



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Paisajes de lo inesperado: esencia, entorno y procesos de experimentación en la improvisación libre

Luis Tabuenca Fernández

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



Paisajes de lo inesperado: esencia, entorno y procesos de experimentación en la improvisación libre

Luis Tabuenca Fernández

Tesis doctoral

Universidad de Barcelona

Paisajes de lo inesperado: esencia, entorno y procesos de experimentación en la improvisación libre

Luis Tabuenca Fernández

Programa de doctorado: La realidad asediada, concepto, proceso y experimentación artística.

Línea de investigación: Arte, naturaleza y entorno.

**Facultad de Bellas Artes
Barcelona, 2023**

.....

**Paisajes de lo inesperado: esencia, entorno y procesos de
experimentación en la improvisación libre**

Doctorando:

Luis Tabuenca Fernández

.....

TESIS DOCTORAL

Directores de Tesis: **Dr. Josep María Cerdá Ferre** y **Dr. José Miguel Arce Sagarduy**

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Programa de doctorado: La realidad asediada, concepto, proceso y experimentación artística.

Facultad de Bellas Artes
Universidad de Barcelona
Barcelona, 2023



AGRADECIMIENTOS

A los doctores Josep María Cerdà Ferre y Mikel Arce Sagarduy, tutores de esta tesis doctoral, por todo su apoyo y entusiasmo a lo largo de la elaboración de la tesis.

A toda mi familia, por estar siempre allí, y en especial a Ana María y Ariadna.

A todos los y las artistas que me han inspirado y con los que he tenido la suerte de colaborar y de aprender a lo largo de todos estos años.

A todas aquellas personas que directa o indirectamente se han sentido partícipes de esta investigación y me han ayudado a seguir mejorando, mi más sincero agradecimiento.

INDICE

RESUMEN / ABSTRACT	19
INTRODUCCIÓN	20
JUSTIFICACIÓN	22
ESTADO DE LA CUESTIÓN	23
OBJETIVOS	24
Objetivos generales	24
Objetivos específicos	24
PREGUNTAS PRINCIPALES	25
METODOLOGÍA	26

PARTE I

MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO 1.

La esencia de la improvisación libre. Aproximaciones y perspectivas	31
1.1 Orígenes	32
1.2 Definiendo conceptos	34
1.3 La libertad en la improvisación libre	39
1.4 Sobre el concepto de no-idiomático	41
1.5 Enfoques y contextos	42

CAPÍTULO 2.

El entorno. Consideraciones sobre algunas prácticas artísticas improvisatorias.	48
2.1 Prácticas sonoras.....	50
2.1.1 Indeterminación	50
2.1.2 Música intuitiva	58
2.1.3 Free Jazz	59
2.1.4 Company Weeks	61
2.1.5 Gruppo D'Improvvisazione Nuova Consonanza (GINC).....	62
2.1.6 Musica Elettronica Viva (MEV)	64
2.1.7 Spontaneous Music Ensemble (SME)	65
2.1.8 AMM	66
2.1.9 The Scratch Orchestra.....	67
2.1.10 AACM	68
2.1.11 Onkyo	69
2.1.12 Deep Listening	70
2.1.13 Echtzeitmusik	71
2.1.14 Reduccionismo	72
2.1.15 Live electronic music	73
2.1.16 Improvisación dirigida	74
2.2 Artes del movimiento	78

2.2.1 Performance Art	78
2.2.2 Happenings	80
2.2.3 Fluxus	81
2.2.4 Anna Halprin	83
2.2.5 Simone Forti	87
2.2.6 Trisha Brown	93
2.2.6.1 Primeras improvisaciones	94
2.2.7 Yvonne Rainer	96
2.2.7.1 Trio A	98
2.2.8 Judson Dance Theatre	99
2.2.9 Steve Paxton	101
2.2.9.1 Contact Improvisation	102
2.2.10 Nancy Stark Smith	108
2.2.11 Lisa Nelson	110
2.2.11.1 Tuning Scores	111
2.2.12 William Forsythe	113
2.2.13 Nina Martin	116
2.2.14 Ohad Naharin	119
2.2.15 Thomas Hauert	121
2.2.16 Susan Sgobarti	123
2.3 Conceptos comunes en entornos interdisciplinarios	125

2.3.1 Exploración.....	127
2.3.2 Interacción	128
2.3.3 Estrategias	128
2.3.4 Evaluación	130

PARTE II

PROCESOS DE EXPERIMENTACIÓN

CAPÍTULO 3.	134
3.1 <i>Naturstudium</i>	136
3.1.1 <i>Naturstudium 1</i>	137
3.1.1.1 Procesos.....	137
3.1.1.2 Comentarios al proyecto.....	139
3.1.2 <i>Naturstudium 2</i>	143
3.2 <i>Ecologías Disruptivas</i>	144
3.2.1 Piezas sonoras	145
3.2.2 Instalación sonora.....	145
3.2.3 Video experimental	148
3.3 <i>Hor</i>	156
3.3.1 Procesos	156
3.4 <i>Relay</i>	164

3.4.1 Procesos	165
3.5 <i>Volavérunt</i>	166
3.5.1 <i>Tántalo</i>	168
3.5.2 <i>Chitón</i>	170
3.5.3 <i>Corrección</i>	172
3.5.4 <i>Autoretrato</i>	173
3.5.5 <i>Gefallenen</i>	174
3.6 <i>Punto Cero</i>	175
3.6.1 Procesos	175
3.7 <i>Laboratorio Klem</i>	179
3.7.1 Procesos	180
3.7.1.1 <i>Transmutare</i>	180
3.7.1.2 <i>Quyllur</i>	182
3.8 <i>Dreamtime</i>	184
3.8.1 Objetivos	186
3.8.1.1 Objetivos generales	186
3.8.1.2 Objetivos específicos	186
3.8.2 Metodología de <i>Dreamtime</i>	190
3.8.2.1 Fase 1: el impulso, primeras ideas	191
3.8.2.1.1 Creación del libreto.....	192
3.8.2.1.2 Documentación.....	202

3.8.2.1.3 Sobre los intérpretes	209
3.8.2.1.4 Procesos de trabajo.	210
3.8.2.2 Fase 2: el trabajo con el medio.	211
3.8.2.2.1 El trabajo con las cantantes	217
3.8.2.2.2 Body-specific	218
3.8.2.2.3 Elaboración del video	219
3.8.2.2.4 El trabajo con la bailarina.	227
3.8.2.2.5 El trabajo de movimiento en Dreamtime	227
3.8.2.2.6 El trabajo de movimiento en las cantantes	232
3.8.2.3 Fase 3: Realización de la partitura final.	234
3.8.2.4 Fase 4: Ensayos abiertos, pre-estreno y estreno	240
3.8.2.5 Fase 5: Respuestas y evaluación	240
3.8.3 Análisis de la Dreamtime	242
3.8.3.1 Uso de la improvisación	245
3.8.3.2 Dramaturgia sonora: teatro de sonidos.	246
3.8.3.3 Dramaturgia del movimiento	251
3.8.3.4 Dramaturgia de la luz.	251
3.8.3.5 Análisis de cada escena	252
3.8.3.5.1 Sueño I.	253
3.8.3.5.2 Sueño II	255
3.8.3.5.3 Sueño III.	256

3.8.3.5.4 Sueño IV.	257
3.8.3.5.5 Sueño V	258
3.8.3.5.6 Sueño VI.	260
3.8.3.6 Relación con el público y el espacio escénico	261
3.8.3.7 Elementos escenográficos	262
3.8.3.7.1 La escultura sonora	262
3.8.3.7.2 El tul	263
3.8.3.7.3 El agua	265
3.8.3.7.3 Atrezzo.	266
CONCLUSIONES	270
GLOSARIO	277
BIBLIOGRAFÍA	285
ÍNDICE DE FIGURAS	297
ANEXOS [links]	311
1. Documentación audio/vídeo/imágenes del proceso de creación de <i>Naturstudium</i> .	
2. Documentación audio/vídeo/imágenes del proceso de creación de <i>Ecológicas Disruptivas</i> .	
3. Documentación audio/vídeo/imágenes del proceso de creación de <i>Dreamtime</i> .	
4. Partitura final de <i>Dreamtime</i> .	
5. Video del estreno de <i>Dreamtime</i> (Ciclo Feedback, Barcelona).	

RESUMEN

Esta tesis propone una investigación teórico-práctica en torno a la improvisación libre en el arte sonoro, música, las artes del movimiento, el arte de acción y las artes escénicas. Está dividida en dos partes. La primera parte investiga la esencia y el entorno de la improvisación a partir de los años 60 del siglo XX hasta la actualidad. La segunda parte presenta, desde la práctica, una serie de procesos de experimentación en la improvisación libre. Todas estas exploraciones abordan y analizan, desde distintas direcciones, el campo de la improvisación en las artes, como un intento de fusionar y ampliar el camino hacia un entorno interdisciplinar.

Palabras clave: Improvisación libre, arte sonoro, arte de acción, artes del movimiento, música, danza contemporánea, artes escénicas, performance, interdisciplinar, arte.

ABSTRACT

This thesis proposes a theoretical and practical inquiry on free improvisation in sound art, music, movement arts, action art, and performing arts. It is divided into two parts. The first one investigates the essence and context of improvisation from the 1960's to the present day. The second one presents, from a practice-based viewpoint, a series of processes of experimentation in free improvisation. These explorations both approach and analyze, from different directions, the realm of improvisation in arts, as an attempt to merge and widen the path towards an interdisciplinary setting.

Keywords: free improvisation, sound art, action art, movement arts, music, contemporary dance, performing arts, performance, interdisciplinarity, art.

INTRODUCCIÓN

La presente tesis hace un estudio sobre los elementos de la improvisación libre que pueden ser aplicables a diferentes disciplinas artísticas. Para ello, se centra en los fundamentos que constituyen la esencia, el entorno y los procesos de esta práctica, haciendo un recorrido desde sus orígenes hasta nuestros días. Esta forma de abordar el tema, constituye una aproximación novedosa en la materia, que puede abrir nuevas vías de investigación. El trabajo se llevará a cabo desde un enfoque teórico-práctico con especial énfasis en la experimentación personal del autor.

Ya en la antigua Grecia, la improvisación jugaba un papel importante en el campo del arte (Bertinetto y Ruta, 2021, p.2). Uno de los ejemplos más claros, lo encontramos en la *Poética* de Aristóteles, donde el filósofo afirma que la poesía se origina a partir de la improvisación (Aristóteles, 1997, p. 59). Al popularizarse la práctica de la improvisación en el ámbito de la poesía, los versos poéticos, se solían acompañar con música, de manera que el término llegó a significar también “componer música mientras se interpreta” (Bertinetto y Ruta, 2021, p.2).

Cicerón, en el siglo I a.C, asoció el concepto al campo de la retórica, refiriéndose al término latino *improvisus*, como sinónimo de imprevisible (Cicerón, 2002, p. 52). En el siglo I d.C, Quintiliano destacó la importancia de la técnica de la improvisación en la práctica de la retórica, recomendando que el orador diera la impresión de estar improvisando su discurso, a pesar de haberlo preparado con anterioridad (Quintiliano, 1799).

Ya en el siglo XVIII, el diccionario de italiano-español de Lorenzo Franciosini define la improvisación como la “práctica de componer versos sin pensar” (Franciosini, 1707). Posteriormente, la noción pasó a indicar la composición de diálogos en el momento, de tal manera que, en 1750, el dramaturgo Carlo Goldoni pudo adoptarla para su teatro cómico, llamando a la *Commedia dell’Arte* “commedia all’improvviso”¹ (Bertinetto y Ruta, 2021, p.2).

Según el investigador Allardyce Nicoll (1980), lo que la *Commedia dell’Arte* descubrió, además de la invención de un método especial de retratar a los personajes dramáticos, fue la virtud de la improvisación, por la cual los actores se convertían en sus propios autores. De este modo Nicoll (1980), desmitifica el carácter de falta de preparación asociado normalmente a la improvisación. Los actores de la *Commedia dell’Arte* tenían que sacar provecho de su destreza física y de sus conocimientos literarios.

En la segunda mitad del siglo XX, en el campo sonoro, surgió una mirada novedosa del término que pasó a denominarse Improvisación Libre (Free Improvisation, en inglés). En paralelo a otros movimientos y vanguardias de la época, como el Free Jazz y la Música Experimental (Cage et al.), la improvisación libre ha tratado de buscar desde sus orígenes, liberar la música de toda regla o asociación estilística, priorizando el proceso al resultado y poniendo el énfasis en el diálogo artístico y la interacción entre sus participantes (Borgo, 1999, p.69).

1 Comedia improvisada.

JUSTIFICACIÓN

Tras más de setenta años de evolución, la improvisación libre, se ha convertido en una práctica que atrae a una amplia variedad de artistas de diferentes contextos y disciplinas con el objetivo de desplegar y canalizar su creatividad. No en vano, artistas sonoros y compositores como Pauline Oliveros, Vinko Globokar o George E. Lewis, han sido aclamados como grandes improvisadores, al igual que artistas del movimiento como Anna Halprin o William Forsythe.

Una característica importante de esta práctica, es que puede dialogar a través de uno o más medios artísticos. Este interés desde los campos más diversos, conlleva una variedad de enfoques y aproximaciones que hace que resulte altamente escurridiza la búsqueda de una definición global que incluya a tantas voces y actores.

Más allá de proponer una única definición, la presente tesis considera necesario realizar un estudio de los modelos y conceptos que articulan estas prácticas en la actualidad y determinar qué elementos la estructuran y cómo estos pueden ser aplicados en entornos interdisciplinares.

Es en las artes sonoras y del movimiento, donde se va a hacer especial hincapié y donde se van a confrontar una gran cantidad de elementos. En ese marco, la investigación será ampliada en la segunda parte de la tesis, al proponer un estudio propio desde el plano creativo: su plasmación está en el análisis de múltiples aspectos nacidos de una selección de trabajos y de un proyecto interdisciplinar de nueva creación llamado DREAMTIME.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Dada la aparición gradual de un nuevo acercamiento de la improvisación en las artes desde mediados del siglo XX, y aprovechando el reciente auge de los estudios que abordan la improvisación desde dentro, esta tesis explorará desde la práctica artística estas investigaciones con el objetivo de avanzar hacia el desarrollo de discursos interdisciplinares que desafíen las narrativas establecidas y ejemplifiquen nuevos modelos de creación.

Para tal fin, se ha acotado la investigación a las prácticas artísticas relacionadas con la improvisación libre en el arte sonoro, las artes del movimiento, el arte de acción y las artes escénicas, con un acercamiento desde la música y la danza. Consideramos que los sistemas de improvisación relacionados con estas disciplinas, poseen el suficiente volumen de estudios e investigaciones, para que sus hallazgos y descubrimientos nos puedan servir de referencia y modelo, para su aplicación en otras disciplinas artísticas.

Quedan fuera de este estudio, otros acercamientos al tema de gran interés, ya que su análisis excedería el marco de esta investigación y porque consideramos que el enfoque teórico-práctico, es el que mejor se adapta a los objetivos marcados.

El planteamiento pretende ser interdisciplinar en al menos cuatro aspectos: (a) sus capítulos estudian diferentes disciplinas artísticas; (b) se centra tanto en la teoría como en la práctica; (c), incluye enfoques que combinan perspectivas históricas con teóricas que abren nuevas vías de investigación y llenan vacíos en la literatura existente sobre la improvisación interdisciplinar y (d), incluye métodos y metodologías de investigación de diferentes disciplinas.

OBJETIVOS

Objetivos generales

- Explorar la improvisación en un entorno interdisciplinar, que pueda dar lugar a nuevos acercamientos surgidos de la colaboración entre artistas.
- Contribuir al estudio y desarrollo del arte sonoro, llevándolo hacia una forma más dinámica de práctica artística.
- Abrir espacios para la creación y la investigación que sirvan como modelo de integración e interacción entre las artes.

Objetivos específicos

- Desarrollar un estudio de la improvisación que nos ayude a entender lo sonoro en diálogo con otras disciplinas artísticas.
- Analizar los métodos y sistemas de improvisación libre, para obtener una mayor conciencia de uno mismo como parte del proceso artístico.
- Trazar un esquema teórico en el cual apoyar y esclarecer el trabajo artístico personal.

Esta tesis doctoral buscará abordar estos objetivos, enfocándose en autores y proyectos específicos, siempre conectados con la trayectoria creativa del autor y con la obra final planteada, DREAMTIME.

PREGUNTAS PRINCIPALES

La presente investigación, se estructura a partir de una serie de preguntas en torno a la improvisación libre dentro de las prácticas artísticas contemporáneas. Estas cuestiones, se irán formulando de manera sucesiva en cada capítulo, y se tratará de dar respuesta a cada una ellas, teniendo en cuenta el marco teórico y la metodología de investigación planteada.

Todas estas preguntas parten desde un enfoque interdisciplinar. Esta mirada transversal tiene en cuenta los crecientes estudios e investigaciones que se han realizado hasta la fecha, las aportaciones de artistas y movimientos de referencia, y la experimentación personal.

PREGUNTA I (capítulo 1). Formulada desde el análisis y la lectura crítica de textos de referencia.

¿Cuáles son los elementos que constituyen la esencia de la improvisación libre?

PREGUNTA II (capítulo 2). Formulada desde el estudio de casos de artistas y movimientos de referencia.

¿Qué conceptos pueden ser utilizados para hablar de la improvisación libre desde una perspectiva interdisciplinar?

PREGUNTA III (capítulo 3). Formulada desde la experimentación artística.

¿De qué maneras podemos implementar los conceptos elaborados en el capítulo 2 en procesos de creación sonora e interdisciplinar?

METODOLOGÍA

Esta tesis teórico-práctica ha utilizado una metodología deductiva y experiencial, poniendo especial énfasis en la experimentación artística personal del autor en el campo sonoro e interdisciplinar. Estos procesos de experimentación artística, se han ido desarrollando en paralelo, junto con el estudio del corpus teórico de la tesis.

El trabajo ha sido organizado en dos partes: parte teórica y parte práctica, sirviendo cada una de complemento a la otra. Los campos de estudio abordados, no pertenecen exclusivamente a la improvisación libre en el campo sonoro, sino que se ha realizado una aproximación interdisciplinar, en aras de obtener una visión más global sobre el tema. Esto ha supuesto estudiar publicaciones de campos como la filosofía, la estética, la historia del arte, o la literatura.

Los propios artistas estudiados, provenientes del arte de acción, la performance, las artes del movimiento, el arte sonoro, la música y la danza, han ido ofreciendo un amplio espectro de procesos y reflexiones en torno a la improvisación libre.

El proceso de trabajo ha partido en paralelo, combinando aspectos históricos, estéticos, documentales y bibliográficos, con otros aspectos de tipo práctico y experimental. En su elaboración, se ha planteado un acercamiento transversal a varios proyectos creativos que permiten entender ciertas particularidades de la improvisación libre. Como parte final, se presenta y analiza la obra escénica y sonora del propio autor de esta tesis, buscando conexiones entre la parte teórica y la parte práctica estudiada.

La parte teórica está dividida en dos capítulos. El primer capítulo reflexiona sobre aspectos generales que normalmente están asociados con la práctica de la improvisación libre y el segundo capítulo, ofrece una mirada sobre algunos de los principales artistas, grupos y corrientes de referencia en las artes del movimiento y de la experimentación sonora.

La segunda parte se centra en presentar una selección de trabajos previos y una obra de nueva creación, que sirven como marco de reflexión y culminación de este proyecto de tesis. Tanto la nueva obra DREAMTIME, como el resto de trabajos, abordan, analizan, experimentan y reflexionan, desde distintas direcciones, las cuestiones centrales de esta investigación.

PARTE I

CAPÍTULO 1

La esencia de la improvisación libre. Aproximaciones y perspectivas

CAPÍTULO 1. La esencia de la improvisación libre. Aproximaciones y perspectivas

Este capítulo realiza una investigación sobre los conceptos fundamentales que constituyen la esencia de la improvisación libre. Se estudiarán sus diferentes aproximaciones y perspectivas a través de autores que han realizado importantes aportaciones sobre el tema, con la finalidad de entender los principios básicos que rigen esta práctica artística.

1.1 Orígenes

Al hablar del origen de la improvisación libre, se podrían establecer dos vías paralelas que se cruzan. Por un lado se encontraría el Free Jazz, y por otro lado, la música de vanguardia de tradición clásica europea.

