

EDUARDO ORAMAS
CONSUELO GIRALDO
ANDREA OCHOA



LAS ASIMILACIONES

LA PRÁCTICA DE DANZA COMO DISCIPLINA DE CONOCIMIENTO, EN UN CONTEXTO UNIVERSITARIO, DEBE ENFOCARSE EN LO CREATIVO Y SENSITIVO DE LA MISMA; LO CUAL, LE PERMITE AL ESTUDIANTE RECONOCERSE COMO SUJETO HOLÍSTICO DE APRENDIZAJE, PENSANDO Y ACTUANDO A TRAVÉS DE UNA EXPRESIÓN ARTÍSTICA. **HENRRY IBARGÜEN**

LAS ASIMILACIONES



Compañía: Danza
Común. Obra:
Arrebato. Creación
colectiva. (Foto:
Zoad Humar)

EXPERIENCIAS EN TORNO A LA IMPROVISACIÓN

EDUARDO ORAMAS

El presente escrito está motivado por diferentes experiencias que a lo largo de algunos años he tenido con la improvisación en danza. Estas experiencias han arrojado preguntas que engendran nuevas preguntas y que se refieren a qué hacemos cuando improvisamos, en qué consiste la improvisación y aprender a improvisar. Las experiencias que voy a relatar tratarán de explicar o dar cuerpo a la idea de que la improvisación en danza está lejos de hacer algo “de pronto” o hacer “cualquier cosa”, que por el contrario, se entrena y estudia rigurosamente, y que es una práctica que se caracteriza por un constante movimiento entre lo conocido y lo desconocido, entre la certeza y el azar, entre la seguridad y la inestabilidad y, que este constante movimiento, desarrolla una sensibilidad particular que llamaré *escucha*, que consiste en desarrollar la posibilidad de entablar relaciones –a través del movimiento– con otras personas, atendiendo el aquí y el ahora en que se construyen dichas relaciones.

Hablaré desde dos terrenos que si bien son diferentes, están íntimamente relacionados una vez hablamos de improvisación en danza. Desde improvisar, es decir, ser improvisador, entrenar, practicar; y desde la labor docente, es decir, “enseñar” a improvisar.

Improvisando

Entre más clara está la regla, más libertad tiene el actor.
Michelle Kosowski¹.

Hace algunos años tuve la oportunidad de asistir a un taller de improvisación en danza contemporánea en la ciudad de Medellín, con un querido amigo, el maestro alemán Dominic Borucki. Era el año 2002 y yo no “sabía” nada de improvisación. Algunos furtivos intentos y ejercicios previos habían terminado la más de las veces en un “gusanero” informe de cuerpos sin principio ni fin, muy rico en sensaciones, pero que a los ojos del espectador no resultaban interesantes y para nosotros, los bailarines, no iba más allá de una experiencia sensorial nueva, novedad esta que se iba desgastando.

Este taller iba combinando una serie de ejercicios que incluían la mayoría de las veces, un trabajo colectivo de exploración, con una posterior reflexión, por parte de los asistentes y el maestro, acerca de lo que hacíamos. Recuerdo que uno de los primeros ejercicios, hermosamente sencillo, era un trabajo en parejas, que consistía en tocar un punto del espacio “al mismo tiempo”. La instrucción era básica: uno de los dos escogía un punto en el espacio, cualquiera que fuera, y se dirigía directamente a tocarlo, su pareja tenía que tocar ese punto, “en el mismo instante” en

¹ Maestra invitada a la maestría interdisciplinar en Teatro y artes vivas de la Universidad Nacional de Colombia. Cita tomada de una charla. Bogotá, 2007.

que el primero lo tocaba. Este ejercicio arrojó comentarios sobre cuestiones que, ahora entiendo, son constitutivas de la improvisación. Por una parte, nos colocaba de manera muy sencilla a realizar algo juntos. Si bien cada uno tenía un rol diferente, cuando el ejercicio no se volvía una suerte de competencia para ver quién podía o no tocar mi punto al mismo tiempo, y se concentraba solo en la posibilidad de hacer algo juntos, era dable sorprenderse con el hecho de “saber” cuál era el punto que el compañero había elegido, y en algunos momentos, incluso de anticipar la llegada a este. El ejercicio, que aún hoy lo aplico en mis clases de improvisación, pone sobre la mesa dos cuestiones importantes. Por una parte, la posibilidad de hacer algo juntos, es decir, la posibilidad de construir una relación. Por otra, una reflexión por el tiempo, una pregunta temporal que nos sitúa en el aquí, en el ahora de la acción. Es decir, entablamos una relación mientras realizamos una acción. Había que estar atentos.

