.

En el trabajo en laboratorios trabajamos específicamente las ficticias dicotomías planteadas en el párrafo anterior: sensación – movimiento, actividad – pasividad, con el ejercicio de hacer y atestiguar. Dicho ejercicio y sus variantes plantea, una o varias personas en el rol activo de hacer y una o varias personas en el rol pasivo de atestiguar. Al profundizar el ejercicio pudimos observar en la experiencia como el hacer y el atestiguar coexisten todo el tiempo y muchas veces se acercan muchísimo. También observamos la diferencia del cambio de estado entre el rol de hacer y atestiguar, si bien trabajamos con los matices existentes entre uno y otro rol, observamos que en el rol de hacer el auto juzgamiento tenía un rol más predominante que en el rol de atestiguar. De todas formas entrenarlo, trabajar los matices y reconocer la coexistencia y muchas veces la aproximación entre ambos, nos permitió suavizar el cambio de estado entre un rol y otro. Bardet respecto a dicha aproximación señala: «Si mi sensación tal como mi acción son movimientos, estremecimientos, dos distancias que eran frecuentemente distinguidas se aproximan: percibir y actuar, pasividad y actividad, pasado y futuro, en tanto inmediatos participan de mi presente». [4]

Si bien coexisten en nuestro presente la actividad y la pasividad, podemos llevar nuestro foco más hacia la actividad o más hacia la pasividad. En los laboratorios trabajamos con el concepto de degrade y matices entre lo activo y lo pasivo, asimismo con un planteo similar, el filósofo francés Henri Bergson plantea una diferencia de dirección y grado entre actividad y pasividad. Bardet retoma dicho autor y plantea:

> Bergson no busca definir los movimientos del cuerpo como una danza, pero efectúa un gesto filosófico fuerte al conceder la misma naturaleza a la percepción y a la acción (…) no ver entre percibir y actuar una diferencia de naturaleza sino una diferencia de dirección, como una declinación del grado, es completamente primordial [5].

Por lo planteado anteriormente sensación y movimiento coexisten, y hay una diferencia de matices, grados o dirección entre ellas. Puedo ir de la sensación al movimiento de forma gradual, paso por paso, matiz por matiz o puedo proponer una aceleración y pasar de la sensación al movimiento o viceversa, en un solo paso. De esta forma, conceptualizamos los dos

polos de sensación y movimiento, pasividad y actividad unidos por una continuidad. Creo pertinente plantear la siguiente interrogante ¿tal continuidad es necesaria? o ¿puedo realizar saltos para llegar de la actividad a la pasividad y viceversa? Tal vez no sea la imagen de «tunning» la más indicada, ni la de degrade, sino que tal vez sea posible realizar saltos entre un matiz y otro. Dicha interrogante queda planteada para futuras exploraciones y seguramente otras disciplinas como las científicas tengan mucho para decir al respecto.

CAP XIV

«Combinar movimientos-sensaciones y movimientos-acciones, sentir y moverse, escuchar-leer y actuar, tal podría ser una primera manera de decir lo que sucede en una danza»[6]. En este sentido, y por lo planteado anteriormente, podemos decir que nuestras danzas se basan en los entres, en las combinaciones y la coexistencia entre la percepción y la acción. Sin embargo siempre estamos percibiendo al mismo tiempo que actuando, entonces ¿cuál es la naturaleza específica de una danza?, ¿qué es lo que delimita el inicio de una danza?, ¿simplemente llevar la atención a estas combinaciones?, ¿o decidir empezarla?, ¿cómo puedo provocar el inicio de una danza?, ¿cuándo como espectador podemos identificar el comienzo de una danza?
En los laboratorios relevamos que las performers individualmente utilizaban auto indicaciones para comenzar en las improvisaciones grupales, por ejemplo: estoy acá, ya empecé, voy[7]. Sin embargo, al practicar los inicios, observamos muchas veces una brecha entre la decisión de comenzar y el verdadero inicio, «nos sucedía que una cosa es decidir empezar y otra realmente empezar»[8]. Comenzar, estar realmente adentro de una improvisación corresponde más a un estado que a una decisión. Un estado concebido como un proceso de apertura a las conexiones internas al mismo tiempo que a las conexiones externas, con la intención de develar, de hacer aparecer lo ya existente. En las improvisaciones nos proponemos hacer emerger y evidenciar algunas relaciones que nos interesan, «no se trata tanto de la voluntad de decir blablablá, sino del hecho que quiero que ese blablablá salga’’[9].

Es difícil justificar porque es uno y no otro el inicio, parecería que está más en el orden de lo esencial. Me atrevería a decir que un inicio es un corte ficticio, una marca subjetiva en un devenir que está sucediendo. Una marca realizada en tiempo presente muy influenciada por el pasado y mirando hacia el futuro. De la misma manera también el final es una marca arbitraria, el mismo puede decantar del desarrollo de la improvisación o puede interrumpirlo de manera compositiva, y es así que el fin es otra marca subjetiva en el devenir. Dichas marcas de comienzo y fin son construidas por varias otras marcas o por procesos, en un laboratorio surgía: «Para decir un final no es una señal, son varias señales. Hubo muchos finales pero hay un final que se construye con varias cosas»[10].