Según el músico e investigador David Borgo, en el jazz, se buscó un retorno a las prácticas y los ideales colectivos de sus inicios, señalando el camino hacia un enfoque musical más inclusivo que podía aprovechar las ideas y la inspiración de todo el mundo, dando lugar al género que se denominó Free Jazz (Borgo, 2002).

Otros autores añaden que este surgimiento, se debe a una respuesta socio cultural, a la apropiación y explotación de los estilos musicales afroamericanos. Estos autores, centran su atención en el nacimiento de esta práctica durante el

movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos y en el lugar que ocupa la música en el contexto de un mundo poscolonial emergente, (Jones 1963, Kofsky 1970, Wilmer 1977 y Hester 1997).

También, están los autores que se han aliado con las teorías marxistas o neo-marxistas y han optado por centrarse en la crítica implícita de la improvisación libre al capitalismo y a su economía de mercado y de propiedad (Prévost, 1995 y Attali, 1985).

Hoy en día, el estudio de la improvisación en las artes goza de un reconocimiento creciente, en parte, al trabajo y el esfuerzo de muchos de los autores citados en esta tesis. Según el autor Rob Wallace (2021), se podrían señalar dos puntos clave en los inicios de la investigación explícita sobre la improvisación: el *Jazz Study Group* de la Universidad de Columbia (NY), creado en 1995, y la iniciativa *Improvisation, Community, and Social Practice*, creada en 2007, con sede en la Universidad de Guelph (Canadá). Estos dos proyectos, sientan las bases de un campo de investigación interdisciplinar denominado *Critical Improvisation Studies*.

Entre las publicaciones más recientes en este campo, habría que destacar: *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, editado por George E. Lewis y Benjamin Piekut (2016), *The Oxford Handbook of Improvisation in Dance*, editado por Vida L. Midgelow (2019), y *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*, editado por Alessandro Bertinetto y Marcello Ruta (2021).

Entre las publicaciones más recientes en este campo, habría que destacar: *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, editado por George E. Lewis y Benjamin Piekut (2016), *The Oxford Handbook of Improvisation in Dance*, editado por Vida L. Midgelow (2019), y *The Routledge Handbook of Philosophy and Im-*

provisation in the Arts, editado por Alessandro Bertinetto y Marcello Ruta (2021). Estos tres volúmenes presentan una amplia gama de estudios sobre la improvisación desde una perspectiva intersicliplinar, escritos por artistas, historiadores, filósofos, lingüistas, y antropólogos, entre mucho otros campos.

1.2 Definiendo conceptos

Como se comentó anteriormente en la justificación de esta tesis, no existe una definición común en torno a la improvisación libre, y esto se debe en parte a que, depende de cómo cada artista se aproxima a la noción de libertad y decide expresarla (Borgo, 2002). La improvisación libre, se puede concebir como una herramienta de creación o como un fin en sí mismo, y varía desde una práctica abierta, sin reglas, libre y espontánea, hasta una práctica restringida y totalmente limitada.

Según la autora Jacqueline Smith-Autard, más allá de generar una única definición, la tendencia de muchos artistas en las artes del movimiento, es a separar conceptos que están vinculados con la improvisación libre. Este es el caso de los términos improvisación y exploración. Para la autora, la improvisación carece de preparación y se ejecuta de manera espontánea e imprevista, mientras que por el contrario, la exploración se enfoca más en una investigación particular, con el fin de hacer descubrimientos específicos y de aprender sobre un tema en particular (Smith-Autard, 2010).

La artista norteamericana Anna Halprin,² que será estudiada más a fondo en el siguiente capítulo, solía utilizar el término improvisación, para describir una situación de juego y apertura, mientras que la palabra exploración, la asociaba a un estudio cerrado y limitado en torno a un tema:

Al limitar el enfoque, una exploración genera movimiento en un rango específico, lo que potencialmente conduce a una nueva experiencia de movimiento. En este caso, la mente centra el cuerpo en la tarea física. El cuerpo queda impreso por el trabajo de la exploración específica [...] Una vez que se agotaba el estudio exploratorio, Halprin utilizaba la improvisación para permitir que el cuerpo jugara, llevando a la mente a donde no se le ocurriría ir, creando la oportunidad de realizar saltos en el aprendizaje a través de la intuición física del cuerpo (Buckwalter, 2010, p. 35).

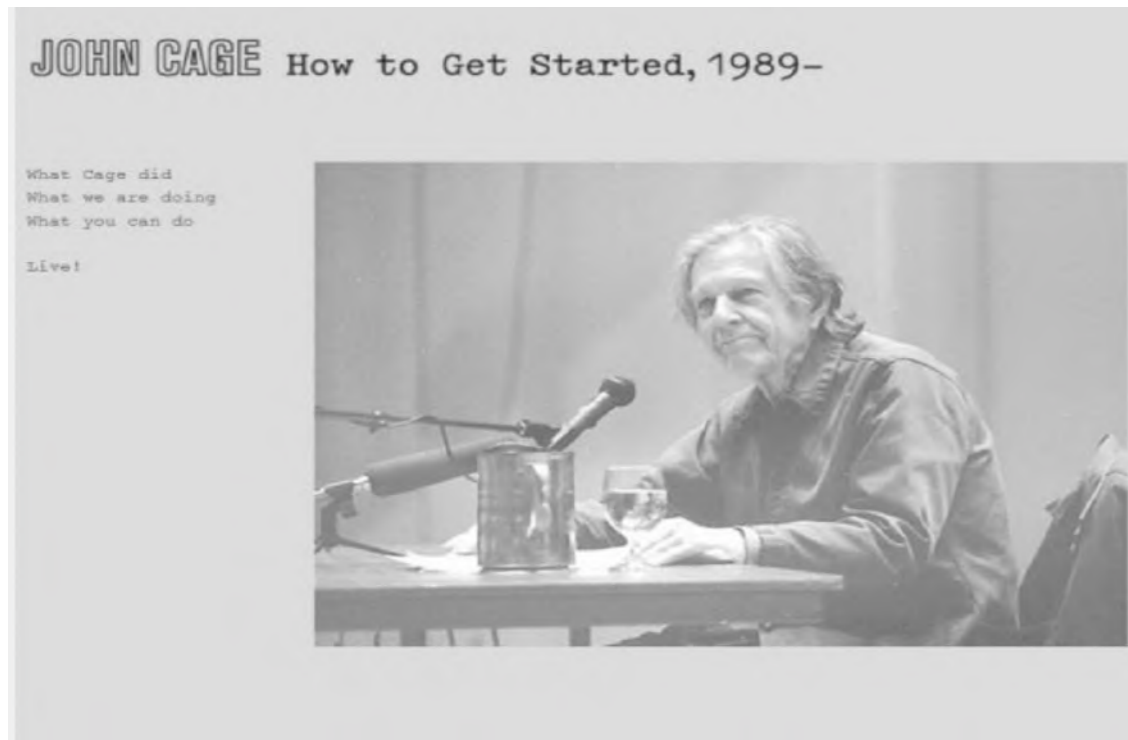
En el caso del artista norteamericano John Cage, la improvisación servía como “una manera de descubrir algo que no sabes en el momento en que improvisas, es decir, en el mismo momento en que estás haciendo algo que no está escrito, ni decidido de antemano” (Kuhn, s.f., p. 5).³

En 1989, John Cage realizó una conferencia sobre el uso del sonido en la radio, el cine, el video, el teatro y la música. En su introducción, Cage habló de la dificultad de iniciar el proceso creativo, al tiempo que exploraba la utilidad de la improvisación, proponiendo un marco de colaboración en el que los ingenieros de sonido capturaban y posteriormente estratificaban su monólogo, que consistía en diez breves comentarios sobre temas de interés en aquel momento (Kuhn, s.f.). Se trataba de una exploración sonora ante un público en directo, y a través de la improvisación (University of Michigan, 2016).

² Artista del movimiento (1920-2021). Fue una de las primeras defensoras del uso de la improvisación como actividad performática en la danza occidental contemporánea. Sus primeros trabajos, en los que investigaba la tarea y la cinética del movimiento, inspiraron a una nueva generación de bailarines, como Simone Forti, Yvonne Rainer, Nancy Topf y Trisha Brown.

³ Aunque también conviene señalar que el interés de Cage por la improvisación, fue cambiando a lo largo de los años, pasando de un distanciamiento total a un acercamiento progresivo en los últimos años.

Figura 1
Cartel de la conferencia de Laura Kuhn sobre John Cage en la Universidad de Michigan (2016)

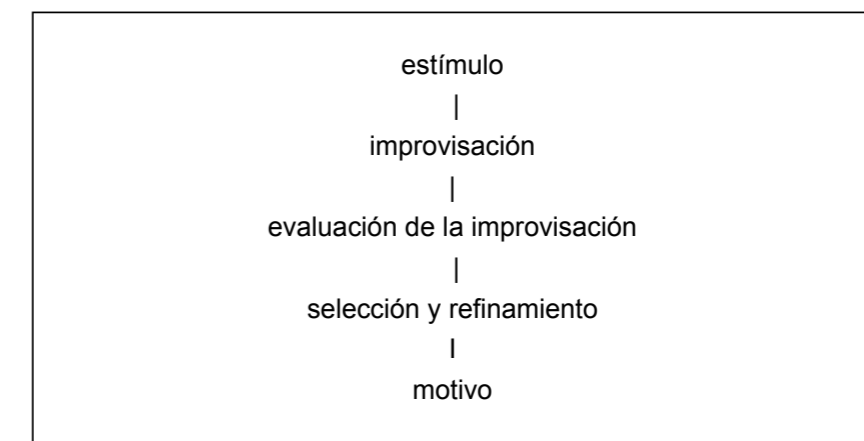


Fuente: Universidad de Michigan

Como vemos en el caso anterior, resulta difícil fijar exactamente cuándo el proceso de exploración se convierte en improvisación, porque la exploración se efectúa a menudo mediante la improvisación, para examinar el potencial de algo: una idea, un concepto, un material o cualquier otra cosa en la que queramos profundizar, probar, o sentir desde la práctica. Por lo que podemos afirmar que, dependiendo de la definición que le demos a cada uno de estos términos, estas tareas serán vistas como exploración o como improvisación.

El siguiente esquema se basa en cómo la autora Smith-Autard (2010), entiende los inicios de la creación de una obra.

Figura 2
Esquema basado en los inicios de la creación de una obra según J. Smith-Autard (2010)



Nota. Adaptado de Dance Composition (p.39), por J. Smith-Autard, 2010, Bloomsbury Publishing.

Como se puede observar, el refinamiento no deja de ser una exploración sobre los elementos improvisados previamente. De manera que el término exploración, según Smith-Autard, es utilizado como sinónimo de improvisación.

El artista experimenta con el movimiento e intenta convertir las imágenes de movimiento imaginadas en una expresión de movimiento real. Esta exploración inicial se denomina improvisación (Smith-Autard, 2010, p. 39)

En el campo del arte sonoro, son muchos los artistas que optan por crear sus propios objetos sonoros, con el objetivo de conseguir un vocabulario único en sus improvisaciones. Este es el caso de Thomas Nunn, un artista sonoro que ha dedicado más de cuarenta años a desarrollar nuevos objetos sonoros específicamente para improvisar con ellos. En su libro *Improvisation with experimental musical instruments* (1992), describe el proceso de desarrollo que realiza cuando crea un nuevo instrumento:

Según mi experiencia, cuando he construido un instrumento nuevo, es bastante fácil improvisar de forma interesante con él. La frescura de los nuevos sonidos ofrece muchas ideas nuevas y promete un potencial ilimitado. Sin embargo, a medida que me familiarizo con el instrumento, esa frescura desaparece. Las improvisaciones se vuelven menos interesantes, y están más enfocadas en el desarrollo técnico, es decir, más interesantes para el intérprete que para el público y menos propias de un principiante. A medida que esto continúa, se presenta un reto, yo lo llamo el “muro”: el reto de ir más allá de lo que ya se puede hacer y descubrir implicaciones musicales más profundas. Podría decirse que el reto siempre está ahí; es cierto. Sin embargo, es más evidente en algunas etapas que en otras. Hay que romper el “muro”. Cuando eso ocurre, se alcanza una nueva meseta de facilidad técnica, de frescura de ideas y de nuevas potencialidades. Entonces el proceso comienza de nuevo, cíclicamente, hacia la siguiente meseta, un proceso que nunca termina (Nunn, 1992, p. 13-14).

El proceso descrito por Nunn, se podría resumir de la siguiente manera:

1. Etapa de exploración sonora inicial. Existe la frescura y la sorpresa ante la novedad en cada descubrimiento.

2. Etapa de estancamiento, el “muro”. La novedad se vuelve familiar y los avances son más técnicos.

3. Etapa de superación del “muro” y llegada a una nueva meseta. El ciclo se vuelve a repetir llegando a una nueva etapa con nuevas posibilidades.

Según lo descrito por Nunn (1992), parece más apropiado utilizar el término exploración, para describir el proceso de manipulación del objeto sonoro y la búsqueda de nuevas sonoridades, y utilizar el término improvisación, para la fase de elaboración de nuevos desarrollos, variaciones y/o pasajes de contraste, a través de los elementos sonoros encontrados.

Como vemos, se puede apreciar la dificultad de definir incluso conceptos aislados dentro de la improvisación libre. En el caso de Smith-Autard, la autora cae en la contradicción de llamarlos sinónimos por un lado, y elementos independientes, por otro, mientras que para Nunn, los dos son un mismo concepto.

Desde una perspectiva personal, se considera que la exploración es un proceso inherente al acto de improvisar, y que se da a través de ella.

1.3 La libertad en la improvisación libre

Cuando se piensa en la improvisación libre, se suelen evocar una serie de conceptos como el abandono, la pérdida del pensamiento dirigido, o el libre albedrío creativo. Parece surgir de los niveles subconscientes, como una especie de

forma de trance. El material parece desestructurado, abierto y desinhibido. Sin embargo, la improvisación libre, es un término en sí, bastante difuso, porque ninguna improvisación es, en esencia, totalmente libre.

En el Reino Unido, la denominación de improvisación como “libre”, fue debido a las tendencias políticas de izquierdas de la primera generación de improvisadores, y su deseo de crear una nueva estética igualitaria (Rose, 2012). Por lo tanto, este término está fuertemente relacionado con un pensamiento político y un contexto determinado (Born, 2017).

Generalmente, lo se quiere decir por “libre”, es que no hay acuerdos o límites explícitos sobre la improvisación. Sin embargo, aunque no los haya, siempre hay acuerdos implícitos en función de lo que haya pasado antes, del tipo de personas presentes y del contexto de la improvisación. Según el *Interdisciplinary Instant Composition*,⁴ estos acuerdos dependen de:

- Las personas presentes y lo que piensan de los demás.
- Lo que hayan vivido juntos anteriormente.
- El tipo de espacio en el que se encuentran.
- Los códigos sociales/culturales asumidos por el grupo y el espacio.

Por lo que podemos observar, una supuesta improvisación libre, no es exactamente lo que su nombre indica. Cada improvisación está sujeta a una serie de acuerdos, límites, y convenciones, se nombre o no, dichos acuerdos. La idea de una improvisación libre, no reconoce el hecho que un contexto siempre está

⁴ Espacio web creado por improvisadores con el objetivo de crear una biblioteca de código abierto sobre los principios de la improvisación interdisciplinar. Ver: <https://instantcomposition.com/knowledge-base-i-i-c/improvisation-basics/i-i-c-knowlegde-base-types-of-interaction/>

dado (y por lo tanto, no todo es posible), y que los acuerdos implícitos nos afectan y existen en cualquier contexto social. Por lo tanto, deberíamos asumir que la improvisación siempre es limitada y condicionada al contexto en el que se da.

Si además de estas limitaciones implícitas, creamos unas explícitas, aunque pueda resultar contradictorio, la creatividad puede ser incluso mayor que en una situación de improvisación libre sin acuerdos explícitos. Esto es debido a que, si los límites de una improvisación están definidos explícitamente, ya sea a través de reglas o instrucciones, todos los participantes tendrán más claro el marco por el que pueden improvisar y habrá más posibilidades de profundizar en las ideas.⁵

1.4 Sobre el concepto de no-idiomático⁶

La descripción que hace el músico y autor Derek Bailey (1992, p. xi) de la improvisación libre como no idiomática, es decir, que no hace referencia a ningún estilo, ha sido aceptada y cuestionada a partes iguales, argumentando que los improvisadores a menudo hacen referencia a su herencia sonora al improvisar, ya sea de manera consciente o inconsciente, y que esta limitación idiomática da forma a sus improvisaciones (Born, 2017; Linson y Clarke, 2017). Dicho de otro modo, el hecho de evitar conscientemente cualquier tipo de referencia idiomática, ubica inmediatamente a una improvisación en otro contexto idiomático, que aunque pueda resultar fresco y novedoso, terminará padeciendo las mismas dolencias de sintaxis que aquellos a los que intentaba evitar.

⁵ En el segundo capítulo, se abordan con más detalle estas cuestiones.

⁶ Se puede decir que los músicos tocan de forma no idiomática si no hacen referencia a géneros o estilo musicales (MacGlone y MacDonald, 2017).

1.5 Enfoques y contextos

Una preocupación de algunos autores es que el término improvisación libre ha sido apropiado por otras tradiciones y prácticas musicales (Lewis, 1996; Rose, 2017). Por ejemplo, como ya se verá con más detalle en el segundo capítulo, el compositor Karlheinz Stockhausen utilizó el término “música intuitiva”, para describir una serie de obras basadas en texto, que ideó a finales de los años 60 (Stockhausen, 1968; 1970). Stockhausen describió estas piezas como una forma completamente nueva de tocar en conjunto, haciendo hincapié en la escucha atenta, de no tocar todo el tiempo y de evitar el material cliché, quizá en un intento de distinguir sus obras del Free Jazz.

Este enfoque también coincide con el de compositores de vanguardia estadounidenses, como Christian Wolff, que daba a los intérpretes libertad en cuanto a la elección de algunos parámetros musicales, pero no en la forma de interactuar con otros músicos. Un ejemplo de ello es la obra “Ordinary Matter” (Wolff, 2001), en el que, en un punto concreto de la pieza, la notación tradicional se sustituye por una serie de recuadros con diferentes notas y ritmos. Los músicos de la orquesta tienen que elegir su propio camino a través de estos recuadros hasta que el director da la señal de pasar a la siguiente sección de la obra.

El músico e investigador George Lewis utiliza los adjetivos afrológico y eurológico para designar dos sistemas de creencias y comportamientos asociados a la improvisación musical desde los años 50 en adelante. Según Lewis, mientras que el enfoque afrológico explora la narrativa personal del propio improvisador, buscando una conexión con su entorno social e histórico, el enfoque eurológico, implica romper con las influencias del pasado y una libertad absoluta en cuanto a la narrativa personal (Lewis, 1996).

En escritos posteriores, Lewis (2004) afirma que sus dos categorías siguen siendo necesarias, ya que desenmascaran un sistema hegemónico en el que se privilegian los enfoques eurológicos. Se resta importancia a los enfoques afrológicos y se niegan oportunidades y un reconocimiento equivalente a quienes practican estos últimos. Sin embargo, los músicos están cada vez más interesados en transitar entre tradiciones y géneros, creando un ámbito creativo postgenérico (Lewis, 2004 y MacGlone, 2020, pp. 20-23).

En la introducción del volumen *The Oxford handbook of critical improvisation studies*, Lewis y Piekut (2016) señalan tres tropos⁷ comunes en la manera en que se ha definido la improvisación. Estos tropos pueden etiquetarse como “enmascaramiento”, “negligencia” y “oposición binaria” (Lewis y Piekut, 2016, p. 4). Enmascaramiento connota a los críticos que se han resistido a utilizar el término improvisación para hablar de procesos que, sin embargo, parecen justificar la palabra. El tropo de la negligencia indica una falta de interés, y, en algunos casos, una franca antipatía hacia la improvisación, incluso en ámbitos en los que tal debate sería apropiado. Por último, la oposición binaria es el tropo que postula un contraste esencialista entre la composición (que suele representar la “planificación”, la “fijeza” o el “producto”) y la improvisación (que suele representar la “falta de planificación”, la “espontaneidad” o el “proceso”) (Lewis y Piekut, 2016, p. 4).