Al siguiente año, Dominic volvió a la ciudad de Medellín con la idea de montar una obra de improvisación, la idea era recoger las experiencias de un nuevo taller con las del taller pasado, e invitar a un grupo de bailarines para desarrollar una investigación que diera como resultado una pequeña pieza.

Durante este nuevo taller, la idea de la escucha fue tomando más y más fuerza. A los ejercicios propios que buscaban que cada uno descubriera para sí, unas nuevas posibilidades de moverse, se les sumaban aquellos cuya fuerza no estaba tanto en cómo cada uno se movía, sino a la posibilidad de movernos “en relación con”. A estar atentos, a escuchar a los otros, a movernos buscando relacionar nuestro propio movimiento con el de los demás. Esta relación podía ser espacial respecto las calidades del movimiento, la acción-reacción, etc. Y tenían una característica común: el presente. Esa relación se actualizaba a cada momento, demandaba de nosotros una actitud abierta a lo que iba ocurriendo, mientras ocurría.

Algo novedoso en este segundo taller, fue la utilización de la voz. Realizamos numerosos ejercicios en donde la condición era hablar, pero siempre en tiempo presente. Los verbos que utilizábamos tenían que estar conjugados así. Otra manera de abrir nuestra conciencia a lo que iba pasando, a lo que iba sucediendo, esta vez, desde la palabra. Ejercicios como empezar a contar una historia, cierta o falsa, real o maravillosa, para que otro de nosotros la continuara, se volvía de nuevo una excusa para estar atentos, para compartir un momento presente.

Una vez terminó este segundo taller, empezamos el proceso de investigación que terminaría con la pieza: “Da da dar y Recibir”. Su título ya implicaba esta suerte de intercambio, de relación constante, y hacía un claro guiño al movimiento dadaísta y surrealista. Ya veremos la relación de esto con la improvisación, como se expone en este escrito.

**La instrucción era básica:
uno de los dos escogía
un punto en el espacio,
cualquiera que fuera, y se
dirigía directamente a tocarlo, su
pareja tenía que tocar ese punto,
“en el mismo instante” en que el
primero lo tocaba.**

Grupo: Universidad Jorge Tadeo Lozano. Dirección: Ana Milena Navarro. (Foto: Zoad Humar)

En principio la idea de improvisar, está aparentemente ligada, en el mejor de los casos, a no saber qué va a pasar, cuando no a “hacer cualquier cosa”, a hacer algo no preparado, no habitual o inconsciente. Esta idea de que improvisar pertenece a una suerte de libertad total, en contraposición a la composición, como evento preparado, controlado y sujeto a reglas, repetición y ensayo, está ampliamente criticada en la tesis de grado de Joao Da Silva (2010), quien a partir del estudio del concepto *Open form composition* desarrollado por Mary O'Donnell, re-abre el debate en donde la improvisación y la composición se encuentran clasificadas taxonómicamente en compartimentos separados. Para este investigador, la improvisación y la composición en danza están siempre y simultáneamente presentes, siempre en negociación. Adoptar uno de estos extremos será siempre una posición provisional, siempre inestable, así como lo son el cuerpo y la danza en estos momentos.

“Da da dar y Recibir” es un claro ejemplo de esta imposibilidad de separar composición e improvisación.

Durante el transcurso del taller y del posterior proceso creativo, Dominic nos iba indicando ciertas pautas, muy concretas, que nos iban haciendo tomar conciencia de nuestra propia danza y de esta en relación con los demás y con el espacio. La improvisación se veía delimitada, ya no era tan libre, se tenía que ajustar a unos parámetros definidos, estos parámetros delimitaban nuestro campo de acción. Ese libre fluir del movimiento empezaba a ser encausado de la mano de la conciencia. No obstante, dentro del ejercicio de cada pauta, que se repetía y repetía, existían miles de posibilidades – insospechadas para nosotros – que se presentaban de repente y que lograban sorprendernos a nosotros mismos.