Asimismo al realizar estas dos marcas en el devenir (principio y final), estamos encuadrando el desarrollo de la improvisación. Cuando estábamos trabajando esta temática en los laboratorios observamos que la exploración había cambiado de fase, es decir, en la primera fase nos ocupamos de generar más libertad, de agrandar el rango de posibilidades del movimiento, así como profundizar en el estado para improvisar., pero luego, nos preguntamos ¿que hacer con todo esto?, ¿que hacer con lo que aparece, surge, emerge? Empezamos entonces a intentar hablar sobre lo que sucedía en el desarrollo de las improvisaciones, sobre todo desde el rol de espectadora. Y en esto de intentar hablar, surgían desde la palabra principalmente dos grupos de conceptos, uno el de las indicaciones como pueden ser: comienza, exagerar, transformar, etc. y el otro el de las imágenes como pueden ser: una flor en el negro, pileta libre, etc.

Es así que iniciamos el trabajo con partituras/estructuras, que son como una receta de las improvisaciones, si en formato receta de cocina las estructuras/partituras plantean algunos puntos en el desarrollo de la improvisación. Por ejemplo, un partitura/estructura realizada en el laboratorio: Pausa / Todas sobre los dedos de los pies / Todas buscamos algo / La tierra gira / Un solo / 5,6,7 y 8 / Explosión / Una pregunta / Dar una mano / Rasgar / El otoño[11]. Así como la partitura/estructura permite realizar algunas marcas en el desarrollo de la improvisación, y potencialmente permite tejer el desarrollo de la improvisación, está en las manos de su creador que tan abierta o que tan cerrada sea. Es decir, puedo tener una estructura muy cerrada, y de esa forma cualquier grupo de performer la va a interpretar de manera similar, o puedo tener una partitura muy abierta en donde los performers tengan mucho espacio en el campo de la interpretación y el resultado sea siempre diferente para diferentes personas o en diferentes momentos. O puedo tener (para mi las más interesantes) una partitura cerrada y abierta al mismo tiempo, con algunos puntos más cerrados como por ejemplo: «pausa» y otros más abiertos como por ejemplo: «un baño de sol».

Asimismo las partitura/estructuras, a través de su contenido, tienen la capacidad de iluminar e influir en nuestra percepción y su composición, y por sobre todo tienen la capacidad de ofrecer un marco para generar nuevas composiciones en conjunto. Ahora bien, así como la herramienta de la partitura/estructura nos permite tejer el desarrollo de la improvisación también nos puede ayudar con el registro de la misma. Es decir, hacer el camino inverso, realizo una danza y luego construyó la partitura/estructura de la misma a modo de registro. Puedo jugar con estas direcciones como herramienta metodológica, danza-partitura o partitura-danza, o incluso danza-partitura-danza, etc.

Hay varios improvisadores de trayectoria, que han realizado estructuras/partituras de sus trabajos de improvisación y muchas ellas son realizadas en grupo de bailarines frecuentemente, es decir hay algunas partituras famosas que son practicadas por grupos de personas, generalemente en conjunto. Es el caso por ejemplo del Underscore, que es una partitura creada

por Nancy Stark Smith[12] a partir de la observación de sucesivos encuentros de improvisación de danza de contacto («jams»), la cual guía a los bailarines a través de varios estados cambiantes, otro ejemplo es del Tuning Score creado por de Lisa Nelson, el cual se basa en herramientas similares a la de una cámara (play, rew, ff, pause, etc.); ambas son practicadas por grupos de bailarines en diferentes partes del mundo.

BUSCANDO UN FINAL

Llegando al final del los cuatro meses de realización de los laboratorios de investigación me pregunté ¿como sacar a la luz el material trabajado? Una primera estrategia para ello, es la redacción de este artículo, la cuál evalúo positivamente en tanto me permitió describir y sistematizar parte de lo explorado en los laboratorios, plantear y profundizar algunos de los conceptos trabajados, así como vincularlos e iluminarlos por algunos teóricos (principalmente por los filósofos franceses antes citados). Por otra parte considero que otra buena forma de compartir este material es con su presentación escénica, me parece válido producir dispositivos escénicos que permitan compartir al mismo tiempo que profundizar parte del material trabajado. Producir dichos dispositivos puede ser el eje de una futura etapa de laboratorios el cual se base en trabajar el movimiento y la improvisación para la escena.

[1] «Problemas teóricos – prácticos de la improvisación entre presente, presencia y presentación». Curso realizado en el marco de la VII Jornada de Investigación del Instituto Universitrio Nacional de Arte (IUNA), Buenos Aires, Argentina. Del 6 al 10 de mayo del 2013.

[2] Marie Bardet es doctora en filosofía por la Universidad Paris 8 y en ciencias sociales por la UBA. Desde el inicio de sus estudios, entrelaza su formación universitaria en filosofía contermporánea y estética, con la de improvisación en danza y técnicas somáticas.

[3] Bernanrd, Michel. De la création chorégraphique. Centre nacional de danse, Paris, 2001. p 90.

[4] *Bardet, Marie. *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía,* Cactus, Bs. As. 2012, p.148.

[5] Ibid., p.150.

[6] Ibid, p.151

[7] Nota de laboratorio de investigación TI, 12 de abril. Ver en: tidanza.blogspot.com

[8] Ibid.

[9] Bardet retoma a Alexander, en: Bardet, Marie. *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía,* Cactus, Bs. As. 2012, p.148

[10] Nota de laboratorio de investigación TI, 24 de mayo. Ver en: tidanza.blogspot.com

[11] Nota de laborartorio TI, 14 de junio. Ver en: tidanza.blogspot.com

[12] Nancy Stark Smith es bailarina, docente y performer. En 1972 baila en las primeras performances de Contact Improvisation junto a Steve Paxton en Nueva York, y desde ahí es central en el desarrollo de la danza de contacto.