Como se puede desprender de este complejo debate, nada ayuda a la improvisación, el hecho de querer acercarla a la idea romántica que la compara con la inspiración y la genialidad, o al prejuicio estético del filósofo alemán Theodor Adorno que la encajaba en una práctica pseudoartística, estática y repetitiva (Adorno, 2002).⁸ Ambos escenarios, se consideran hoy en día marcos estéticos inviables para comprender el arte de la improvisación libre.

⁷ Tropo: uso de una palabra con un sentido diferente del que le es propio (Real Academia Española [RAE], 2022).

⁸ El original, titulado “Über Jazz”, fue publicado en 1936 bajo el pseudónimo “Hektor Rotweiler” en *Zeitschrift für Sozialforschung*.

Por otro lado, cualidades que normalmente están asociadas con la improvisación como lo efímero, lo irreplicable o lo frágil, no pertenecen exclusivamente a estas prácticas, ya que son cualidades que se podrían aplicar a muchos otros acontecimientos cotidianos (Ruta, 2017). Esto significa que la improvisación, no depende únicamente de estas cualidades, sino más bien de las interacciones que se producen durante su desarrollo. Actuar de forma receptiva con respecto al momento en que se está, sí que es una marca distintiva de la improvisación en el sentido artístico, de manera que el resultado es inesperado incluso para el propio artista, que sabe cómo hacer, pero no sabe lo que pasará (Bertinetto, 2016).

Actualmente, tal y como sugieren los investigadores Alessandro Bertinetto y Marcello Ruta (2021), los dos principales enfoques de la estética de la improvisación (o de la estética de lo inesperado), giran en torno a la “estética de la imperfección” y a la “estética del éxito”. En cuanto al primer enfoque, la “estética de la imperfección”, se apoyan en las aportaciones de los autores Ted Gioia (1988) y Lee Brown (2011), que mantienen que, debido a sus cualidades ontológicas, la improvisación se diferencia de otras prácticas artísticas que se rigen por cánones de belleza y de perfección formal.

Con respecto a la “estética del éxito”, basándose en la “teoría de la formatividad” del filósofo italiano Luigi Pareyson donde “el arte es un tipo de hacer que inventa la forma de hacer mientras hace” (Pareyson, 2010), afirman que la improvisación carece de garantías de éxito, ya que construye sus propias reglas y convenciones a través de la acción de improvisar. De manera que los propios criterios estéticos se van formando y transformando a lo largo de la improvisación (véase Bertram 2018 y Bertinetto y Ruta, 2021, pp. 15-20).

Un último aspecto, que se considera significativo de la estética de la improvisación, es su relación con la libertad y la novedad. A este respecto el autor Daniele Goldoni (2021), sostiene en su artículo “Formas de improvisación y experimentalismo”, que la ideología del progreso, que dominaba la música anotada en el siglo XIX y principios del XX, fue adoptada en gran medida por la improvisación más adelante en el siglo XX. La práctica de la improvisación más “pura” y “libre” vigente en la actualidad se vio fosilizada por una idea de innovación central en la música no improvisada. Paradójicamente, algunas prohibiciones vanguardistas contra los viejos tópicos acabaron convirtiéndose en nuevos tópicos “compositivos” en la improvisación. Goldoni reivindica un uso “libre” de algunos logros lingüísticos vanguardistas no como “reglas” sino como medios para la experiencia y la conciencia, gracias a una interacción improvisada “porosa” (Benjamin y Laccis, 1925). Como ya hemos visto, el concepto de “no-idiomático” se ha revelado inadecuado para circunscribir los límites de la improvisación “libre”.

En el siguiente capítulo, se ampliará este debate con el estudio de artistas y movimientos de referencia en la improvisación libre.

CAPÍTULO 2

El entorno. Consideraciones sobre algunas prácticas artísticas improvisatorias

CAPÍTULO 2. El entorno. Consideraciones sobre algunas prácticas artísticas improvisatorias

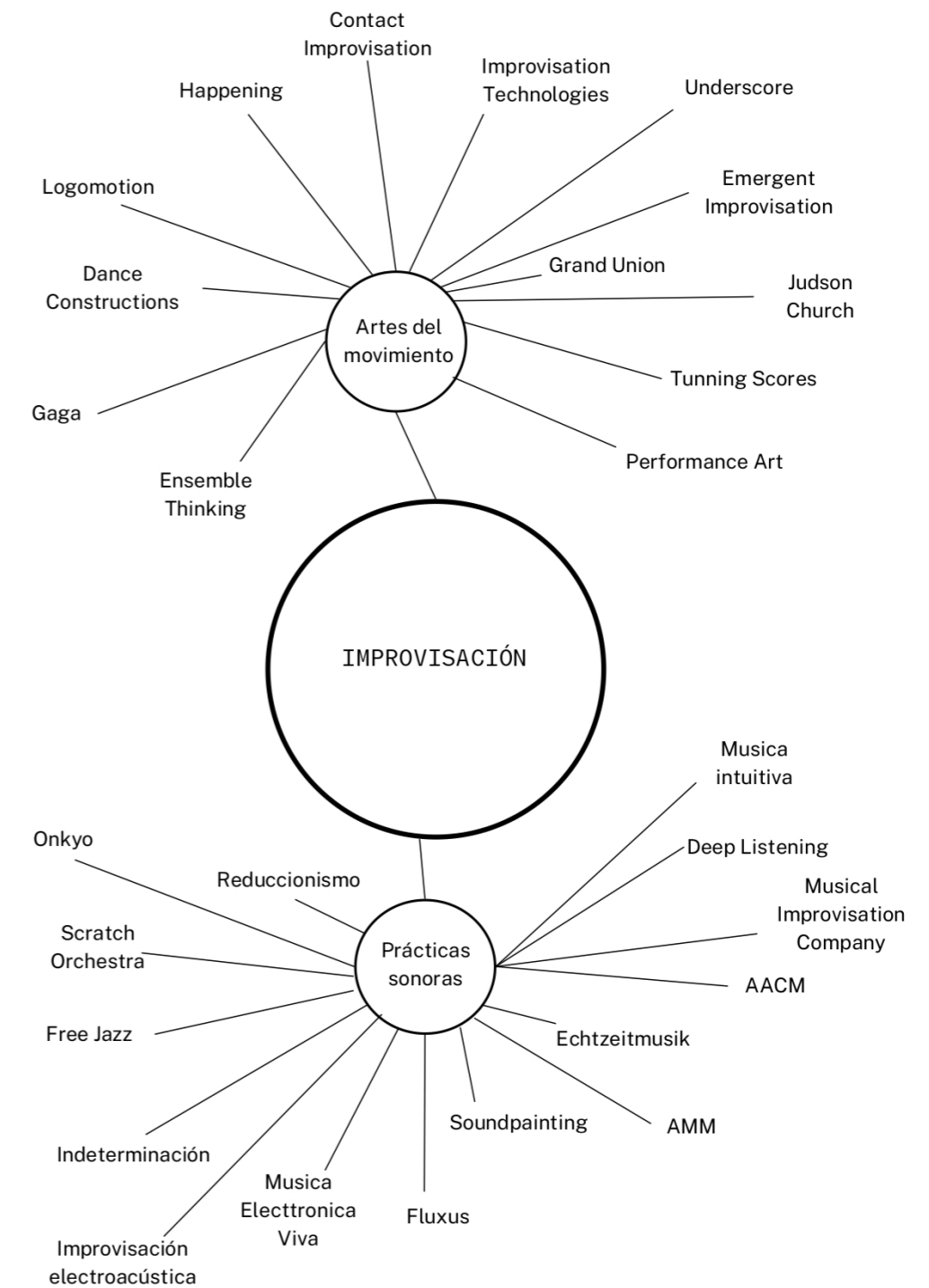
Este capítulo, elabora un estudio comparado e interdisciplinar sobre diferentes acercamientos a la práctica de la improvisación libre, con el fin de averiguar cuáles son los conceptos que pueden ser utilizados para hablar de la improvisación libre desde una perspectiva interdisciplinar.

El capítulo comienza con la presentación de un mapa conceptual (figura 3) basado en algunos de los principales movimientos y colectivos de influencia dentro de la improvisación libre desde sus inicios hasta la actualidad tanto en las prácticas sonoras como en las artes del movimiento.

A continuación, se ha tratado de explicar caso por caso, el uso que cada artista, agrupación o movimiento, le ha dado a esta práctica. Al final del capítulo, se realiza una síntesis de los conceptos, con el objetivo de extraer conclusiones que puedan ser extrapolables otras disciplinas artísticas.

Como se verá más adelante, los métodos y sistemas que se muestran en este capítulo, sirven de referencia en la obra personal del autor de esta tesis, de manera que se pueden observar ciertas conexiones entre los movimientos y artistas seleccionados en este capítulo y las obras mostradas en el tercer capítulo.

Figura 3
Mapa de los movimientos y colectivos de influencia en la improvisación libre



Fuente: elaboración propia

2.1 Prácticas sonoras

La libre improvisación como género musical, comenzó a desarrollarse en Europa y Estados Unidos a mediados de la década de los 60 del siglo XX. Fue una consecuencia directa del Free Jazz y la música de vanguardia de tradición clásica. En particular, el rechazo al serialismo imperante, la adopción de la indeterminación y el azar, la ruptura con ciertas tradiciones musicales sumado al contexto social y político del momento, fueron el caldo de cultivo de todo este movimiento sonoro, cuyo impacto ha traspasado los límites de lo sonoro.

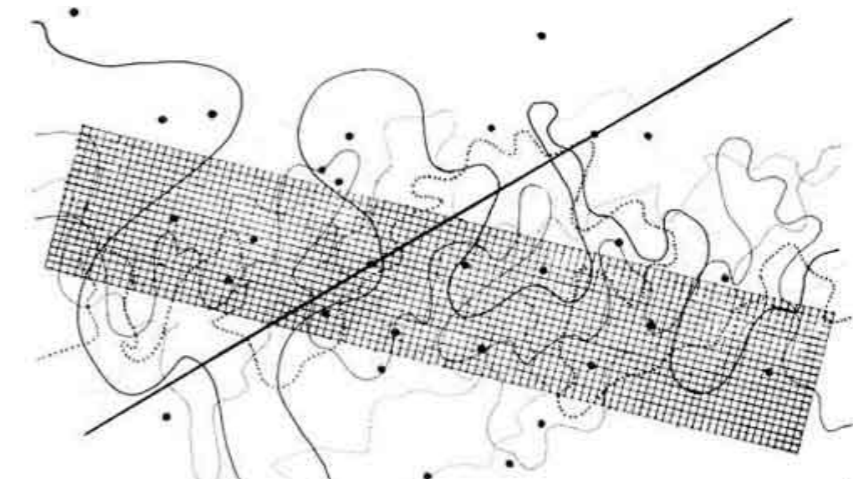
2.1.1 Indeterminación

John Cage, ha sido una de las figuras de mayor influencia en el arte en la segunda mitad del siglo XX. Su perspectiva sobre la improvisación, como ya se ha comentado anteriormente, pasó de un rechazo absoluto a un prudente acercamiento a lo largo de su carrera.

La música indeterminada, definida por Cage como “la capacidad de una pieza para ser interpretada de formas sustancialmente diferentes” (Cage, 1961, p.35), sirvió para que muchos artistas comenzaran a experimentar con formas más abiertas de crear y de anotar sus creaciones, renovando el interés por la improvisación, en la generación de estructuras en tiempo real como aspectos formales de una obra. (Lewis, 1996).

Figura 4

Fragmento de Fontana Mix de John Cage (1958)



Fuente: Proyecto Idis

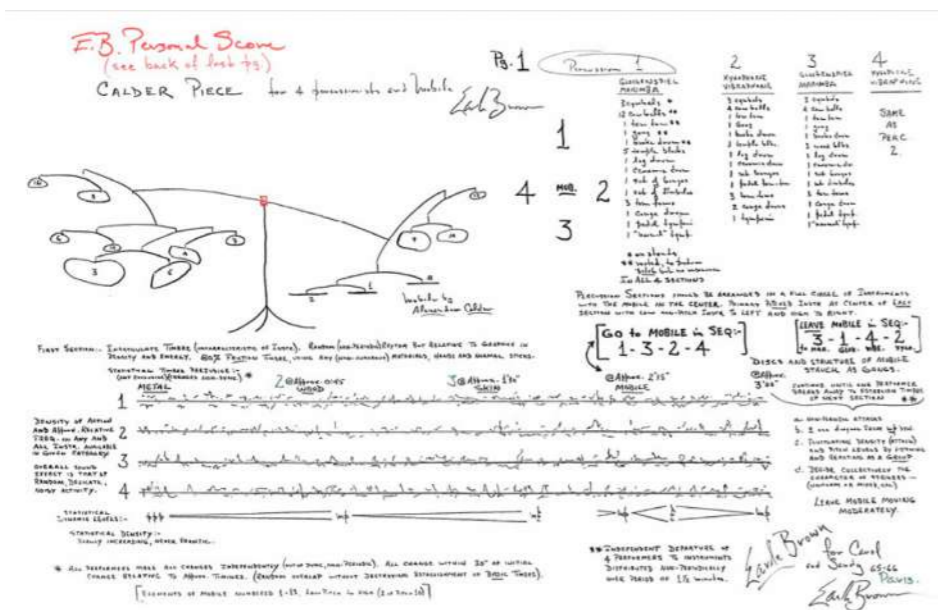
La figura 4, es un ejemplo de música indeterminada escrita en una partitura gráfica, donde el intérprete es libre de asignar diferentes valores a cada parámetro del sonido.

Otros ejemplos de indeterminación lo encontramos en la obra del compositor Earle Brown. Perteneciente a la llamada escuela de Nueva York,⁹ y muy influenciado por la obra y los conceptos del escultor estadounidense Alexander Calder, en su obra *Calder Piece* (1963-66), un móvil de Calder se sitúa en el centro del espacio y se rodea por cuatro percussionistas con un set de instrumentos determinado.

⁹ Escuela de Nueva York: denominación que se dio a una serie de compositores cercanos a las ideas y conceptos de John Cage. Entre sus miembros se encontraban Christian Wolff, Morton Feldman y Earle Brown, entre otros.

Figura 5

Detalle de la partitura Calder Piece de Earle Brown (1963-1966)

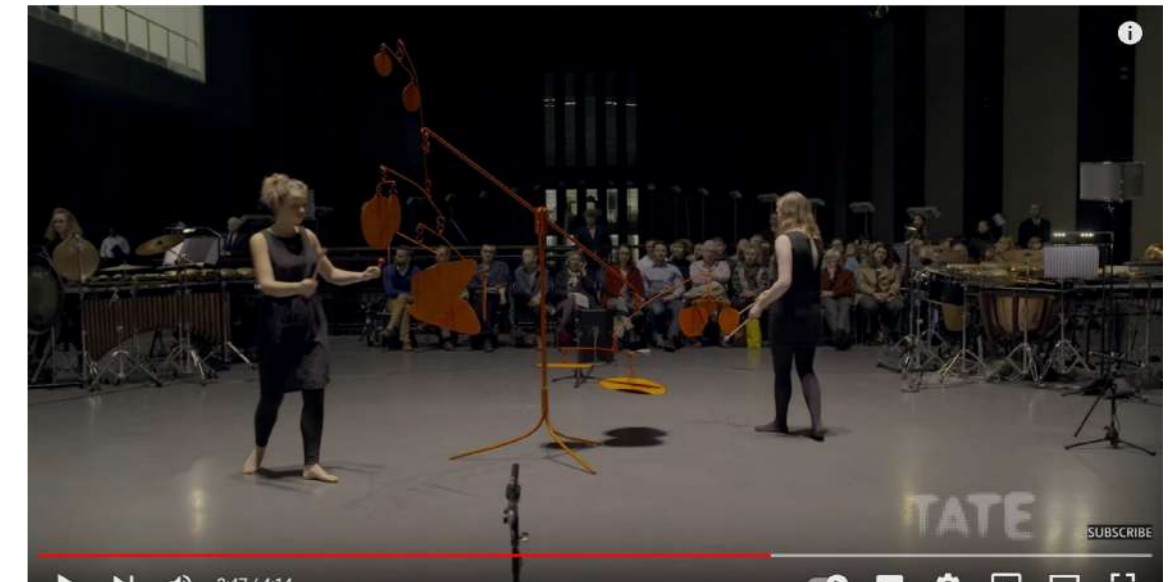


Fuente: Earle Brown Music Foundation

Cada nueva posición que adopta el móvil a lo largo de la pieza, es una indicación sobre cómo han de interpretar la partitura los músicos. La forma de la partitura dependerá de las diferentes configuraciones que adopte el móvil, que hace la función de director de orquesta, y de las diferentes lecturas que hagan los intérpretes de la misma.

Figura 6

Fragmento de la obra Calder Piece de Earle Brown (1963-1966)

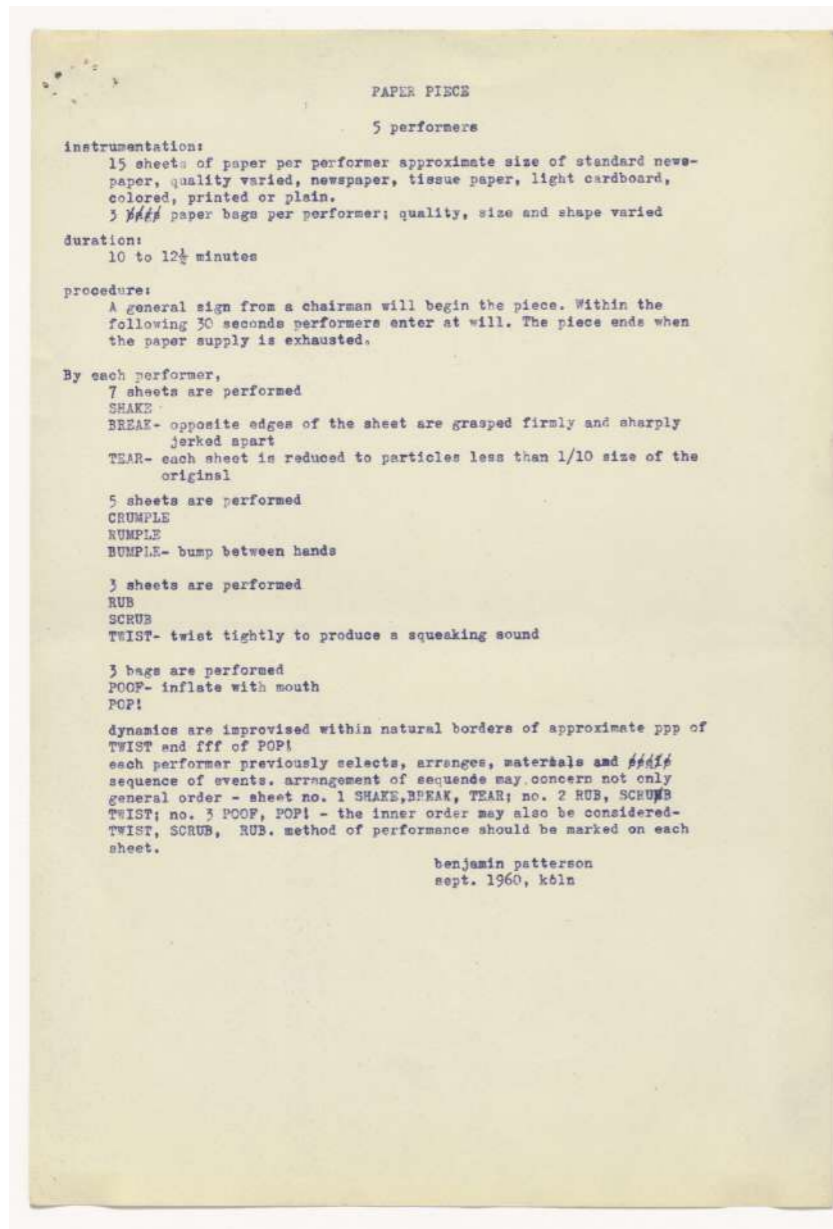


Fuente: Tate

El artista afroamericano y co-fundador del movimiento Fluxus, Ben Patterson, experimentó en sus obras con diferentes procesos que incluían la indeterminación. Una de sus primeras obras en esta dirección es *Paper Piece* (1960), donde el autor a través de instrucciones, pide a cinco intérpretes que exploren diferentes formas de tocar el papel. La indeterminación en este caso, no surge del proceso de composición sino del proceso de interpretación de la partitura, dejando abierta la posibilidad para que el público también pueda intervenir en la obra.