El proceso para llegar a la pieza constaba de diferentes pautas que íbamos entrenando, hasta diseñar una estructura de pautas, un orden que finalmente reproducíamos en cada presentación de la pieza. Cada vez que presentábamos la pieza, esta cambiaba, era siempre diferente, aunque la estructura se mantuviera. Recuerdo claramente una imagen que fuimos construyendo a lo largo de las reflexiones que teníamos como grupo después de cada ejercicio. La improvisación era como entrar a un cuarto con muchas puertas, muchas posibilidades. Cada vez que decidíamos entrar por alguna de ellas, aparecíamos en otro cuarto con igual número de puertas. No sabíamos qué habría detrás de cada una, lo importante era saber por cuál de ellas estábamos pasando. Esta imagen me resulta muy útil para exponer una de las ideas centrales de este texto: que la improvisación se mueve entre materiales aparentemente contradictorios, es un híbrido que contiene el azar, lo desconocido, lo posible, y a la vez, la pauta, lo conocido, lo necesario. Lo que se sabe y lo que sorprende.

En este proceso se destacaba la búsqueda “sobre la marcha” de nuevas y personales respuestas motrices, siempre en relación con los otros, ante un estímulo o premisa de partida, una pauta común a todos los intérpretes. Se trataba por tanto, de una improvisación estructurada. Así, surgían momentos no esperados que daban vida a la pieza, momentos justos de aparición de la gracia que emergían sin aviso, aunque estuvieran jalonados por un proceso consciente de construcción, de producción, de composición. La presentación de la pieza exigía por parte de nosotros la conciencia de las pautas estudiadas y también una actitud de escucha permanente, de apertura hacia lo que iba ocurriendo dentro de la pieza. Nos exigía estar atentos a los momentos de apertura y ruptura del tiempo, al momento justo: el *kayros*².

Tradicionalmente, la danza ha estado orientada hacia la repetición y memorización de patrones, secuencias o diseños de movimiento, centrándose en un trabajo de “reproducción”. Las posibilidades que ofrece la improvisación son inagotables, y redefinen el concepto de obra como un objeto acabado, terminado y completo. La obra se crea en cada momento de presentación, se crea mientras está siendo presentada, se representa a sí misma de un modo siempre cambiante, abierto, impredecible. El proceso es la obra misma, en este sentido, la obra nunca está terminada. La obra se construye de nuevo en cada experiencia. Permite la sorpresa y lo inesperado, lo singular y lo particular. La improvisación está inscrita en el espacio de la libertad, pero no cualquier libertad, en el sentido de la anarquía, sin sentido o indeterminada, sino como manera de mantener abierto el contacto, de entablar comunicación, de extender relaciones, puentes, vasos comunicantes.

Después de hacer y ser parte de este proceso creativo, de tener un poco más de experiencia y de reconocer lo que la improvisación podía ofrecer a mi entrenamiento y mis posibilidades escénicas, me decidí a conformar un grupo de investigación en improvisación. Este grupo, que nunca se llegó a consolidar, estaba motivado por una intuición: que la improvisación, o mejor, que la capacidad para improvisar era independiente de las habilidades técnicas. De hecho, el grupo sería compuesto por “no bailarines”, personas que sintieran atracción por la improvisación, pero que no necesariamente tuvieran entrenamiento técnico en danza. Si bien el intento de agrupación fracasó estrepitosamente, esa intuición se ha mantenido y, digamos, especificado. ¿Qué es lo que se entrena cuando hacemos improvisación? ¿Es esto una técnica?

Para intentar dar algunas luces con respecto a estas preguntas, me concentraré en hablar un poco a cerca de la experiencia docente que durante algunos años he ido acumulando. Ha sido este espacio tan valioso como la experiencia propiamente artística y me ha permitido confrontar y recrear algunos de los interrogantes sobre la improvisación y su manera de entrenarse. A todos los maestros y estudiantes que han contribuido con sus comentarios y reflexiones durante las constantes prácticas que hemos mantenido durante estos años, muchas gracias, son sin duda la prueba de que la improvisación es una práctica relacional, que se construye y desarrolla gracias a la comunicación y al intercambio constante.

² Los griegos tenían dos palabras para significar el tiempo: *chronos* y *kayros*. *Cronos* es el tiempo del reloj, el tiempo que se mide. *Kayros*, el momento justo, no es el tiempo cuantitativo sino el tiempo cualitativo de la ocasión, la experiencia del momento oportuno.



Docencia

*Call it magic, or spirit, or skill, as you wish,
but the spark that sets improvisation in motion
comes on top of committed labor.*

*Without the fuel of training, the spark
would have nothing to burn.*

David Gere³.