Figura 7

Detalle de la partitura *Paper Piece* de Ben Patterson (1960)



Fuente: MoMA

Figura 8

Fragmento de *Paper Piece* de Ben Patterson (1960)



Fuente: artvideotv

Otro ejemplo de indeterminación sería la obra del artista francés Céleste Bourcier-Mougenot. En sus instalaciones, crea un conjunto de normas que permiten explorar diferentes procesos sonoros no controlados. En su obra *From Here to Ear*, un conjunto de pájaros pinzones interactúa con una serie de guitarras eléctricas amplificadas y dispuestas en posición horizontal. En este caso, el paisaje sonoro es abierto y condicionado a la reacción de los pájaros con las guitarras.

Figura 9

Fragmento de *From Here to Ear* de Céleste Boursier-Mougenot

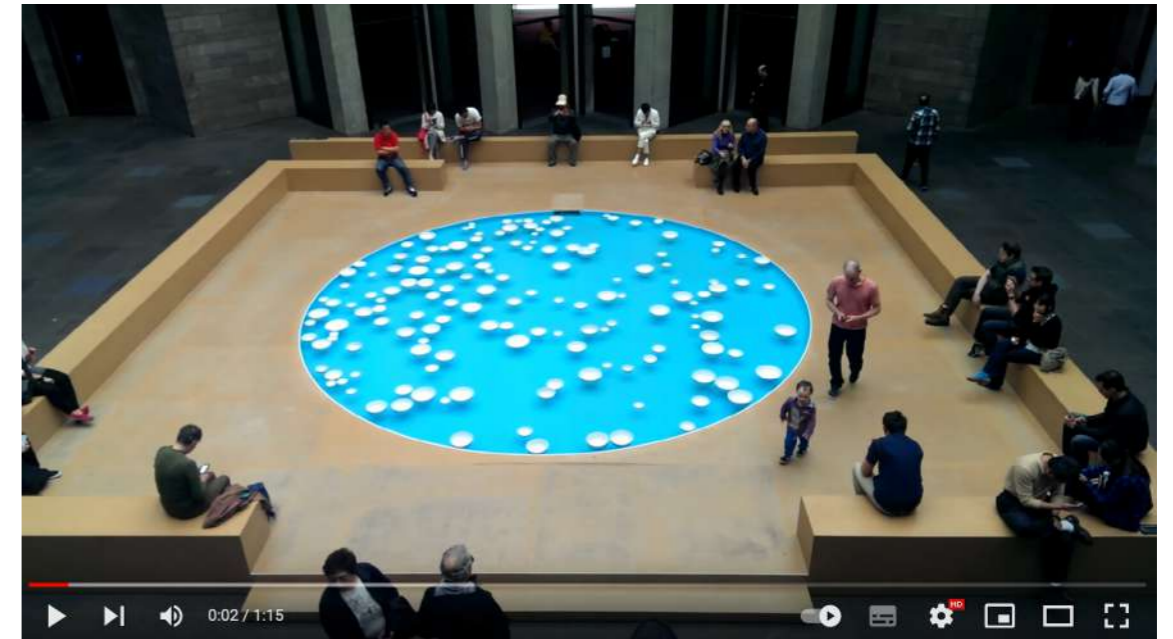


Fuente: Out of Sync - Art in Focus

Otra obra de Céleste Boursier-Mougenot que conviene mencionar es la instalación sonora *Clinamen*. Donde se colocan sobre una piscina una serie de cuencos de porcelana de diferentes tamaños. Al producir un movimiento artificial del agua a través de bombas de agua, los cuencos se golpean unos a otros produciendo una textura sonora aleatoria.

Figura 10

Fragmento de *Clinamen* de Céleste Boursier-Mougenot



Fuente: DaMelbourne

En ambos ejemplos, Boursier-Mougenot trabaja con lo que se podría denominar una "indeterminación controlada", creando instalaciones en las que, con un enfoque similar al de Cage, todo es casual, con el añadido que el público, es participe de la experiencia.

Como veremos en el tercer capítulo, estas obras conectan con algunas de las obras del autor de esta tesis.

2.1.2 La música intuitiva

Karlheinz Stockhausen, fue una de las principales figuras de la Escuela alemana de Darmstadt.¹⁰ Su influencia ha sido también notable en artistas de diferentes géneros y estilos.

En 1968, Stockhausen creó el concepto de música intuitiva, con la intención de liberar a la música de los obstáculos del “material preformado” y conectarla con las vibraciones de la “conciencia universal”. Estas improvisaciones controladas se basaban en cuatro principios fundamentales (Jeremić y Molnar, 2007):

- Es música nueva, nunca antes oída o creada, porque está determinada exclusivamente por la “conciencia universal”.

- No está apegada a ningún estilo, ni a ninguna época; fluye de las regiones interiores (sacras) del espíritu humano, no de las regiones exteriores (profanas) del planeta Tierra.

- Sólo hay piezas textuales, directrices específicas para los intérpretes, que, mientras tocan, deben llevarse a sí mismos y al público a las esferas más elevadas de la “conciencia universal”.

- Anula la diferencia entre el compositor y el intérprete; promueve que los miembros del conjunto participen en pie de igualdad en el acto creativo espontáneo, que, por tanto, se convierte en colectivo.

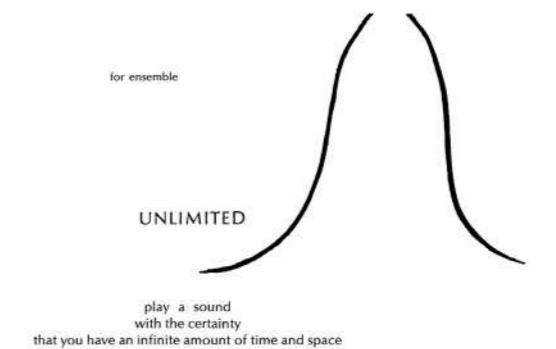
La mejor manera de entender el concepto de indeterminación de Cage o de mú

¹⁰ Escuela de Darmstadt: es un grupo de compositores, asociado a los cursos internacionales de composición contemporánea de la ciudad alemana de Darmstadt. Además de Karlheinz Stockhausen, se encuentran también Pierre Boulez o Luigi Nono, entre muchos otros.

sica intuitiva de Stockhausen, es situandolos en el contexto de los intentos vanguardistas de romper con toda la tradición musical anterior, incluidas todas las formas de improvisación.

Figura 11

Ejemplo de música intuitiva. Partitura de *Aus den sieben Tagen* de Karlheinz Stockhausen



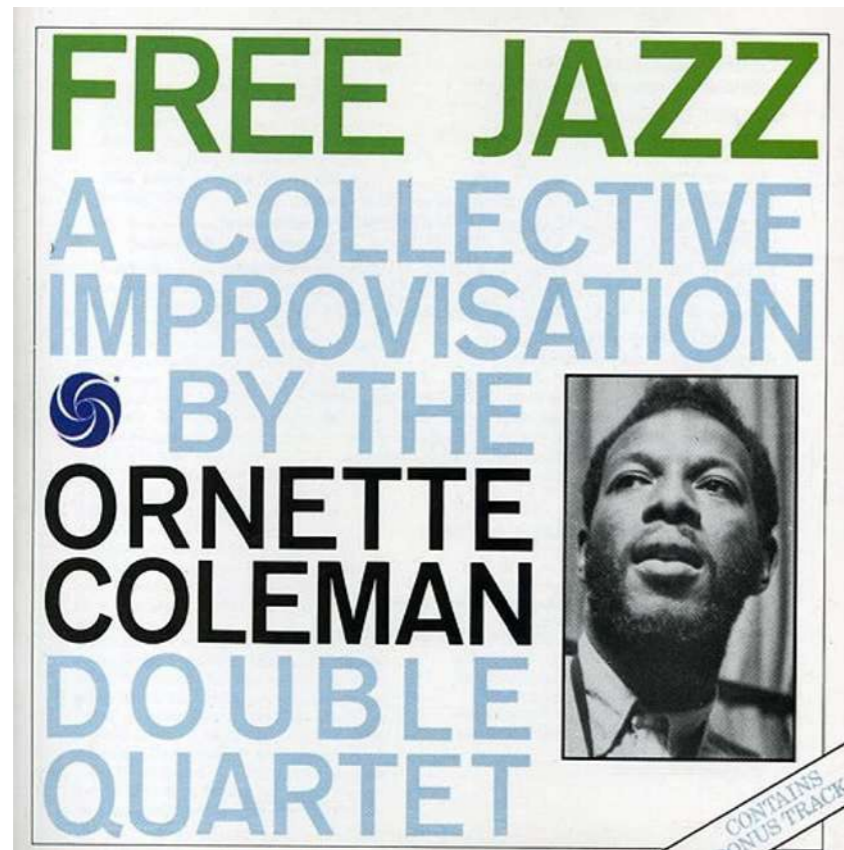
Fuente: Universal Edition

2.1.3 Free Jazz

El free jazz es un estilo de jazz que se desarrolló a finales de la década de los 50 y principios de los 60 del siglo XX, en un intento por romper con todo aquello que los músicos de jazz consideraban limitante. El término “free jazz” proviene de la grabación de Ornette Coleman de 1960 *Free Jazz: A Collective Improvisation*.

Figura 12

Foto de portada del disco *Free Jazz* de Ornette Coleman



Fuente: Atlantic Records

El free jazz también significó una apertura hacia músicas de todo el mundo, a menudo acompañado de la inclusión de instrumentos de procedencia asiática o africana, e incluso con la creación por parte de los músicos, de sus propios instrumentos con el propósito de buscar la propia identidad del artista.

2.1.4 Company Weeks

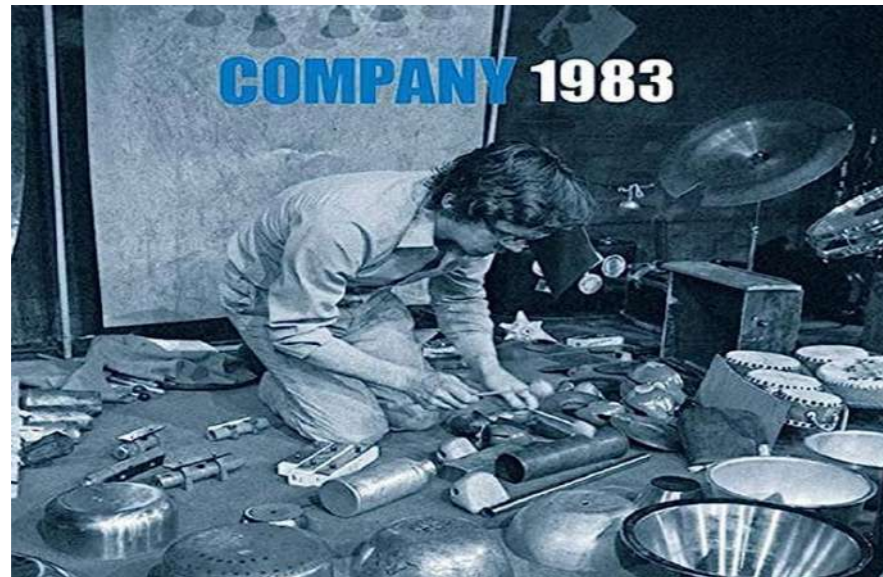
Derek Bailey (1930 - 2005) fue un guitarrista inglés y una figura clave del movimiento de improvisación libre. Bailey abandonó las técnicas de interpretación convencionales del jazz y exploró otras formas de producir sonidos con la guitarra. Gran parte de su obra se publicó en su propio sello, *Incus Records*. Además de trabajar en solitario, Bailey colaboró frecuentemente con otros músicos y fundó colectivos como el *Spontaneous Music Ensemble* y el *Musical Improvisation Company*.

Bailey proponía el desarrollo de la improvisación no-idiomática, ya comentada en el primer capítulo, basada en la búsqueda de un lenguaje sonoro propio que no hiciera referencia a ningún otro estilo. Es autor también de uno de los libros de referencia en este campo: *La improvisación, su naturaleza y su práctica*.

Las *Company Weeks*, eran unos festivales anuales de improvisación libre de una semana de duración organizados por Bailey, que se celebraron desde 1977 hasta 1994. Fue un concepto ideado por Bailey, con el fin de crear encuentros *ad hoc*, con músicos que de otro modo, no habrían tenido la oportunidad de tocar juntos.

Durante su existencia, las *Company Weeks* incluyeron a una amplia variedad de músicos como Evan Parker, Anthony Braxton, Tristan Honsinger, Misha Mengelberg, Lol Coxhill, Fred Frith, Steve Beresford, Steve Lacy, Lee Konitz, Jamie Muir, Johnny Dyani, Wadada Leo Smith, Han Bennink, Eugene Chadbourne, Henry Kaiser, John Zorn y Georgina Born.

Figura 13
Portada del disco *Company* 1983



Fuente: Honest Jon's Records

2.1.5 Gruppo D'Improvisazione Nuova Consonanza (GINC)

Grupo fundado en Roma en 1964 por el compositor italiano Franco Evangelisti que reunió a un nutrido grupo de intérpretes-compositores en torno a la improvisación libre. Entre sus miembros encontramos a compositores como Larry Austin, Mario Bertoncini, Walter Branchi, John Eaton, John Heineman, Roland Kayn, Egisto Macchi, Ennio Morricone, Frederic Rzewski, William O. Smith e Ivan Vandor.

En un ensayo posterior que trata sobre el nacimiento del grupo, Evangelisti comenta su afinidad e interés por aplicar los conceptos de obra abierta, indeterminación y azar en una práctica musical colectiva y desjerarquizada, en contraposición al serialismo imperante.¹¹

11 Para más información, ver: <https://www.nuovaconsonanza.it/ginc.html>

Figura 14
Foto del GINC



Fuente: Cramps

2.1.6 Musica Elettronica Viva (MEV)

Figura 15
Foto del MEV



Fuente: Centro de Arte de Padova

Agrupación formada en Roma en 1966 por los compositores Alvin Curran, Jon Phetteplace y Frederic Rzewski con la idea de utilizar técnicas de la música electrónica para el directo. La música se creaba en el momento de la actuación y las partituras y los materiales pregrabados, solo servían como fuentes de material, pero no constituían el objetivo final de la obra.

En el caso del MEV, forma y contenido eran variables y cambiaban de una actuación a otra, dependiendo también del espacio, los instrumentos y objetos sonoros utilizados y las personas que participaban en las improvisaciones. (Rzewski y Verken, 1969).

2.1.7 Spontaneous Music Ensemble (SME)

Figura 16
Foto del Spontaneous Music Ensemble



Fuente: JazzdaGama

El Spontaneous Music Ensemble (SME) fue un grupo de improvisación libre, creado a mediados de los 60, por John Stevens y Trevor Watts. Entre sus miembros figuraban Derek Bailey, Evan Parker, Barry Guy, David Holland, Julie Tippetts, Paul Rutherford, Johnny Dyani y Mongezi Feza.

El libro *Search and Reflect*, recoge las ideas sobre la práctica de la improvisación de uno de los fundadores del SME, John Stevens. Tanto en el libro como en el trabajo dentro del SME, las reglas que limitaban la improvisación eran básicas y basadas en la escucha: “si no puedes oír a los demás, es que estás tocando demasiado fuerte, y si lo que haces durante un rato prolongado no tiene relación con lo que oyes, mejor dejar de tocar” (Stevens, 2007).

2.1.8 AMM

Figura 17

Foto de Keith Rowe, miembro del AMM, con su guitarra preparada



Fuente: Prepared guitar

AMM fue un grupo británico de improvisación libre fundado en Londres, en 1965 y compuesto inicialmente por Keith Rowe (guitarra), Lou Gare (saxofón) y Eddie Prévost (batería), aunque más tarde se añadió Cornelius Cardew (cello).

En el libro *No sound is innocent*, Prévost comenta que los músicos que participan en una improvisación colectiva deben pensar siempre en su contribución sonora, aunque ésta sea extremadamente sutil o incluso un simple silencio. De este modo, las interacciones entre los músicos adoptan casi la forma de una especie de conversación, en la que ningún sonido, incluida la ausencia de sonido, es verdaderamente inocente. También es interesante observar el reconocimiento del impacto del público en una interpretación, una visión que Prévost comparte con el guitarrista Derek Bailey: “Los espectadores de una improvisación son tan determinantes para su identidad como los músicos o los sonidos que producen”. (Prévost, 1995).

2.1.9 The Scratch Orchestra

Figura 18

Foto de la Scratch Orchestra



Fuente: Different perspectives in my room

La Scratch Orchestra fue una agrupación instrumental fundada por Cornelius Cardew, Michael Parsons y Howard Skempton en 1969. Era una orquesta que fundamentaba su trabajo en la improvisación colectiva a través de la creación e interpretación de partituras gráficas. En el libro *Scratch Music* (Cardew, 1974), de Cornelius Cardew, se puede ver el modo en que estos músicos operaban, y la fuerte presencia de lo visual que se apreciaba entre sus miembros, a través de sus partituras gráficas, textuales, collages, apuntes y actividades.

2.1.10 AACM

Figura 19

Foto del *Art Ensemble of Chicago*



Fuente: Atlantic Records

La *Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM)*, es una asociación creada en Chicago en 1965 para la ayuda y defensa de los intereses profesionales de los músicos afroamericanos de la ciudad, y a la vez crear un foro de encuentro para favorecer el surgimiento de nuevos músicos creativos e innovadores. Una de las principales características de la AACM, es la importancia de potenciar la voz individual de cada uno de sus miembros, a la vez que se favorece la apertura y la multiculturalidad en todas sus manifestaciones artísticas. Entre sus miembros han pasado grandes músicos e improvisadores como Anthony Braxton, George E. Lewis, Matana Roberts, Anthony Davis o Wadada Leo Smith, y se han creado grupos como el *Art Ensemble of Chicago* o *Air*. Un libro de referencia para entender la importancia de la AACM, es *A Power Stronger than itself*, escrito por uno de sus miembros George E. Lewis y publicado en 2008.

2.1.11 ONKYO

Figura 20

Foto de Sachiko M



Fuente: Zama Yuko

El Onkyô es un género musical surgido en Tokio a finales de los años 90 del siglo XX, centrado en la improvisación con instrumentos electrónicos. En este género, es común el uso de silencios y de sonidos de baja intensidad. Entre sus miembros podemos destacar a Sugimoto, Nakamura, Akiyama, Sachiko M, Yoshida Ami, y Ôtomo Yoshihide.¹²

2.1.12 Deep Listening

Figura 21

Foto de Pauline Oliveros



Fuente: The wire magazine

12 Para más información, recomiendo el artículo: Playing Off Site: The Untranslation of Onkyô de David Novak, 2010.

El *Deep Listening* es una práctica, iniciada por Pauline Oliveros, que explora la diferencia entre la naturaleza involuntaria y la naturaleza voluntaria y selectiva de la escucha. Esta práctica cultiva la improvisación, la experimentación, la colaboración y el juego, a través de meditaciones sonoras, actuaciones interactivas, y la escucha de los sonidos de la vida cotidiana, la naturaleza, los propios pensamientos, la imaginación y los sueños, cultivando así, una mayor conciencia del entorno sonoro, tanto externo como interno.¹³

2.1.13 Echtzeitmusik

Figura 22

Foto de Annette Krebs



Fuente: Cristina Marx/Photomusix

13 Como veremos en el capítulo 3, esta práctica ha influenciado la obra de Dreamtime, en la manera de registrar los sueños. Más información en: <https://www.deeplisting.rpi.edu/deep-listening/>

Movimiento surgido en Berlín en la década de los 90 por un grupo de artistas interesados en la improvisación abierta pero alejado de los modelos precedentes (Blažanović 2011, 39).

Más allá de los intereses artísticos de cada uno de sus miembros, lo que creaba una identidad de grupo en este movimiento, era su interés por trabajar con el material sonoro en tiempo real. Esta característica despertó el interés de muchos intérpretes y compositores en la improvisación (Blažanović 2012, 63-4).

2.1.14 Reduccionismo

Figura 23

Foto de Andrea Neumann



Fuente: CNMAT, Universidad de Berkeley

Movimiento musical basado en la improvisación, fundado Alemania en los 2000 que consiste en “reducir información, concentrándose en el mundo que se habita y en las relaciones que se crean” (Davis 2005, 174).

Entre los fundadores de este movimiento encontramos a Robin Hayward, Andrea Neumann y Axel Dörner. Esta forma de improvisar se centra principalmente en la forma y el diálogo con el espacio (Rey, 2015).

2.1.15 Live electronic music

Figura 24

Foto de María Chavez



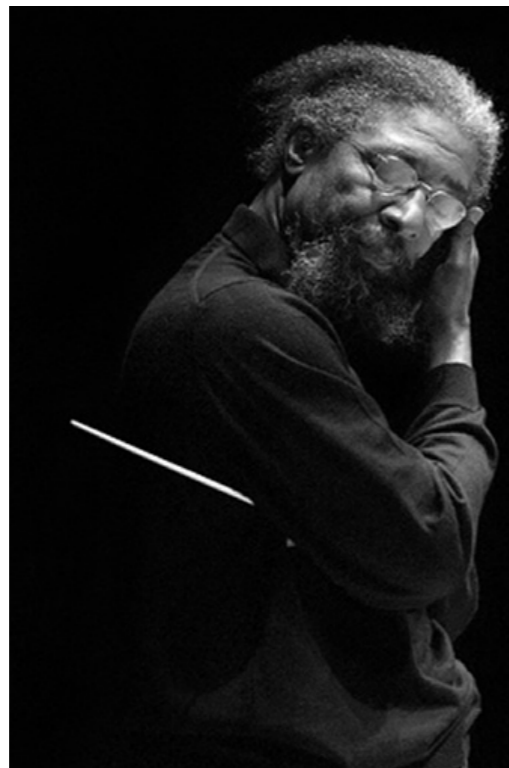
Fuente: Luisa Santacesarea

La música electrónica en directo se originó como reacción a la música compuesta para medios fijos como la música concreta o la electrónica. Esta forma de hacer música a través de la improvisación, incluye dispositivos electrónicos tradicionales, modificados, tecnologías de generación de sonido pirateadas y ordenadores. Entre sus múltiples formas y variantes, podemos encontrar el *Live Coding* o la improvisación electroacústica.

2.1.16 Improvisación dirigida

Figura 25

Foto de Lawrence D. "Butch" Morris



Fuente: jazzrightnow

Es una forma de improvisación jerárquica, utilizada para dirigir agrupaciones, controlando distintos aspectos de su improvisación, mediante un sistema de signos. En la figura 25 se muestra a Lawrence D. "Butch" Morris, uno de los pioneros de esta práctica.

Dentro de los lenguajes de improvisación dirigidos, uno de los más conocidos es el Soundpainting. Este lenguaje fue creado por el músico estadounidense Walter Thompson en 1974. Al igual que en otros lenguajes de improvisación, lo primero que se debe aprender es la sintaxis del lenguaje, utilizando el siguiente orden: Quién, Qué, Cómo y Cuándo improvisa.

La fluidez con la sintaxis es la clave para adquirir soltura en este lenguaje. Las consignas se agrupan en dos categorías generales:

- Consignas de modelado: que indican qué tipo de material y cómo debe interpretarse.
- Consignas de función: indican quién interpreta y cuándo debe comenzar la interpretación.

A su vez, estas consignas, se pueden agrupar de la siguiente manera:

1. Identificadores: forman parte de la categoría consignas de función y los gestos que pertenecen al Todo, como Grupo, Actor, Bailarín, Grupo1, Grupo2, Resto del Grupo, etc.
2. Contenido: forman parte de la categoría consignas de modelado y determinan el tipo de material a interpretar, por ejemplo, Puntillismo, Minimalis-

mo, Long Tone, Play Can't Play, etc.

3. Modificadores: forman parte de la categoría Modelado y son los gestos que pertenecen al Cómo, como por ejemplo Volume Faders y Time Faders.

4. Gestos de salida: pertenecen a la categoría Función e indican Cuándo entrar o salir de la maqueta y en algunos casos cuándo salir del Contenido, como Snaps photo o Launch Mode.

5. Modos: pertenecen a la categoría Modelado y son tipos de Contenido que incorporan parámetros específicos de renderizado. Scanning, Point to Point y Shapelines, son varios ejemplos de Modos.

Figura 26

Imagen de Walter Thompson realizando una sesión de Soundpainting



Fuente: El Nacional

6. Paletas: pertenecen a la categoría de Modelado y son principalmente gestos de Contenido que identifican material previamente compuesto y/o ensayado.

En el Soundpainting existen cuatro regiones imaginarias: posición neutral, La Caja, El Pentagrama, El Escenario.

Ejemplos de velocidad de desarrollo de la improvisación:

1. Punto a punto y Scanner: El intérprete debe desarrollar el material lentamente.

2. Jugar no es jugar y desarrollar el gesto: dos veces más rápido que el de Point to Point y Scanning.

3. El gesto Improvisar (improvisar): el ritmo de desarrollo es libre.

Guiar la improvisación, incluso para una sola persona, puede ser un acontecimiento muy emocionante y dinámico. La improvisación en grupo puede ser beneficiosa por sí misma, pero cuando se utiliza como medio para llegar a una composición, debe tener directrices que determinen la forma en que los resultados se utilizarán o adaptarán para la composición, o se descartarán.

2.2 Artes del movimiento

2.2.1 Performance Art

Según la historiadora del arte RoseLee Goldberg, el arte de la performance¹⁴ en el siglo XX, es “la historia de un medio abierto y no limitado de antemano, con infinitas posibilidades, llevado a cabo por artistas cansados de las limitaciones de las formas establecidas, y determinados a llevar su arte directamente al público” (Goldberg, 2011, p.9). Por esta razón, sostiene Goldberg, su base ha sido siempre anárquica, desafiando definiciones precisas, más allá de la simple declaración de que es “arte en directo hecho por artistas”.¹⁵

En 2016, el teórico del arte Jonah Westerman señaló que “la performance no es (y nunca ha sido) un medio, no es algo que una obra de arte pueda ser, sino más bien un conjunto de preguntas y preocupaciones sobre cómo el arte se relaciona con las personas y el mundo social en general” (Westerman, s.f). En su artículo “Dimensions of Performance”, Westerman sugiere cuatro relaciones sobre cómo se han situado y entendido históricamente las obras de performance: la que existe entre lo efímero y el archivo, entre la acción y la idea, entre la colaboración y el distanciamiento, y entre la realidad y la representación (Westerman, s.f).

En la obra del artista alemán Joseph Beuys, *I like America and America likes me* (1974), Beuys se encierra en una galería de Nueva York durante tres días con un coyote salvaje, con la intención de aislarse solo con el animal a modo de reflexión sobre la relación de violencia y opresión ejercida desde los Estados Unidos hacia los indígenas norteamericanos, cuya realidad dista mucho de disfrutar del acogedor eslogan que sugiere el título de esta obra.

14 Performance Art, en su denominación original en inglés.

15 El texto dice exactamente: “Live art by artists” (Goldberg, 2011, p.9).

Figura 27

Foto de Joseph Beuys en su obra *I like America and America likes me* (1974)



Fuente: Herbert Wietz

Como vemos en este ejemplo, existen ciertas analogías entre el arte de la performance y la improvisación libre. Por un lado sus orígenes, fruto de una disconformidad con su entorno y con los límites establecidos. Por otro lado, en ambos casos la forma es orgánica y está sujeta a la evolución del proceso artístico. Por último, hay factores no controlados por los performers que requieren de la capacidad de reacción y de la toma de decisiones en el momento. Por ejemplo, en el caso de la obra de Beuys, *I like America and America likes me* (1974), el artista es incapaz de controlar las reacciones del coyote, como se puede observar en la figura 27.

2.1.2 Happenings

Susan Sontag lo describió como “el arte de la yuxtaposición radical” (Sontag, 2001, p. 270). Según la definición aportada por el glosario de términos de arte del *Museum of modern art* (Moma), el Happening es una actuación, acontecimiento o situación considerada como arte, que suelen estar planificados, pero incluyen elementos de improvisación, pueden tener lugar en cualquier espacio, son multidisciplinarios y suelen contar con la participación del público.¹⁶

Los happenings fueron los precursores del arte de la performance y, a su vez, surgieron de los elementos teatrales del dadaísmo y el surrealismo. El nombre fue utilizado por primera vez por el artista estadounidense Allan Kaprow en el título de su obra de 1959, *18 Happenings in 6 Parts*, que tuvo lugar durante seis días, del 4 al 10 de octubre de 1959, en la Reuben Gallery de Nueva York.

Los happenings solían tener lugar en un entorno o instalación creada dentro de una galería e incluían luz, sonido, proyecciones de diapositivas y un elemento de participación del espectador.¹⁷

¹⁶ https://www.moma.org/learn/moma_learning/glossary/#h [última consulta: 20 de marzo de 2023].

¹⁷ Para más información, véase: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/h/happening> [última consulta: 20 de marzo de 2023].

Figura 28

Fragmento de *18 Happenings in 6 parts* de Allan Kaprow (1959). Fundación Tàpies, Barcelona (2014)



Fuente: HEAD, Geneva, Switzerland

2.2.3 Fluxus

Grupo asociado con la práctica del Happening, Fluxus fue un colectivo de artistas que se extendió por todo el mundo, pero que tuvo una presencia especialmente fuerte en la ciudad de Nueva York. George Maciunas (1931- 1978), es considerado históricamente el principal fundador y organizador del movimiento, quien describió Fluxus en su manifiesto como “una fusión de Spike Jones, gags, juegos, Vaudeville, Cage y Duchamp” (Maciunas, 1965).

El arte Fluxus implicaba al espectador, confiando en el azar para determinar el resultado final de la obra. Los artistas Fluxus estaban muy influenciados por las ideas de John Cage, que creía que uno debía embarcarse en una obra sin tener una idea del final. Lo importante era el proceso y no tanto el producto acabado.

Figura 29
Foto de George Maciunas



Fuente: Art for breakfast

Tanto Allan Kaprow como varios de los artistas asociados con el grupo Fluxus, fueron alumnos de John Cage en el *New School of Social Research*, y tuvieron la oportunidad de presenciar sus obras precursoras del Happening, como su *Theatre Piece N.1* (1952).

Como hemos observado, tanto la performance como el happening, utilizan la improvisación como su entorno natural. Esta relación intrínseca, se debe a la imposibilidad de anticipar los efectos de cada acción o evento. Todo lo que sucede es provisional y exige una respuesta improvisada. La acción requiere de la improvisación por parte de los participantes para completar lo que falta.

2.2.4 Anna Halprin¹⁸

Figura 30
Foto de la obra *Parades and Changes* de Anna Halprin (1965)



Fuente: Nicholas Peckham

18 Más información sobre obras y biografía en: <https://www.annahalprin.org>

Anna Halprin fue, en muchos sentidos, la fundadora de la improvisación postmoderna dentro del campo del movimiento en Estados Unidos. Es el nexo de unión entre la primera generación de educadores de danza estadounidenses y los influyentes experimentos del *Judson Dance Theatre* y el *Grand Union* que veremos más adelante.

Halprin estudió con innovadores de la danza moderna como Martha Graham, Doris Humphrey y Hanya Holm. Sin embargo, lo que más le influyó fue su trabajo con Margaret H'Doubler, pionera de la educación en danza, que utilizaba la improvisación como fuente primaria de entrenamiento del movimiento.

Tras unos años bailando profesionalmente en Nueva York, Halprin se estableció en la zona de la bahía de California y comenzó a experimentar profundamente con la improvisación como fuente de movimiento y forma de estructurar la actuación.

A través de sus primeros trabajos, que investigaban las acciones y la cinética del movimiento, inspiró a una nueva generación de creadores de danza, como sus antiguas alumnas Simone Forti, Yvonne Rainer y Trisha Brown, de las que hablaremos a continuación.

Como hemos comentado en el primer capítulo, al principio, Halprin utilizaba la palabra improvisación para describir su trabajo en general y distinguirlo de los vocabularios de la danza moderna que habían surgido y dependían de artistas individuales como Martha Graham. Mas adelante, Halprin comenzó a distinguir entre los términos "improvisación" y "exploración".

En cuanto al uso del espacio, en lugar de limitarse al escenario tradicional, Halprin exploró distintos lugares de la ciudad y sus entornos. Uno de los lugares

donde ella y sus bailarines experimentaron fue en un hangar en construcción del aeropuerto de San Francisco. A Halprin le intrigaba la cualidad geométrica abstracta de este "decorado". Su improvisación quedó documentada en una película de William Heick y Jacques Overhoff titulada *Hangar* (1964).

Figura 31

Anna Halprin y su compañía interpretan la obra *Hangar* en el aeropuerto de San Francisco (1957)



Fuente: William Heick

De estas primeras obras, sus trabajos evolucionaron hacia los “happenings”, donde el público participaba en la coreografía con los intérpretes, para llegar posteriormente, a una danza como arte curativo con terapias de cuerpo y movimiento.

Figura 32

Extracto del documental *Artists in Exile: Una historia de danza en San Francisco*



Fuente: Shelley Trott

2.2.5 Simone Forti

Figura 33

Foto de Simone Forti



Fuente: Carol Petersen

Simone Forti comenzó su carrera como bailarina a mediados de la década de 1950, cuando tanto ella como Yvonne Rainer empezaron a tomar clases en San Francisco con Anna Halprin. Tomando la revolucionaria técnica de Halprin basada en la improvisación, Forti se trasladó a Nueva York a principios de la década de 1960, donde desarrolló su propio enfoque.

En Nueva York trabajó junto a los coreógrafos del *Judson Dance Theater* y estrenó sus *Dance Constructions* (1960-61). Obras en las que la improvisación y el azar dan forma a cada pieza, como se puede observar en *Huddle* (1961) y *Slant Board* (1961). En estas obras, las condiciones en las que se realizaban, limitaban las opciones de movimiento disponible y generaban a su vez, paletas de movimiento particulares y muy restringidos. Por ejemplo, en *Huddle*, un grupo de siete bailarines se reúnen para formar una escultura humana, formando una cuadrícula sujetándose unos a otros con fuerza y con los pies firmemente apoyados en el suelo. Luego, por turnos, los artistas se desenredan de uno en uno y trepan por encima de los demás, hasta volver a tierra firme y unirse de nuevo al grupo. A medida que cada artista se separa, los demás reaccionan, uniéndose para cerrar la brecha resultante y volver a formar el grupo de modo que pueda sostener al artista que escala. *Huddle*, se representa en silencio.

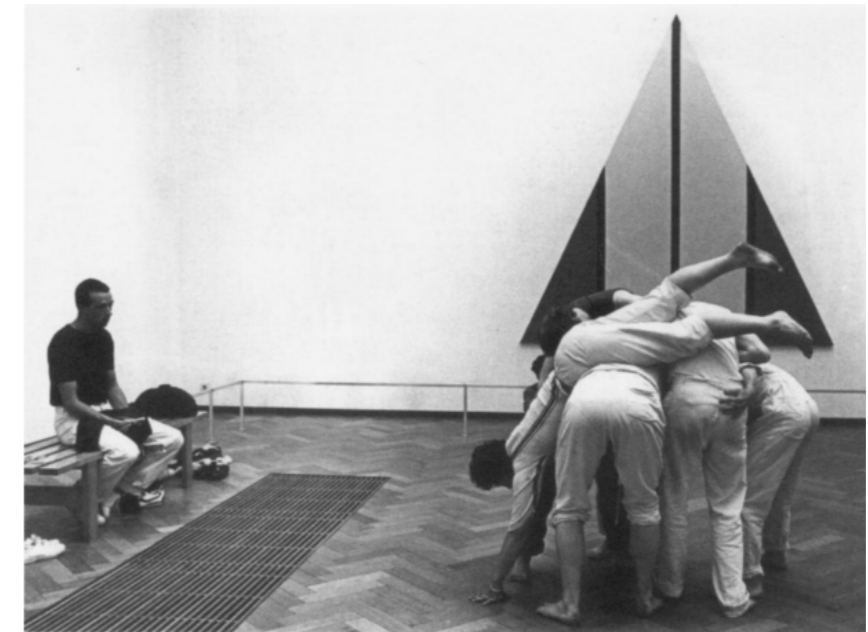
Como lo expresó la propia Forti en una entrevista, “quería ver a la gente moviéndose de una forma que no estuviera estilizada, que alguien escale, y que la gente apoye esa escalada, ver a la gente en acción haciendo algo poco habitual” (Forti, 2012).

En su obra, *Slant Board* (1961), tres o cuatro bailarines se suben a una tabla de dos por dos metros apoyada contra una pared en un ángulo de cuarenta y cinco grados sujetándose con cuerdas anudadas, con instrucciones de moverse hacia arriba y hacia abajo, hacia delante y hacia atrás.

Como podemos observar en estas piezas, los montajes de estas danzas delimitan el tipo de movimiento disponible, poniendo en escena una pequeña porción del movimiento humano. La clave es que casi cualquiera puede hacerlo; la pieza pone en escena el movimiento ordinario, no la danza estilizada o técnica.

Figura 34

Interpretación de Huddle (1961) de Simone Forti



Fuente: Simone Forti

Figura 35

Huddle de Simone Forti en Le Mouvement, Biel/Bienne



Fuente: Friends of the High Line

Cuando Forti creó estas obras, el movimiento estilizado definía la danza dominante. Hoy en día, gracias a bailarinas como ella, el público no se sorprende al ver algún movimiento cotidiano en un espectáculo de danza; incluso en el ballet no es algo inaudito. Pero en el contexto de principios de los 60, la elección de Forti de un material de movimiento basado en tareas para una danza era radical.

Más tarde, en la década de los 70s, Forti abandonó estos experimentos de danza controlada y se centró en procesos mucho más abiertos. Eran procesos basados en la escucha de sensaciones corporales y su posterior respuesta a través del movimiento. El material para las danzas procedía de donde Forti lo encontraba en su entorno y en sus viajes. Por ejemplo, haciendo equilibrios sobre las rocas tambaleantes de un muro derruido u observando animales en zoológicos, un

Figura 36

Extracto de la obra *Slant Board* de la coreógrafa Simone Forti



Fuente: Stéphane Cerri

Figura 37

Imagen de la obra *Slant Board* de Simone Forti (1982)



Fuente: Stedelijk Museum

campo de investigación que Forti continuó durante muchos años.¹⁹

Desde mediados de los años ochenta, Forti ha estado desarrollando un enfoque del movimiento que denomina *Logomotion*, un método de danza narrativa que combina el habla y el movimiento, que a menudo surgen espontáneamente de una fuente común.

Uno de los primeros pasos en la práctica del *Logomotion* es permitir que los pensamientos y las emociones se comuniquen a través del lenguaje hablado de

¹⁹ Para un relato de las primeras exploraciones de Forti en el campo de la danza, véase: Forti (1974).

una forma profundamente física. El intérprete experimenta lo que Forti llama un “estado de danza”, que podría describirse como un movimiento constante de ida y vuelta entre el cuerpo y la mente.

El movimiento influye en lo que pienso, y lo que pienso influye en mis movimientos. Los pensamientos y las imágenes parecen pasar simultáneamente por mis centros motores y mis centros verbales, mezclando y animando tanto el habla como la corporeidad física (Forti, 2001, p. 32).

El material para estas danzas surge de los profundos lazos entre el habla y el movimiento: la imaginería cinestésica que solemos utilizar en la narración de historias y el lenguaje corporal que la acompaña. En la obra de Forti, este lenguaje corporal no es una nota de gracia añadida a una historia mientras se cuenta, sino más bien una encarnación preverbal que ayuda a invocar el lenguaje. Para dar una idea del proceso, Forti utiliza el ejemplo de la “pendiente resbaladiza”, conectando el ejemplo con sus raíces físicas, reviviendo la pendiente en movimiento. Su obra va más allá de las figuras retóricas y desarrolla un sistema de comunicación único que utiliza tanto las palabras como el movimiento a partir de las sensaciones y asociaciones cinestésicas que evocan las palabras.