Por el año 2006 tuve la primera oportunidad de dar un taller de danza contacto. Vivía aún en la ciudad de Medellín donde los maestros y amigos Dominic Borucki y Claudia Cardona, iban cada año a dar talleres sobre improvisación y danza contacto. Me acerqué a Claudia para que me ayudara a organizar el material para ese taller. Repasamos algunos ejercicios básicos y después se detuvo a explicarme algunas de las características más importantes que para ella, tenía la danza contacto. Recuerdo que me dijo que una de las cosas que más le gustaba, era que el *contact* no se preocupaba por la forma, que era un asunto de peso, de escucha.

En junio de 2010, me encontraba en New York University, Nueva York, asistiendo a un encuentro de la Alianza Mundial para la Danza, compartiendo la mesa de ponentes se encontraba un profesor de Nueva Zelanda llamado Michael Parmenter⁴. Su ponencia "Life between us", hablaba de la formación en danza, y señalaba que el modelo ampliamente usado en muchas escuelas de formación profesional, según el cual los muchachos al entrar comenzaban un trabajo que iba en línea progresiva donde primero se trabajaban los solos, después los duetos y los tríos, para terminar, en los montajes de grado, realizando obras grupales; tenía que cambiar, ya que el bailarín constantemente se definía en relación con los otros. Parmenter proponía comenzar los trabajos de sensibilización y creación de los estudiantes con ejercicios colectivos que les permitieran, desde el comienzo de la etapa formativa, relacionarse con otros cuerpos, y a partir de ahí, conformar su propia identidad como bailarines.

Unos años más tarde, en el Programa Curricular de Artes Escénicas, Opción Danza, de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, pudimos poner a prueba esta nueva metodología en la clase de improvisación y composición, toda vez que, tradicionalmente, la manera de abordar el área creativa de los muchachos y muchachas en la carrera, se ceñían al modelo criticado por Parmenter. De esta manera, el curso se planteó a partir del trabajo colectivo, con la convicción de que el desarrollo de la escucha, y de un estado de alerta presente, sería un sustento ideal sobre el cual desarrollar y descubrir las posibilidades propias de cada estudiante.

³ Co-editor del libro *Taken by surprise. A dance improvisation reader*.

⁴ University of Auckland and UNITEC School of Performing and Screen Arts (NZ).

La improvisación era como entrar a un cuarto con muchas puertas, muchas posibilidades. Cada vez que decidíamos entrar por alguna de ellas, aparecíamos en otro cuarto con igual número de puertas.

Homenaje a Katy Chamorro.
Dirección: Jair Luna.
(Foto: Zoad Humar)

El curso de Improvisación se ha centrado en dos cuestiones fundamentales que se relacionan directamente: el desarrollo de la escucha, y posteriormente, el desarrollo de lo que se construye o mejor, se va construyendo como grupo. La improvisación da la posibilidad de escoger o decidir *in situ* e *in tempo* el movimiento que se ha de hacer, la calidad o la cualidad de movimiento con la cual bailar o la composición espacial que se ha de conformar. En ese proceso de escuchar, de estar alerta a lo que sucede mientras sucede, a lo que se construye con el otro, se reúnen en un solo momento los papeles de bailarines y coreógrafos, ya que se produce y organiza el movimiento en el tiempo y espacio compartido.

El primer paso para desarrollar esto que llamo escucha, lo constituyen ejercicios que buscan "lograr la pausa juntos". Han sido ejercicios que buscan silenciar el ímpetu desbordado y los impulsos individuales, muchos de los cuales salen con las mejores intenciones, pero que impiden encontrarse en un estado de apertura, atento a lo que puede ocurrir durante el encuentro con otros cuerpos. ¿Cómo comunicarme con otro si estoy siempre hablando? Estos ejercicios nos devuelven imágenes no siempre gratas de nosotros mismos, nos cuestionan e interpelan, poniéndonos de frente a nuestro ego, a nuestro individual deseo, a nuestra voz que se quiere imponer.

Durante el curso hemos pasado de ejercicios colectivos al trabajo de la danza contacto, donde los ejercicios y las tareas (la mayoría en forma de duetos), ofrecen la posibilidad de desarrollar la atención a través de la sensibilización al manejo del peso propio y el del compañero, a liberar tensiones y trabajar con las articulaciones sueltas, a percibir al otro fuera de su dimensión formal y poner la atención en aquello que podemos hacer juntos. Nos pone de frente con el reto de cambiar el "Yo llevo" y el "Yo sigo", por el "Me muevo con". Esta relación que implica un "juntos", des-configura algunos valores culturales que nos obligan a escoger entre llevar o ser llevados, entre ser líderes o seguidores, entre ser activos o ser pasivos.