2.2.6 Trisha Brown²⁰

Figura 38

Foto de Trisha Brown. *Trillium* (1962)



Fuente: Al Giese

Trisha Brown ha sido una de las bailarinas y coreógrafas más influyentes de los siglos XX y XXI. El arte de Trisha Brown ha dejado huella tanto en las artes escénicas como en las artes visuales. Su ejemplar carrera abarcó más de cuatro décadas antes de retirarse en 2008.

²⁰ Más información sobre obras y biografía: <https://trishabrowncompany.org/news/>.

Brown asistió al Mills College de Oakland (California), donde se especializó en danza, se formó en la técnica de Martha Graham y en la composición de Louis Horst, y recibió clases de danza africana de Ruth Beckford. Brown pasó varios veranos en Connecticut estudiando en el American Dance Festival y trabajando con Louis Horst, José Limón y Merce Cunningham. Entre 1958 y 1960, Brown impartió clases en el Reed College de Portland (Oregón) y conoció las ideas de la improvisación. Su interés por la improvisación se intensificó durante un taller de verano dirigido por Anna Halprin en 1960. A instancias de sus compañeras Simone Forti e Yvonne Rainer, Brown se trasladó a Nueva York a principios de 1961.

2.2.6.1 Primeras improvisaciones

Muchas de las primeras piezas de Brown se representaron una sola vez y se llevaron a cabo en lugares considerados poco tradicionales, como galerías, iglesias y espacios al aire libre.

Influenciadas por el compositor John Cage, las primeras improvisaciones de Brown estaban ambientadas en la respiración, el silencio y el sonido de las pisadas; sin fuertes componentes auditivos, el público podía centrarse más en los movimientos que en el acompañamiento. En 1962, Brown estrenó su primera coreografía profesional, *Trillium*, en el Festival de Poesía interdisciplinar del Maidman Playhouse de la calle 42 de Nueva York. Utilizando el método de instrucción de tareas de Ann Halprin, la danza se ejecutaba con sólo tres sencillas instrucciones: “de pie, sentado y tumbado”. Estos tres comportamientos eran una composición tripartita que evocaba la infancia de Brown en Washington y la flor silvestre del trillium de tres pétalos. La pieza estuvo acompañada por Simone Forti, que

interpretó una serie de sonidos que incluían tonos, chirridos y raspados. Brown continuó creando improvisaciones estructuradas y obras improvisadas en el suelo durante toda la década de 1960.

Brown solía pedir a sus bailarines que improvisaran basándose en una idea (por ejemplo, “alineamiento”) o en instrucciones verbales explícitas (por ejemplo, “leed las paredes”). Quería mantener la sensación y la frescura de la improvisación, pero haciendo que la danza fuera repetible. Esa estética alcanzó su punto álgido en su solo *Water Motor* (1978).

Figura 39

Trisha Brown en su pieza *Water motor* (1978)



Fuente: Babette Mangolte

2.2.7 Yvonne Rainer

Rainer estudió danza con Martha Graham, Merce Cunningham y Anna Halprin. Comenzó a coreografiar como fundadora del *Judson Dance Theater* en la década de 1960. En su trabajo, Rainer quería hacer una danza desprovista de toda clase de técnica, virtuosismo y teatralidad, favoreciendo así una aproximación naturalista del movimiento, como se puede apreciar en el manifiesto mostrado en la siguiente página.

Figura 40
Foto de Yvonne Rainer



Fuente: Michigan University

NO manifiesto, por Yvonne Rainer (1965)²¹

No al espectáculo

No al virtuosismo

No a las transformaciones, a la magia y al hacer creer

No al glamour y a la trascendencia de la imagen de la estrella

No a lo heroico

No a lo antiheroico

No a la imaginería basura

No a la implicación del intérprete o del espectador

No al estilo

No al amaneramiento

No a la seducción del espectador por las artimañas del intérprete

No a la excentricidad

No a conmover o ser conmovido

²¹ MANIFIESTO NO, por Yvonne Rainer (1965). Fuente: https://www.moma.org/learn/moma_learning/yvonne-rainer-trio-a-1978/. Traducción propia

2.2.7.1 Trio A

Rainer coreografió *Trio A* en 1966 y lo grabó en 1978. La pieza no incorpora música y presenta un flujo fluido y continuo de energía y de movimientos cotidianos como caminar, arrodillarse o dar golpecitos con los dedos de los pies.

Figura 41
Trio A por Yvonne Rainer



Fuente: Plataforma ANM

El *Trío A* situó a Rainer como líder entre los bailarines, compositores y artistas visuales que participaban en el *Judson Dance Theater* (del que fue cofundadora en 1962), una colaboración vanguardista que marcó el comienzo de una nueva era en la danza contemporánea con coreografías sin adornos y actuaciones informales y espontáneas.

2.2.8 Judson Dance Theatre

La *Judson Memorial Church* albergó el *Judson Dance Theater* como espacio escénico y primer grupo cooperativo de danza posmoderna que cuestionaba la naturaleza de la danza y la filosofía del arte, rechazando la forma tradicional.

Fue un semillero de danza de vanguardia entre 1962 y 1964, para colaboraciones de artistas y compositores experimentales. El *Judson Dance Theater* surgió de las clases de composición de Robert Dunn y John Cage, de donde surgió también el grupo de danza *Grand Union* al que pertenecieron artistas como Yvonne Rainer, Steve Paxton o Trisha Brown, centrado principalmente en la improvisación.²²

Aunque en este lugar no se trabajaba en la búsqueda de un estilo artístico en particular, muchas de las danzas se hicieron conocidas en el *Judson Dance Theatre*, por desafiar las expectativas del público sobre la propia naturaleza de una representación.²³

El uso de la improvisación y los métodos aleatorios fueron claves para explorar nuevas formas de hacer danza, permitiendo que el propio proceso coreográfico, fuera el punto central del trabajo.

²² El Grand Union, fue un colectivo de coreógrafos/performers que durante los años 1970-76, exploraron la improvisación en grupo a través de la danza y el teatro, con el objetivo de investigar sobre la naturaleza de la danza y su interpretación.

²³ En 2019, el Museo de Arte Moderno de Nueva York (Moma), organizó una retrospectiva del Judson Dance Theatre. Se puede ver la información en el siguiente link: <https://www.gotham-center.org/blog/the-work-is-never-done-judson-dance-theater-transforms-moma> [última consulta: 2 de febrero de 2023].

Otro concepto importante fue la inclusión del “movimiento ordinario” y las tareas o acciones, para explorar elementos del movimiento humano como caminar o correr que no fueran movimientos contruidos y técnicos. La idea del movimiento pedestre, no consistía simplemente en rebelarse contra las formas establecidas, sino también en eliminar las barreras del espectáculo que separan el arte de la vida y a los intérpretes de los espectadores. Las colaboraciones entre bailarines, músicos y artistas visuales socavaron las jerarquías coreográficas convencionales, así como las rígidas distinciones entre las artes, lo que dio al Judson Dance

Figura 42

Conversación entre Yvonne Rainer y Sally Banes sobre el Judson Dance Theatre



Fuente: Walker Art Center

Theatre, su reputación de crisol de innovación.

Figura 43

Foto de Steve Paxton



Fuente: Paula Court

2.2.9 Steve Paxton

Steve Paxton, bailarín con formación en acrobacias y artes marciales, fue miembro de varias compañías de danza moderna de Nueva York en la década de 1960.

Paxton fue uno de los principales impulsores de las revolucionarias actuaciones del *Judson Dance Theater* a mediados de la década de 1960 en Nueva York, desafiando los supuestos sobre la danza y abriendo nuevas posibilidades para esta forma de arte, incluyendo qué tipos de movimiento podían considerarse danza y cómo se hacen las danzas. Las radicales propuestas coreográficas de Paxton en

los años sesenta incluían su exploración de la improvisación, tanto en solitario como en grupo, sobre todo con el colectivo de danza-teatro *Grand Union* (1971-1976), que incluía a Yvonne Rainer y a Trisha Brown, entre otros. Fue durante su estancia en el *Grand Union* cuando Paxton propuso por primera vez el *Contact Improvisation*.

2.2.9.1 Contact Improvisation

El *Contact Improvisation* (CI) se presentó por primera vez como una serie de actuaciones concebidas y dirigidas por Steve Paxton en junio de 1972 en la *John Weber Gallery* de Nueva York. Paxton invitó a unos estudiantes y colegas a participar en un proyecto de dos semanas de duración. Entre estos bailarines se encontraban Daniel Lepkoff, Nancy Stark Smith y Nancy Topf. Varios de ellos siguen practicando esta forma de danza en la actualidad.²⁴

Su creador, Steve Paxton, sugiere considerar la interacción entre la improvisación y la forma de la obra como un diálogo continuo. Dice:

La relación entre forma e improvisación es intrínseca [...] La danza y la música, en particular entre las artes, han consagrado la improvisación en sus formas clásicas, y confían en ella como uno de los medios para crear nuevas formas, estilos o modos de producción. En estas artes, la forma pasa a un segundo plano y las improvisaciones pueden reconocer una relación con la forma simplemente rompiendo las reglas. Más allá de esta relación “negativa”, existe la posibilidad de utilizar los métodos de improvisación para descubrir nuevas formas, como en el *Contact Improvisation*, la improvisación a partir de reglas, o en reglas a partir de improvisaciones, la relación

24 Pueden verse vídeos de las primeras actuaciones de *Contact Improvisation* en dos documentales narrados por Steve Paxton: *Chute* (1979) y *Fall After Newton* (1987).

entre ambas es intrínseca. (Buckwalter, 2010, p. 42)

En el *Contact*, a medida que los bailarines se familiarizan con los entresijos de los movimientos básicos que surgen, pueden crear una danza fluida de negociación sobre cómo pasarán de una posición a otra. Para contrarrestar esta tendencia, los bailarines se retan a sí mismos a buscar territorios desconocidos dentro de lo familiar, a continuar la investigación que es el corazón y el alma del *Contact*.

El *Contact Improvisation* ha acumulado elementos reconocibles de vocabulario de movimiento, las formas más comunes son:

- el surf, un cuerpo que se sube encima de otro cuerpo que se balancea.
- los contrapesos, un miembro de la pareja que se aleja del otro mientras se sujeta con cualquier extremidad.
- los bailes cabeza con cabeza o espalda con espalda en los que se comparte el peso.
- las elevaciones de pelvis con pelvis.
- los círculos en espiral alrededor de los hombros y el cuello del bailarín de apoyo.

La sugerencia de Steve Paxton para el *Contact Improvisation*, que dos cuerpos en movimiento sigan el punto de contacto entre ellos, crea una danza de pesos cambiantes, a veces inesperados, entre los cuerpos. Este elemento de sorpresa activa los reflejos, a menudo como mecanismos de supervivencia que protegen el cuerpo en caso de caída.

Las primeras formaciones de Paxton sobre investigación y seguridad en Contact Improvisación se centraron en que los participantes se convirtieran en mejores testigos de sus propios actos reflejos. Los improvisadores de *Contact* desarrollan la conciencia sensorial a través de ejercicios preliminares, en la que observan los minúsculos cambios de peso del balanceo postural mientras están de pie. Esta práctica amplía su capacidad de permanecer presentes a las sensaciones, incluso cuando experimentan miedo durante una caída en un dúo de *Contact*, por ejemplo.

Una conciencia sensorial muy desarrollada ofrece al cuerpo más opciones durante una caída, más tiempo para ajustar el peso y cambiar el resultado de algo perjudicial a algo factible. Este tiempo “extra” crea momentos mágicos en un dúo de *Contact*, en los que el tiempo parece detenerse para el bailarín. De repente, como si estuviera al otro lado del espejo, un bailarín puede observar su propia caída libre a cámara lenta, con precisión, decisión y claridad (Buckwalter, 2010, p. 66).

Aunque muchos improvisadores han creado prácticas de movimiento basadas en la actividad de los ojos, la práctica de la Improvisación de Contacto requiere un uso diferente: un énfasis en la visión periférica. La visión frontal no es muy útil cuando el cuerpo se inclina de forma rápida e inesperada, boca abajo, de lado y hacia atrás a lo largo de los 360 grados alrededor de su centro de gravedad. Afortunadamente, nuestro cuerpo lo entiende e instintivamente sabe que debe mirar de otra manera. La visión periférica se desarrolla con la práctica y, con ella, también un modo de percepción periférica. Steve Paxton afirma: “Mi entrenamiento de bailarines de *Contact Improvisation* hace hincapié en la visión periférica, partiendo de la premisa que conduce a la mente periférica, que intensifica a su vez la sensación periférica” (Buckwalter, 2010).

Figura 44
Contact Improvisaton, Karen Nelson y Steve Paxton en Naropa Institute, Boulder, CO, 1984



Fuente: Bill Arnold

Figura 45

Trailer del documental *Fall After Newton* (1987)



Fuente: Contact Quarterly

Figura 46

Ejercicios básicos del *Contact Improvisation*



Fuente: OKI

Figura 47

Contact Improvisation realizado en una galería de la Provincetown Art Association en Provincetown, Massachusetts, 1977. Steve Paxton y Nancy Stark Smith



Fuente: Stephen Petegorsky

2.2.10 Nancy Stark Smith

Figura 48
Foto de Nancy Stark Smith



Fuente: Bill Arnold

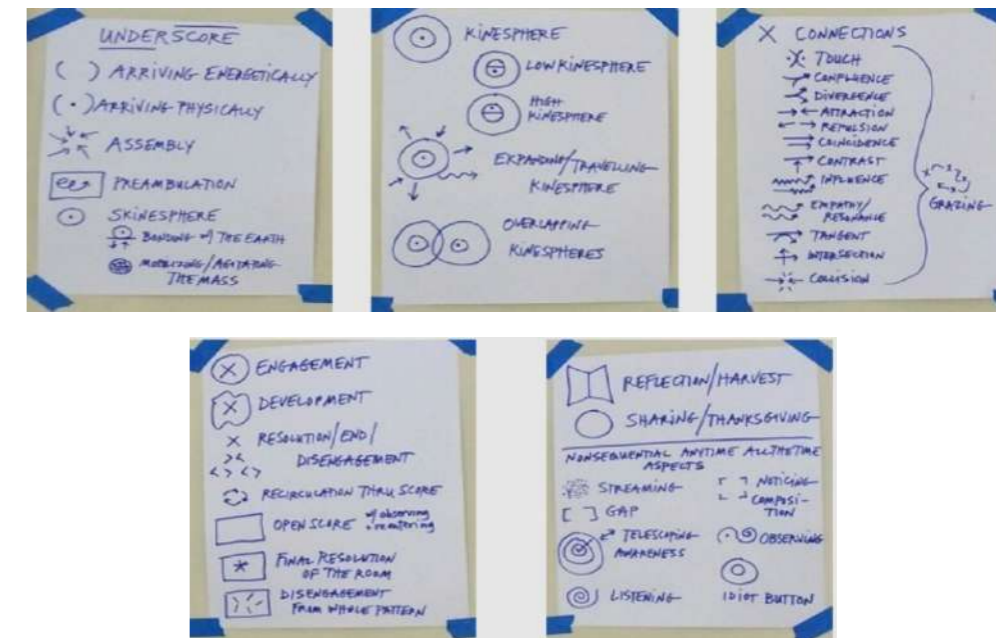
En 1972, Nancy Stark Smith bailó en las primeras representaciones de Contact Improvisation en Nueva York, y desde entonces ha sido fundamental para su desarrollo como bailarina, profesora, intérprete, organizadora y escritora/editora, trabajando extensamente a lo largo de los años con Paxton y otros.

En 1975, cofundó junto con Lisa Nelson, de la que hablaremos a continuación, *Contact Quarterly*, una revista internacional sobre danza e improvisación, ade-

más de codirigir Contact Editions, que produce y distribuye literatura no periódica sobre danza y somática.²⁵

A partir de 1990, Stark comenzó a desarrollar un nuevo lenguaje basado en la Improvisación de Contacto que integraba investigaciones cinestésicas y compositivas llamado *Underscore*.

Figura 49
Símbolos del Underscore de Nancy Stark Smith



Fuente: Nancy Stark Smith

²⁵ Para más información, ver: <http://www.contactquarterly.com>

Figura 50
Conversación con Nancy Stark Smith



Fuente: Dance Tech TV

2.2.11 Lisa Nelson

Figura 51
Foto de Lisa Nelson



Fuente: Raymond Mallentjer

Lisa Nelson es coreógrafa, improvisadora, video artista, editora y educadora. Lleva casi cinco décadas explorando el papel de los sentidos en la interpretación y observación del movimiento. La danza improvisada, que postula valores de colaboración, diálogo y estrategias de supervivencia flexibles (tanto biológicas como culturales), ha sido el núcleo de su investigación y práctica artística.

Una inmersión en la tecnología de vídeo portátil en los años 70 le llevó a desarrollar un enfoque radical de la edición en tiempo real, la comunicación y el sentido de la imaginación que denominó *Tuning Scores*. Desde 1976, coedita y publica la revista independiente de danza e improvisación *Contact Quarterly* junto con Nancy Stark Smith, escrita por bailarines, un archivo de cuarenta y cinco años de experiencia y exploración del movimiento. Sus escritos aparecen en numerosas revistas y libros.

2.2.11.1 Tuning Scores

Tuning Scores es a la vez, un juego estético y una práctica escénica, que une la danza con la performance de observación y se adapta a prácticas de danza y colaboraciones multidisciplinares.

Mediante la generación y composición comunitaria del movimiento, las partituras investigan elementos de la actuación en directo y la acción cotidiana. Son un vehículo para sintonizar con un sentido individual y colectivo del espacio, el tiempo y el comportamiento. Las partituras analizan cómo la gente compone la percepción a través de la acción, con la construcción de teorías y la retroalimentación incorporadas a su práctica (*Tuning Scores Log*, 2009, p. 1).

Figura 52

Conversación con Lisa Nelson



Fuente: La Caldera Barcelona

Figura 53

Homenaje a Lisa Nelson



Fuente: Conecte Danse

2.2.12 William Forsythe

Figura 54

Foto de William Forsythe



Fuente: Carsten Fock

William Forsythe, a lo largo de su carrera de más de 40 años, ha redefinido las prácticas de la danza y del movimiento, creando un amplio repertorio de obras para ballet y obras experimentales fuera del escenario. En el caso de Forsythe, la improvisación está limitada únicamente por la interpretación de cada concepto de movimiento. Esta forma de trabajar, limitada por el el cuerpo del bailarín, sus movimientos y sus diferentes formas de combinarlo, permite profundizar en las ideas, de manera que la acción y el contenido estén libres de asociaciones tópicas.

Las herramientas de improvisación de Forsythe, titulada *Improvisation Technologies*, se dividen en lo que denomina “modalidades”, que son 30 conceptos de movimiento. Una vez que se aprende la forma de mover el cuerpo en las distintas modalidades, éstas se convierten en “herramientas recordatorias”, que proporcionan todo un nuevo conjunto de ideas que se pueden utilizar para desencadenar la variación o la invención del movimiento.²⁶

Figura 55
William Forsythe - Solo



Fuente: GrandpaSafari

²⁶ Para más detalles, ver: <https://www.artfactory-international.com/forsythes-improvisation-technique/>

Figura 56
Christine Bürkle, bailarina, en "Part 1: Self Meant to Govern", del ballet Eidos:Telos (1994) de William Forsythe, con Maxim Franke, violín.



Fuente: Dominik Mentzos

2.2.13 Nina Martin

Nina Martin acostumbra a entrenar a los improvisadores para que trabajen a una velocidad cerebral rápida, entrando en una improvisación sin plan y sin ideas preconcebidas sobre el material existente. Se trata de desarrollar una lectura rápida del espacio, y responder rápidamente y con claridad a esa lectura (Buckwalter, 2010, p. 20).

Figura 57
Foto de Nina Martin



Fuente: TCU Magazine

Trabaja con el cerebro y el sistema nervioso para llegar al movimiento preconsciente. Llama a su trabajo grupal *Ensemble Thinking* y cuando es en solitario *Articulating the Solo Body*.

Ensemble Thinking (ET) es un sistema de prácticas colaborativas de improvisación en grupo. Estos ejercicios perfeccionan la capacidad del individuo para percibir, iniciar y apoyar la acción colectiva. La naturaleza conceptual del ET permite la igualdad de acceso independientemente de la formación, la estética o las capacidades física. (Ensemble Thinking, 2023, párr. 1)

Figura 58
Muestra de trabajo del método *Ensemble Thinking* de Nina Martin



Fuente: Nina Martin

Figura 59
Mary Reich y Nina Martin realizando ReWire/Dancing States



Fuente: Carl Yamamoto

2.2.14 Ohad Naharin

Figura 60
Foto de Ohad Naharin



Fuente: Michal Chelbin

En 1990, Ohad Naharin fue nombrado Director Artístico de la Compañía de Danza Batsheva. Tras casi treinta años al frente de Batsheva, Naharin dejó el cargo de Director Artístico en 2018, y continúa ejerciendo como coreógrafo de la compañía.

Naharin desarrolló un innovador lenguaje del movimiento llamado *Gaga*, basado en la improvisación y en la investigación sobre las sensaciones y la imaginación, la toma de conciencia de la forma, la búsqueda de nuevos hábitos de movimiento y la superación de los límites conocidos.

Esta técnica es el entrenamiento diario de los bailarines de la Compañía Batsheva y se ha extendido por todo el mundo entre bailarines y no bailarines. La práctica de *Gaga*, mejora el movimiento instintivo y conecta el movimiento consciente con el inconsciente, permitiendo una experiencia de libertad y placer de forma sencilla.

Exploramos el movimiento multidimensional, disfrutamos de la sensación de quemazón en los músculos, somos conscientes de nuestra potencia explosiva y a veces la utilizamos. Cambiamos nuestros hábitos de movimiento encontrando otros nuevos, podemos estar tranquilos y alerta a la vez. Nos volvemos disponibles. (Milk Shake Project, 2023, p. 1)

Figura 61

Ohad Naharin habla sobre el movimiento Gaga



Fuente: Dance Consortium

2.2.15 Thomas Hauert

Figura 62

Foto de Thomas Hauert



Fuente: Alfred Mauve

Thomas Hauert utiliza la improvisación sobre estructuras prefijadas para mantener una visión general del conjunto permitiendo así una mayor flexibilidad en las partes. El movimiento de los individuos dentro de un grupo puede ser conectado y unido. Al igual que los músicos de una orquesta tocando juntos una pieza de música, los bailarines en un mismo espacio pueden crear una unidad mediante la conexión en lugar de la yuxtaposición de su movimiento.

Posiciones, formas dinámicas o de movimiento en el espacio, se pueden conectar y dan los equivalentes visuales de armonía o disonancia (conexiones verticales en la línea de tiempo). Por otra parte, los bailarines pueden crear conexiones que se refieren a hechos pasados o futuros, como las melodías, ritmos y dinámicas que suceden en la música (conexiones horizontales en la línea de tiempo).

Como podemos observar, Hauert piensa en estas conexiones en términos musicales para ayudarse a encontrar equivalencias con el movimiento. Aprovecha la inteligencia de enjambre o inteligencia colectiva, intercambiando constantemente los roles de liderar y seguir o hacer ambas cosas al mismo tiempo, teniendo la responsabilidad de iniciar, de hacer su parte en el desarrollo de propuestas de otras personas o de manera inconsciente estructuras emergentes, manteniendo una visión general sobre la composición del grupo, a la vez que se asume un papel dentro de ella.

Las estructuras de los grupos de conexión, permiten a los bailarines crear un sentido compartido de musicalidad, que emerge de la contribución fragmentada de todos los involucrados, tanto en silencio como en relación con una música audible o imaginada.

2.2.16 Susan Sgorbati

Figura 63

Foto de Susan Sgorbati



Fuente: Cynthia Locklin

Susan Sgorbati, lleva más de treinta años dedicada a la danza en Estados Unidos, como coreógrafa, directora artística, bailarina y profesora. Su interés por la improvisación desembocó en una investigación sobre la relación entre la improvisación en la danza, la música y la ciencia de los sistemas complejos, que denominó *Improvisación Emergente* (IE).

En este contexto, Sgorbati entiende por improvisación la creación espontánea de sonido y movimiento integrados por intérpretes que se adaptan a estímulos, impulsos e interacciones internos y externos.

Según Sgorbati, normalmente, pensamos en el orden y la forma como algo impuesto, compuesto o dirigido desde el exterior. En este caso, sin embargo, surgen nuevos tipos de orden, no porque estén preconcebidos o diseñados, sino porque son el producto de sistemas dinámicos y autoorganizados que operan en entornos abiertos.

Las formas emergentes aparecen en sistemas complejos e interconectados, en los que hay suficiente orden e interacción para crear un patrón reconocible, pero en los que la forma es lo suficientemente abierta como para que surjan continuamente nuevas diferenciaciones e integraciones que influyan en ella y la modifiquen. A través de estas interacciones se seleccionan vías concretas para el desarrollo de nuevos materiales. (Buckwalter, 2010, pp. 17-18)

Figura 64

Reconstructed Memory, parte de un trabajo de *Improvisación Emergente* de Susan Sgorbati



Fuente: Paul Kyle

2.3 Conceptos comunes en la improvisación libre

En la figura de la siguiente página, se presenta un mapa conceptual sobre los fundamentos de la improvisación libre. Este esquema es una propuesta abierta y personal, basada en los temas y los conceptos tratados en este capítulo, en la propia experiencia personal y en el glosario de conceptos propuestos por el *Interdisciplinary Instant Composition*.²⁷

Con la intención de elaborar una síntesis lo más global posible, se han omitido intencionadamente las cuestiones temporales, para no establecer diferencias con otras disciplinas artísticas.

27 Ver: <https://instantcomposition.com>

Figura 65
Propuesta personal de uso de la improvisación en un contexto interdisciplinar



Fuente: elaboración propia

2.3.1 Exploración

La exploración nos permite transitar por las ideas y desarrollarlas, llegando todo lo lejos que queramos dentro de ellas. Para ello, es necesario liberarse de todo juicio en el momento en que se está improvisando.

Una vez que entramos en un estado, que podríamos llamar "de flujo", nuestra mente conecta con toda la actividad que se realiza en el momento presente, de manera que cada acontecimiento que se nos presenta como nuevo, sea intencionado o no, será recibido como una oportunidad para seguir explorando.

Las vías por las que normalmente transita una exploración son dos: o bien partimos de lo conocido para llegar a zonas desconocidas, o desde lo desconocido, vamos reaccionando a lo que vamos encontrando. Estas dos vías son interdependientes, de manera que cada nuevo descubrimiento será incorporado al conjunto de habilidades y aprendizajes. Todo lo que vayamos incorporando a nuestra base de conocimientos, permitirá llegar más lejos en la improvisación.

Aunque en numerosas ocasiones se realiza en grupo, la práctica de la exploración en solitario permite, entre otras cosas, desarrollar un vocabulario y un entendimiento más profundo del material con el que se trabaja, a la vez que aumenta la capacidad de toma de decisiones para el trabajo grupal.

2.3.2 Interacción

Cuando hablamos de interacción, lo primero que tenemos que tener en cuenta es el contexto donde se realiza la improvisación. Para ello, es muy importante valorar cómo nos queremos relacionar con ese contexto. Esto podría ser delimitado de la siguiente manera: el otro, el espacio, el material y uno mismo.

Con el otro, nos estamos refiriendo a las otras personas que están en el espacio y participan de manera activa o pasiva de la improvisación, por ejemplo: otros artistas, espectadores, etc.

Cuando hablamos del espacio, nos referimos a las posibilidades físicas, acústicas, visuales o de percepción que ofrece ese espacio. Esto permite elegir de qué manera nos vamos a relacionar con el.

En cuanto al material, cada improvisación utiliza un tipo de material diferente, entendiendo como material, todo elemento real, virtual y/o abstracto que permite transformarse y agruparse dentro de un conjunto.

Por último, uno mismo, se refiere a la toma de decisiones personales que se realizan en el momento de la improvisación. Normalmente, estas decisiones, nos permiten incorporar nueva información y ampliar así el abanico de posibilidades y recursos de la improvisación.

2.3.3 Estrategias

Ya sea en solitario o en grupo, la práctica de la improvisación requiere dirigir la atención en todo momento en múltiples direcciones. Si tenemos claro que,

durante una improvisación, a la vez que surge el material, se le va dando forma, conviene tener claro también el marco en el que se desarrolla esa improvisación. Entre abrir la práctica a un “haz lo que quieras”, a limitarla a “solo una acción por persona”, existe un número ilimitado de acuerdos, reglas y estrategias, ya sean implícitas o explícitas, que pueden servir de ayuda para el desarrollo de una improvisación.

Antes de comenzar a improvisar, conviene fijar una serie de aspectos básicos:

- Duración: ¿Cuánto tiempo debería durar la improvisación? Aunque no sea exacto, conviene fijar al menos un tiempo mínimo y uno máximo aproximado.
- Espacio: ¿Dónde se llevará a cabo?
- Personas: ¿quién/es realizarán la improvisación?

Estos primeros aspectos, que pueden ser todo lo abiertos o cerrados que queramos, nos ayudarán a crear un contexto.

En cuanto a los aspectos implícitos, estos facilitan la creación de lugares comunes para todos los participantes, y hacen referencia a aquellos aspectos que, aunque no se comenten, están implícitos en el contexto. Por ejemplo, los códigos sociales o culturales de los participantes, las vivencias que han podido tener juntos, si es la primera vez que improvisan entre ellos o si suelen improvisar a menudo, la opinión que puedan tener de las otras personas del grupo y el tipo de espacio en el que se encuentren, etc.

El mero hecho de mencionar estos aspectos implícitos, los convierte inmediatamente en explícitos, y permite transformarlos o modificarlos.

Los aspectos explícitos, en cambio, son todos aquellos que nos ayudan a acotar, estructurar y enmarcar la improvisación. Los más comunes son: trabajar sobre una estructura ya acordada, sobre un guión o partitura, sobre unas reglas de interacción o juegos, o sobre una guía o dirección, ya sea interna o externa al grupo.

2.3.4 Evaluación

Partiendo de la base que la dificultad de medir la calidad de una improvisación es altamente elevada, en parte por su naturaleza efímera que impide la comparación con otra, el hecho de evaluar un acto improvisado, puede ayudar a comprender mejor los procesos y buscar la claridad en las ideas.

No conviene juzgar la estética sino los procesos que han sido necesarios para que funcione la improvisación.

Puede ser útil también dividir las partes que se han de evaluar, y pensarlas como partes de un todo. Se puede buscar la calidad y la claridad en: el conjunto, la idea y su desarrollo, el contenido, la forma, o el estilo. Para ello, se recomienda utilizar algún tipo de forma de documentar sonora o visualmente la improvisación, para poder tener un poco de distancia sobre la misma, y permitir así emitir evaluaciones más precisas.

PARTE II

CAPÍTULO 3

Paisajes de lo inesperado. Procesos de experimentación personal en la improvisación libre

CAPÍTULO 3. Paisajes de lo inesperado. Procesos de experimentación personal en la improvisación libre

Este capítulo muestra desde la experimentación artística personal, las ideas y conceptos tratados en la primera parte de la tesis. El capítulo comienza con una muestra de proyectos realizados a lo largo de estos últimos años, y que han servido para preparar el camino hacia la obra central de esta tesis, DREAMTIME (apartado 3.8).

En cada uno de estos proyectos, se realiza una aproximación diferente a la práctica de la improvisación libre. En algunos de ellos, como es el caso de *Naturstudium 1 y 2*, al tratarse de trabajos para un solo instrumentista, la improvisación y la exploración se realiza sobre el propio objeto sonoro, y su forma se adapta de manera natural y orgánica al material elegido. Este acercamiento, está inspirado en los conceptos de Música Indeterminada y Música Intuitiva comentados anteriormente en el capítulo segundo (apartados 2.1.1 y 2.1.2).

Por otro lado, en trabajos como *Ecologías Disruptivas*, el diálogo improvisatorio se produce con el espacio, con el público y con la propia escultura sonora. Como se verá en detalle en el apartado 3.2, conceptualmente este proyecto encuentra una cierta analogía con la forma de trabajar que tenían los miembros del Judson Dance Theatre, en cuanto al uso de la improvisación y de los métodos aleatorios mencionados en el apartado 2.2.8 del segundo capítulo.

En el proyecto *Punto Cero*, se busca un acercamiento similar al mencionado en el apartado 2.1.4 al mencionar al músico Derek Bailey y su ciclo de conciertos *ad hoc Company Weeks*, pero con un enfoque interdisciplinar. Como se verá en el apartado 3.6, las improvisaciones se dieron entre disciplinas como la danza, la fotografía, la música y la pintura, centrándose en la forma en que interactuaba cada participante.

En cuanto a los trabajos *Hor*, *Relay* y *Volavérunt*, están muy conectados a los movimientos artísticos mencionados en el segundo capítulo, como son la *Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM)*, la *Scratch Orchestra* o los trabajos de William Forsythe, Thomas Hauert y Susan Sgorbati.

Por último *Dreamtime*, constituye el trabajo central de esta tesis y es al que se le dedica más atención. El objetivo ha sido explorar a través de la improvisación, un diálogo interdisciplinar, no jerárquico, de manera que cada elemento (sonido, movimiento, luz, video, espacio, escenografía y vestuario), pueda desarrollar un discurso improvisado, primero de manera individual y después en relación a los otros.

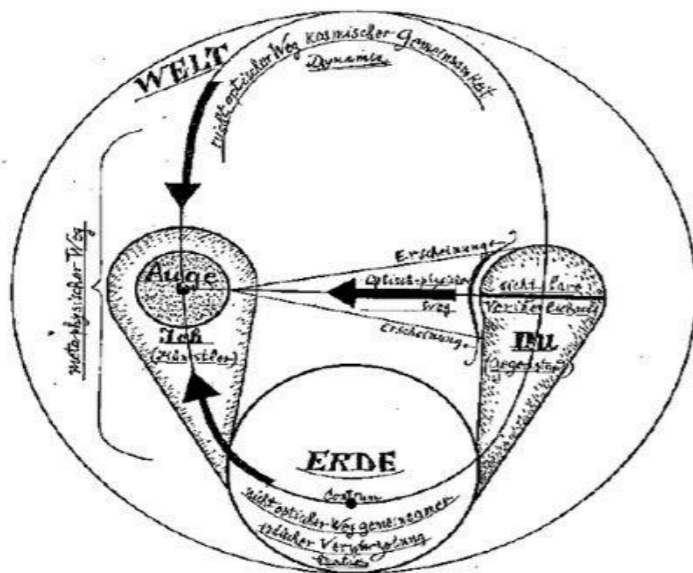
A continuación, se pasará a comentar en detalle cada uno de estos proyectos.

3.1 NATURSTUDIUM (serie)

Naturstudium, son una serie de obras basadas en la naturaleza. Comenzó en 2014 y desde entonces, se han ido presentando en numerosos teatros y espacios escénicos, como conciertos, espectáculos o performances.

El título hace referencia al ensayo que publicó el pintor alemán Paul Klee en 1923 “Wege des Naturstudiums”, traducido como “Formas de estudiar la naturaleza”, para la revista semanal de eventos de la escuela Bauhaus. En su texto, Klee propuso diferentes formas para que los artistas miraran a los objetos naturales, incluyendo ver, sentir y moverse, de tal manera que conectaran su cuerpo, con el objeto observado.

Figura 66
Ilustración “Wege des Naturstudiums” de Paul Klee



Fuente: Zentrum Paul Klee, Berna

3.1.1 NATURSTUDIUM 1 (2019)

Son seis piezas sonoras para sonidos hiper-amplificados, inspiradas en los sonidos de la naturaleza. *Naturstudium 1*, se basa en sonidos extremadamente suaves, a veces casi inaudibles. De ahí que sea necesario el uso de micrófonos de máxima sensibilidad para exponer de este modo, los micro-sonidos del interior de cada instrumento e igualando la brecha entre lo audible y lo inaudible, haciendo que el material acústicamente inaudible esté disponible como material compositivo.

Este trabajo fue creado en residencia en la fundación Phonos de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona y en la Fábrica de Creación Fabra i Coats en 2018. Estrenado en el Festival Seismes 2019 y publicado por el sello discográfico de Nueva York Mode Records en 2023.

3.1.1.1 Proceso

Este proyecto busca explorar el rango de sonidos que la batería puede producir, independientemente de cualquier suposición tradicional sobre lo que es y lo que no es “baterístico”. Inspirado en los sonidos de la naturaleza y de la música electrónica, la idea ha sido tratar de entender cómo ha evolucionado el instrumento y proponer nuevos desarrollos que se alejen de la estandarización del mismo tanto técnica como estilísticamente.²⁸

El proceso de creación sonora se ha realizado de la siguiente forma:

1. Fase de improvisación. Esta fase ha permitido realizar las primeras pruebas con los materiales sonoros escogidos.

²⁸ Más información en: https://www.upf.edu/web/phonos/noticies/-/asset_publisher/vEIlx-pLMdz5F/content/id/217310096/maximized#.XAkrlBPdvUI

Figura 67
Portada del disco Naturstudium



Fuente: Mode Records

2. Fase de grabación. La grabación de estas improvisaciones ha servido para ir creando el universo sonoro de todo el proyecto.

3. Organización de los materiales grabados. En esta fase se ha procedido a clasificar el material grabado en función de sus cualidades sonoras.

4. Selección de los materiales. Una vez clasificado, se ha procedido a seleccionar los materiales que ofrecen un potencial mayor de exploración.

5. Exploración. A partir de aquí, se profundiza en cada material o idea seleccionada, para entender mejor el rango de posibilidades que ofrece.

6. Fase de composición. Esta fase trata de organizar los materiales y de crear la estructura final de cada pieza.

7. Fase de grabación final. Se procede a la grabación de cada una de las obras resultantes.

3.1.1.2 Comentarios al proyecto

A continuación se muestran algunos fragmentos de las notas que acompañan a la grabación discográfica. Estas notas han sido escritas por el percusionista y director Steven Schick:

En este trabajo Naturstudium, inspirado en el mundo a través de Klee, el percusionista Luis Tabuenca también mira hacia el interior de su mundo, invitándonos a una experiencia auditiva microscópica del grano y la textura del timbre percusivo. Sin más uso de la electrónica que la simple amplifica

ción, escuchamos, en un super acercamiento, los sonidos de instrumentos de percusión tocados con arco, de gotas de agua que caen sobre una batería, de los armónicos cambiantes de un platillo amplificado por el bombo sobre el que se apoya [...] El resultado es un hermoso viaje sonoro. A lo largo del camino, Tabuenca logra algo que quizás no se le había ocurrido a Klee, sugiriendo un mundo “incivilizado” en el que el oído humano no es la característica indispensable de la percepción musical. Los sonidos que él produce siempre han estado ahí —siempre han sido fascinantes— incluso antes de que, gracias a sus intervenciones, hubiéramos podido escucharlos. La consecuencia es una música desprovista de excepcionalidad humana, más allá del dictamen de Cage de que “cualquier cosa puede ser música mientras nosotros digamos que lo es”, el cual ya desde hace tiempo necesita una actualización. Así, Tabuenca ofrece una recalibración importante del proyecto antropocéntrico del siglo XX. Se nos convida a ser simples oyentes en su mundo, invitados y no señores. Y yo, por mi parte, encuentro que la perspectiva de humildad que esto sugiere es fresca y esperanzadora, no solo para la música sino para el mundo. (Schick, 2022)

Figura 68

Imagen 1 de actuación de Naturstudium



Fuente: elaboración propia

Figura 69

Imagen de la grabación de Naturstudium



Fuente: elaboración propia

Figura 70

Imagen 2 de actuación de Naturstudium



Fuente: elaboración propia

Figura 71

Imagen 3 de actuación de Naturstudium



Fuente: elaboración propia

3.1.2 NATURSTUDIUM 2 (2019)

Pieza para sonidos amplificados del saxofón soprano. Es una continuación de las investigaciones iniciadas en Naturstudium 1 y esta vez, creada en colaboración con las intérpretes Teresa Gómez y Ana Parejo. Los procesos de creación han sido similares a Naturstudium 1, de manera que a través de la improvisación, se ha realizado la creación de la pieza.

Figura 72

Imagen de Ana Parejo interpretando Naturstudium B



Fuente: Ana Parejo

3.2 ECOLOGÍAS DISRUPTIVAS (2022)

INSTALACIÓN SONORA - PERFORMANCE

Ecologías Disruptivas busca interrogar artísticamente las perturbaciones ecológicas del medio ambiente partiendo de un contexto específico con ramificaciones y conexiones a nivel global.