Esta labor implica una actitud abierta a la construcción de un "nuevo estado de cuerpo", uno que se entrena y desarrolla a base de constancia. Ha sido muy gratificante observar cómo los muchachos, con mucha práctica, logran esa apertura y ese estado de escucha y atención que la improvisación posibilita y ofrece.

Para aquellos que alguna vez han improvisado, ya sea en diferentes encuentros o *jams*, en momentos de investigación o en la propia escena, o para aquellos que han asistido como espectadores a estos espacios, pueden atestiguar cómo en algunos momentos es posible sorprenderse de tal manera por la sintonía, la comunicación o la aguda escucha que los bailarines logran entablar entre ellos y el público. Frecuentemente se habla de que hubo "magia" durante la improvisación. Estoy firmemente convencido de que dicha magia, es la que resulta a fuerza de repetir incansablemente el hechizo. Es decir, el entrenamiento riguroso, la repetición, la práctica constante desarrolla una sensibilidad, una capacidad de comunicación que va más allá de nuestras posibilidades cotidianas. Una segunda naturaleza que nos permite desarrollar un estado de alerta hacia el entorno, que potencia las posibilidades de entablar relaciones, de utilizar la información circundante, y de movernos conscientes del ahora y del aquí de la acción. En otras palabras, es una práctica que técnica. La improvisación se entrena, se estudia y como dice el Gran Combo de Puerto Rico en su tema "Arroz con habichuela": "esto es pasito a pasito, luego el esfuerzo se premia".

El curso de Improvisación se ha centrado en dos cuestiones fundamentales que se relacionan directamente: el desarrollo de la escucha, y posteriormente, el desarrollo de lo que se construye o mejor, se va construyendo como grupo.

Preguntas

During this playful labor, consciousness shifts from self in relation to group, to body in relation to body, to movement in relation to space and time, to past in relation to present, and to fragment in relation to developing whole.

Susan Leigh Foster

Al repasar alguna de la bibliografía que se ha escrito sobre improvisación, es claro que muchas de las preguntas que lideran dichos escritos, incluyen o mencionan algún binomio: cuerpo-mente, inconsciencia-conciencia, conocido-desconocido, moverse-pensar, acción-razón, nuevo-lo mismo, preparado-espontáneo, etc. Al encontrarme con tantas diadas, con tantas duplas a la hora de hablar de improvisación, prefiero entender que estos aparentes opuestos, son límites que abren un espacio de posibilidades por el cual es posible moverse. Un espacio a través del cual es posible la comunicación y la escucha. Un espacio que demanda comunicación y escucha para poder ser transitado. Es un espacio que reclama la presencia del "otro" para poder ser. Que solo es posible en relación. Que se escapa a los intentos individuales, a los deseos íntimos, a las necesidades personales, que se quedan ensimismados, encapsulados o encerrados.

La improvisación demanda una rigurosa técnica. No una técnica formal donde las líneas y las posiciones, las alineaciones y los volúmenes tienen la palabra. No una técnica donde el peso se acomoda a la forma. Es una técnica, que al igual que estas, se adquiere con entrenamiento y un dedicado re-visitar y repetir. Es una técnica que desarrolla un tipo de conciencia fundamentada en la relación, en el intercambio, en la posibilidad de comunicación con el otro (performer o público). Un tipo de conciencia en la que la atención o la alerta está puesta en la realidad física presente. Que abre la posibilidad de reconocer lo que está pasando en el momento en que está ocurriendo, y esto exige tener familiaridad con conceptos propios de la composición que se refieren a la variación y organización del tiempo y el espacio, siempre atendiendo a la interacción y al desarrollo de un estado de alerta que permita recalibrar en todo momento lo conocido y lo desconocido, de actualizar el presente.

"La danza contacto es una cartografía danzada de los afectos. La práctica no entrena una habilidad formal sino temporal: dejar transcurrir el presente; estar ahí, sin inmunidad al ahora". (Orozco, 2009: 15).

Al detenerme a pensar en la íntima relación que existe entre danza y vida, en las pequeñas coreografías o pequeñas improvisaciones que están presentes en nuestra vida cotidiana, es imposible no señalar la importancia de la comunicación y de la escucha con el entorno, con la gente y el ambiente que me rodea. Pensar en la posibilidad de vivir en estado de improvisación, con la necesidad y la posibilidad de construir con el otro y de entablar relación con lo que me rodea, resulta altamente excitante y llamativo. ¿Cómo nos preparamos para ese encuentro? ¿Cómo silenciarnos y escuchar al otro, cuando somos tan tercos? ¿Cómo recorrer juntos esa cartografía danzada de los afectos?



Producción: IDARTES.
Obra: Carmina Burana.
Dirección: Juan Carlos Agudelo.
Coreografía: Jairo Lastre.
(Foto: Zoad Humar)

Las anteriores reflexiones han permitido entender la improvisación en danza como una práctica que al ser entrenada es susceptible de desarrollar un estado de alerta, una apertura en el bailarín que le permite relacionarse con su entorno, con el espacio, los demás bailarines, el público, etc. Esta apertura nos habla a su vez de una globalidad. Una globalidad corporal.

Durante algunos años como docente he detectado algunos problemas recurrentes a la hora de observar las metodologías y los procesos de aprendizaje inmersos en las dinámicas propias de la clase, concretamente las técnicas formales. Asuntos como mirar casi maniáticamente al piso cuando bailamos o la dificultad de engranar o relacionar entre sí los conocimientos técnicos pertenecientes a técnicas distintas, abre una pregunta por cómo estamos aprendiendo y ensañando la técnica, o sobre la importancia de esta globalidad corporal en dichos procesos.

Reconocer nuestro cuerpo como una globalidad, entrenado en una consciente apertura capaz de relacionar y relacionarse constantemente con el entorno, potenciaría los procesos de aprendizaje, creación e investigación que se emprendan desde la danza.

EDUARDO ORAMAS

Creo que el entrenamiento de estas técnicas de danza, como tradicionalmente lo conocemos, implica un proceso de aprendizaje que, por un lado, llama a la individualidad, a ese acercamiento íntimo con uno mismo, que permite “entender” o realizar nuevos movimientos, nuevos mecanismos, nuevas rutas, nuevas percepciones. Es un proceso hermoso de autoconfrontación, búsqueda, ensayo, error y hallazgo. Por otro lado, muchas de estas técnicas implican, por valiosas cuestiones didácticas, una fragmentación del cuerpo. ¿Quién no ha escuchado cuando en clase de *Ballet* la maestra dice “la pierna que trabaja es esta”? Esta fragmentación permite que el conocimiento adquirido, a su vez, se divida o compartimente, dificultando la posibilidad de relacionar lo que aprendemos en una clase, con lo que aprendemos en otra y con lo que aprendemos en nuestra vida diaria.

Es bailarín, docente y coreógrafo. Es Antropólogo de la Universidad de los Andes y Magíster Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia. Su investigación se mueve guiada por preguntas sobre la improvisación, la acción física y la creación interdisciplinar. Comenzó sus estudios de danza contemporánea en 1995 y se ha dedicado a la creación escénica desde 2005 con trabajos de danza contemporánea, circo, teatro y performance. Actualmente es docente del programa de Danza de la Facultad de Artes (ASAB) de la Universidad Distrital de Bogotá, hace parte de la compañía Tercero Excluido, y es director del colectivo La Bestia dedicado a la investigación y creación.

Bibliografía

Reconocer nuestro cuerpo como una globalidad, entrenado en una consciente apertura capaz de relacionar y relacionarse constantemente con el entorno, potenciaría los procesos de aprendizaje, creación e investigación que se emprendan desde la danza.

- ¿Será posible que mojándonos en el agua de la improvisación, podamos humedecer de globalidad el aprendizaje de otras técnicas?
- ¿Será posible que, en las escuelas de formación, la improvisación deje de ser parte exclusiva de las áreas creativas y se vuelva parte transversal, también, de las áreas técnicas?

Da Silva Junior, João Cerqueira. “O’Donnell’s ‘Open-form composition’ (OFC): A possible stance to abridge the divide improvisation-composition in dance?”. Master thesis -3448231. Utrecht: University of Utrecht, Master theater studies. (2010)

Leigh Foster, Susan. “Taken by surprise. Improvisation in dance and mind. Taken by surprise” en *A dance improvisation reader*. Ann Cooper Albright and David Gere (Editores). Middletown: Wesleyan University Press. (2003)

Orozco, Natalia. “No nos quitamos el hábito para improvisar” en *El cuerpoEspín*, No. 1, octubre-noviembre. Bogotá: Alambique. (2009)

Paxton, Steve. “Drafting interior techniques. Taken by surprise” en *A dance improvisation reader*. Ann Cooper Albright and David Gere (Editores). Middletown: Wesleyan University Press. (2003)