Es una mirada a la fragilidad de la naturaleza, a su fugacidad y a los acontecimientos a los que está expuesta. Se ha intentado crear un espacio que materialice el concepto de atmósfera o paisaje, en el sentido en que las cosas toman forma, asumiendo una textura, una densidad y unos procesos de cambio y transformación.

La idea, explora un “presente compositivo”, a través de la construcción de una escultura sonora en diálogo con el cuerpo, creando un ciclo infinito de mutaciones.

El proyecto utiliza la idea de “mutación” desde la perspectiva dada por Felix Guattari en su texto *The Three Ecologies* (1989). Como sostiene Guattari, el proceso de mutación es aquel que trata de reapropiarse de los universos de valor y de allanar el camino para la emergencia de procesos de singularización que implican una subjetividad mutante, un socius mutante y un entorno mutante.

Estrenado en el Festival Seismes el 26 de noviembre de 2022 en Barcelona.

El trabajo se compone de los siguientes apartados:

A. Diez piezas sonoras

B. Un video de 15 minutos de duración

C. Una instalación sonora

A continuación, paso a describir el trabajo realizado en cada uno de estos apartados.

3.2.1 A. Diez piezas sonoras

Son diez *collages* sonoros, donde cada uno de los sonidos, ocupa su propio espacio. De este modo, estos collages combinan no sólo sonidos, sino también espacios. Este tipo de contrapunto espacial presenta sonidos de contextos dispares, para que coincidan y compartan un mismo lugar.

3.2.2 B. Instalación sonora

Se trata de un sistema de 16 bolsas de riego, sujetas a un conjunto de cuerdas entrelazadas. En la salida de cada bolsa, se ha colocado una válvula regulable por goteo. El agua cae sobre maceteros colocados en el suelo, debajo de cada bolsa. Cuando se vacían las bolsas y se llenan los maceteros, se deposita el agua recogida nuevamente en las bolsas, para repetir el ciclo. Los maceteros, además de cumplir una función estética, sirven como caja de resonancia de la gota al caer. El efecto sonoro es similar al del *Suikinkutsu* japonés.²⁹

La instalación está colocada de manera que puede observarse desde cualquier punto del espacio. Las fuentes de luz, son cuatro focos led proyectados directamente sobre las gotas.

²⁹ Instrumento musical y elemento decorativo del jardín japonés, que consiste en un recipiente con un orificio en la base colocado al revés y oculto bajo tierra. Sobre el orificio caen gotas de agua que son amplificadas gracias a la resonancia del propio recipiente.

Figura 73

Procesos de trabajo de Ecologías disruptivas 1



Fuente: elaboración propia

Figura 74

Procesos de trabajo de Ecologías disruptivas 2



Fuente: elaboración propia

En cuanto al aspecto sonoro, dentro de cada macetero se han colocado diferentes objetos, con idea de modificar la sonoridad de cada gota, creando así una lluvia de timbres. Este detalle sonoro permite al espectador la escucha de múltiples ritmos simultáneos.

El público es invitado a transitar por la instalación sustituyendo la contemplación privilegiada, por la interacción con la propia obra.

Figura 75

Imagen de la instalación sonora terminada



Fuente: elaboración propia

3.2.3 C.Video experimental

En este video, dividido en 5 partes de 3 minutos cada uno, se utiliza la caída del agua y el movimiento de la bailarina, como elementos centrales, proporcionando al espectador los materiales esenciales para generar una percepción poética del proyecto.

Las referencias con las perturbaciones ecológicas sufridas en el contexto de la instalación pueden rastrearse en el uso de la luz, el agua y el movimiento tanto de las gotas como de la bailarina, así como en las ideas de silencio, contemplación, infinito y horizonte, evocando la memoria de aquellas personas que conocieron los espacios naturales libres de contaminación y de abusos.

En cada video, la idea de “mutación” ha sido el eje vertebrador así como la interrelación entre los diferentes espacios del mismo:

- “Subjetividad mutante” (primera parte del libro *The Three Ecologies* de Guattari (1989)).
- “Socius mutante” (segunda parte del libro *The Three Ecologies* de Guattari (1989)).
- “Entorno mutante” (tercera parte del libro *The Three Ecologies* de Guattari (1989)).

Para la creación del video he contado con la colaboración de Èlia Genís en las artes del movimiento y de Daniel Castro como ayudante técnico.

Figura 76

Disposición de la instalación dentro de la galería. Espacio: Fábrica de Creación Fabra i Coats



Fuente: elaboración propia

En cuanto al uso del espacio en *Ecologías Disruptivas*, este se convierte en un territorio esencial tanto para la performer como para el público. Se desarrolla la idea de cartografía del espacio, y este se concibe como un viaje, un tránsito sin una dirección determinada, donde cada persona es libre de elegir que camino seguir. Además, al no estar ubicada la instalación frontalmente, como ocurriría en un teatro a la italiana, se permite transitar la instalación comenzando desde cualquier punto en el espacio y acabando en cualquier otro, obteniendo de este modo diferentes percepciones entre cada caminante.

Figura 77
Pruebas de iluminación 1 de la instalación



Fuente: elaboración propia

Figura 78
Pruebas de iluminación 2 de la instalación



Fuente: elaboración propia

También el espacio se concibe como atmósfera y como paisaje. De este modo, todos sus elementos, luz, espacio, color, sonido, objetos, pueden ser considerados como un “continuum experiencial”. (Holl, 2011, p.15)

Figura 79
Pruebas de objetos para la instalación



Fuente: elaboración propia

Figura 80
Pruebas de distribución espacial de los objetos



Fuente: elaboración propia

Figura 81
Foto del proceso de grabación del video 1



Fuente: elaboración propia

Figura 82
Foto del proceso de grabación del video 2



Fuente: elaboración propia

Figura 83
Foto del proceso de grabación del video 3



Fuente: elaboración propia

Al igual que en las obras de Celeste Boursier-Mougenot comentadas en el anterior capítulo, tanto en este proyecto como en *Naturstudium 1*, se trabaja con lo que se podría denominar una "indeterminación controlada", de manera que el artista no tiene el control total de lo que sucede, permitiendo de este modo, establecer una relación improvisada con su entorno.

3.3 HOR (2019)

Òpera en un acto

Basada en el cuento *Mi nombre es Hor* de Michael Ende (1984)

Ópera experimental basada en el cuento "Mi nombre es Hor" del escritor alemán Michael Ende. Tres músicos en escena dan vida a Hor, criatura misteriosa que habita un edificio gigantesco, en el que los corredores y las salas se suceden hasta el infinito. En sus sueños, Hor cree conocer otras realidades, que escapan a su alcance cuando regresa al estado de vigilia. Esta obra nos adentra en un espacio común que alberga sueño y realidad, donde pasado y futuro habitan en un presente infinito.

Estreno nacional en Barcelona, el 18 de mayo de 2019 en Fabra i Coats dentro de la programación de Nits del Museu. Estreno internacional en el Festival Forum Wallis de Suiza el 7 de junio de 2019. Creado con el apoyo del Instituto de Cultura de Barcelona y el Institut Ramon Llull.

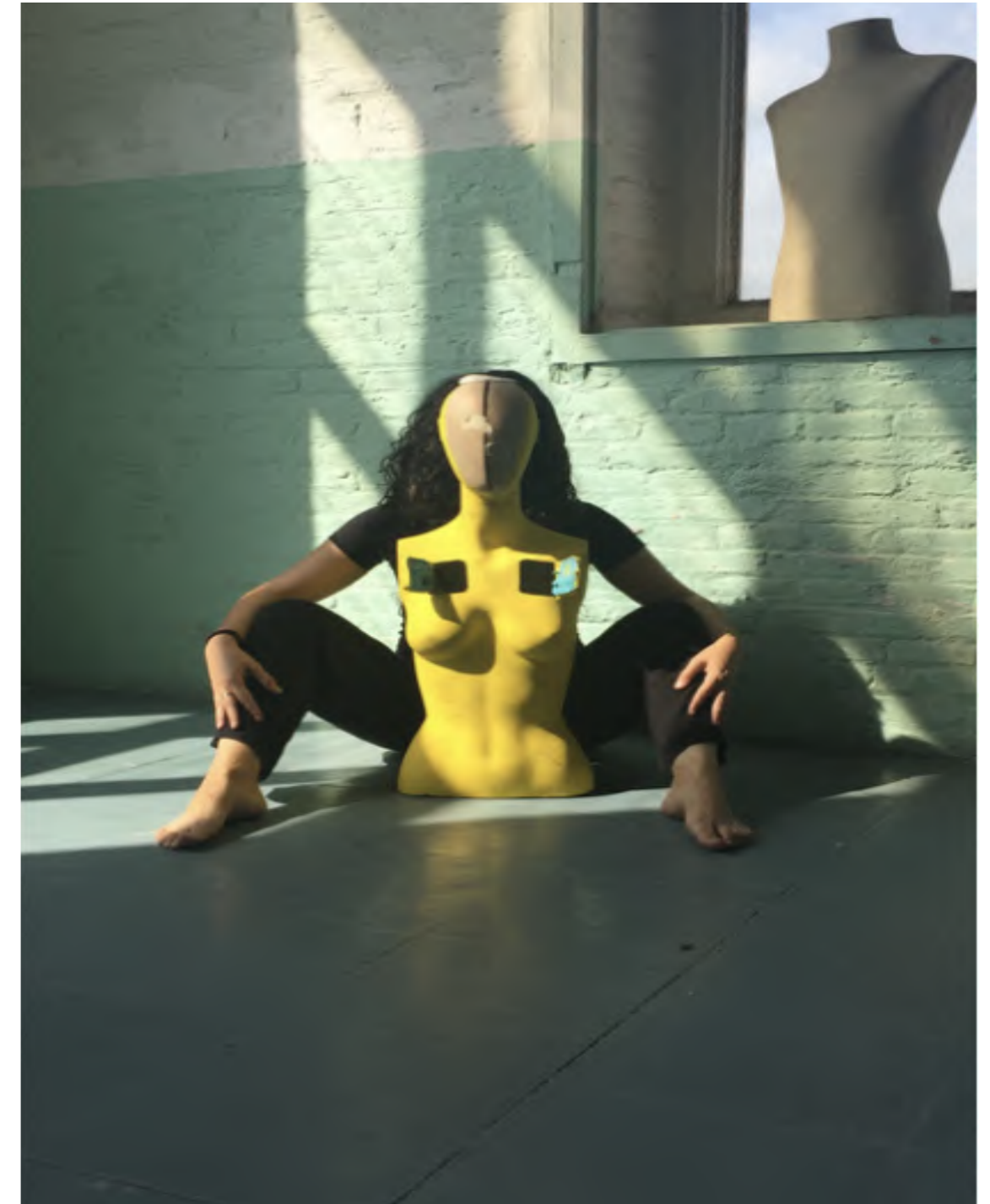
3.3.1 Proceso

Hor, es un proyecto de Luis Tabuenca con interpretación de Ana Parejo (saxofón), Ilona Schneider (soprano) y Luis Tabuenca (percusión).

Tanto su metodología de creación, como sus procesos de producción, cuestionan la ópera como una forma artística jerárquica y elitista. Además, su presupuesto reducido, tiene como fin no solo asegurar la independencia de la obra, sino también su construcción como un proyecto accesible, incluyente y nómada.

Figura 84

Foto cartel de la ópera HOR



Fuente: elaboración propia

El proceso de trabajo se desarrolló a través de la improvisación, grabación y organización de los materiales. En este caso la improvisación fue una herramienta clave en la creación que, además de facilitar el conocimiento entre los intérpretes, permitió la re-evaluación y re-composición tanto del material dramático-musical como de los planes y procesos de trabajo.

En términos generales, se puede decir que la micro-ópera HOR, está dividida en tres ejes o planos de trabajo: 1) el musical, 2), el libreto y 3) la dramaturgia escénica y el vestuario.

1) El plano musical. HOR se define como un monodrama por el hecho de involucrar a un grupo reducido de músicos y a una única cantante. Este formato ha sido escogido, entre otras cosas, porque permite generar un ambiente de creación que facilita el conocimiento profundo y a largo plazo entre el compositor, los músicos participantes y sus respectivos instrumentos.

En términos estéticos y estilísticos, la música de esta ópera se puede ubicar en el contexto de la llamada música contemporánea experimental. La metodología ha buscado eliminar los muros que dividen a la figura del compositor, el intérprete y el investigador musical. Aunque en el contexto de HOR esos roles existen, se intercambian constantemente a través de procesos como la improvisación.

La idea de crear una obra partir del libro de Michael Ende surgió en el año 2010 con el proyecto "Hor", para el cual, la música e investigadora colombiana Ana María Alarcón (radicada en Barcelona) compuso una obra electroacústica. En 2010, un borrador de esta obra en construcción fue presentado en colaboración con la dramaturga Eloisa Jaramillo, en las jornadas del Centro de Experimentación Coreográfica CEC, en Bogotá, Colombia. En 2017 la idea de la pieza resurgió de

nuevo, pero esta vez como un monodrama. Así, este proceso dio pie al proyecto HOR, en el que el rol de Alarcón se trasladó a la investigación, el de Tabuenca se consolidó en el plano de la creación y la interpretación musical, y el de Ilona Schneider (voz) y Ana Parejo (saxofón), se gestó en el campo de la improvisación, la interpretación y exploración de sus respectivos instrumentos.

2) El libreto: *El espejo en el espejo* (Ende, 2014) es un libro de cuentos organizados de manera cíclica, escrito por Michael Ende y del que forma parte el cuento "Mi nombre es HOR" (Ende, 2014, pp.2-5). Cada cuento corresponde a un cuadro (impreso en el libro) perteneciente a la obra pictórica de Edgar Ende, padre del autor. El texto, compuesto por varios relatos independientes y sin numerar, fue publicado originalmente en alemán en el año 1984 bajo el título *Der Spiegel im Spiegel: Ein Labyrinth*. Plagado de historias y personajes fantásticos que habitan mundos disímiles pero teñidos todos de un hálito de soledad, confusión, y desesperación, la obra de Ende da un papel protagonista al aspecto sonoro. Dicho aspecto, aparece como un punto esencial que en repetidas ocasiones rige la vida misma de sus protagonistas.

La construcción del libreto quedó dividida en una serie de pasos íntimamente relacionados entre sí. Por un lado, se propuso una selección de cuentos, resaltando los fragmentos que en su proceso de re-lectura aparecieron como esenciales para la ópera. Por otro lado, Ana María Alarcón utilizó el proceso de imaginación sónica, un experimento personal que intenta implementar la etnografía como metodología de investigación musical y sonora en el espacio socio-cultural que habitan los personajes de los cuentos/trozos anteriormente seleccionados, y finalmente, se trabajó sobre los resultados de ese proceso de exploración e investigación, para delinear o reelaborar esbozos de las secciones musicales sobre

Figura 85
Teaser de la ópera HOR



Fuente: elaboración propia

las que se compuso e improvisó con todos los agentes musicales involucrados en HOR.

3) La dramaturgia escénica y el vestuario: Una vez terminado el primer borrador del libreto se empezó a trabajar en la dramaturgia escénica y el vestuario, teniendo como premisa: A) la maximización del uso de los elementos propuestos para minimizar gastos y B) la versatilidad de dichos elementos en lo que a transporte se refiere (especialmente para viajar en avión). Además, también fue importante contar con un diseño escénico, sonoro y de luces adaptable a escenarios sencillos y a espacios de presentación no convencionales en cuanto a la ópera se refiere.

Figura 86
Foto 1 de actuación de la ópera HOR



Fuente: elaboración propia

Figura 87

Foto 2 de actuación de la ópera HOR



Fuente: Jesús Montero

Figura 88

Foto 3 de actuación de la ópera HOR



Fuente: elaboración propia

3.4 RELAY

2018, danza y arte sonoro. Colaboración con Manuel Rodríguez (coreógrafo, bailarín y artista visual). Relay es un diálogo abierto entre danza y música, inspirado en la idea del palimpsesto, un manuscrito antiguo que conserva las huellas de una escritura anterior borrada artificialmente. Relay reflexiona sobre la memoria y explora los mecanismos de olvido/recuerdo que se deslizan por el cuerpo de los intérpretes. Estrenado el día 26 de abril de 2018 en el Festival Mixtur de Barcelona.

Figura 89
Teaser de Relay



Fuente: Manuel Rodríguez

Figura 90
Fragmento de Relay



Fuente: Jesús Tabuenca

3.4.1 Procesos

El proceso de creación se basó principalmente en generar estructuras que permitieran un diálogo improvisado entre danza y música. A través de una serie de ejercicios, se exploró diferentes discursos y conceptos como la sinestesia sonido-movimiento, sincronía, reacción e interacción.

Por último, decidimos que cada participante no completara sus frases, permitiendo de este modo que cada uno añadiera lo que consideraba que le faltaba al otro, creando así un discurso colectivo a través de relevos que reflejara la intuición de ambos improvisadores.

3.5 VOLAVÉRUNT

Serie de obras basadas en grabados de la serie *Caprichos* del pintor Francisco de Goya. En cada una de estas obras, se muestra una estrategia de improvisación diferente. En algunas de las piezas se enfatizan elementos completamente definidos, mientras que en otras se deja las decisiones a los músicos, permitiéndoles influenciar los resultados con su propio lenguaje individual.

Figura 91

Teaser de Volavérunt



Fuente: elaboración propia

Figura 92

Foto de portada del disco Volavérunt



Fuente: Aural Terrains

3.5.1 TÁNTALO

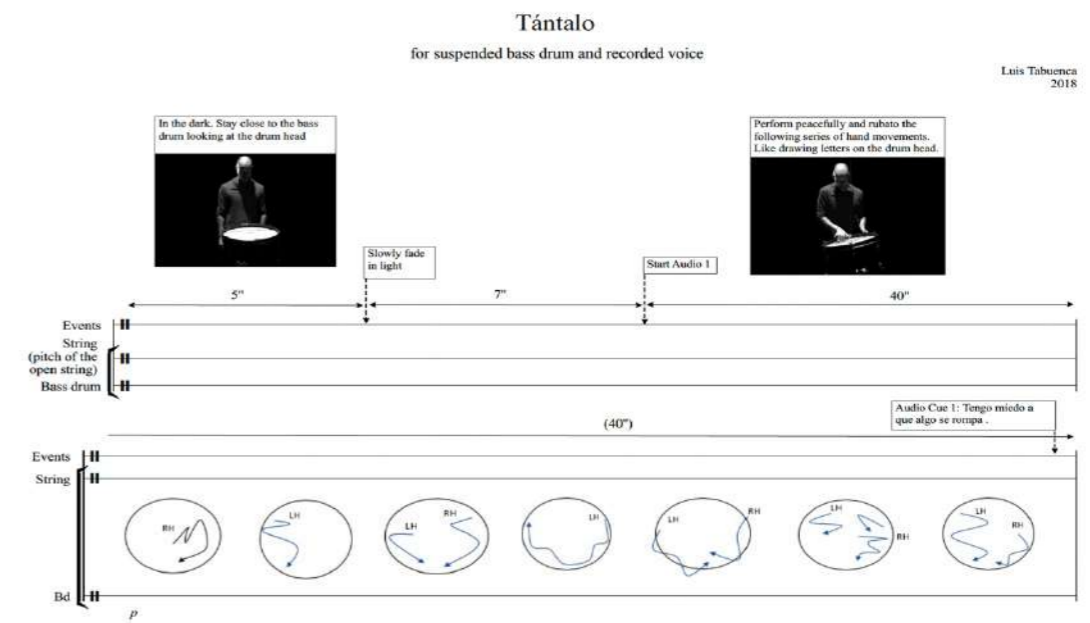
Pieza de la serie *Volavérunt*. Colaboración con Eva Lootz (artista plástica, premio nacional de artes plásticas, 1994). Basado en un *Capricho* de Francisco de Goya con el mismo título. Esta pieza trata sobre temas de la comunicación verbal y no verbal del lenguaje. Las frases o gestos cotidianos adquieren nuevos significados y direcciones cuando una pareja entra en una fase de rutina donde cada uno deja de escuchar al otro. Estreno el 28 de Julio de 2015, en el Festival Noches de Verano, Zaragoza.

Figura 93
Video de *Tántalo*



Fuente: Sergi Gras

Figura 94
Partitura de la obra *Tántalo* de Luis Tabuenca



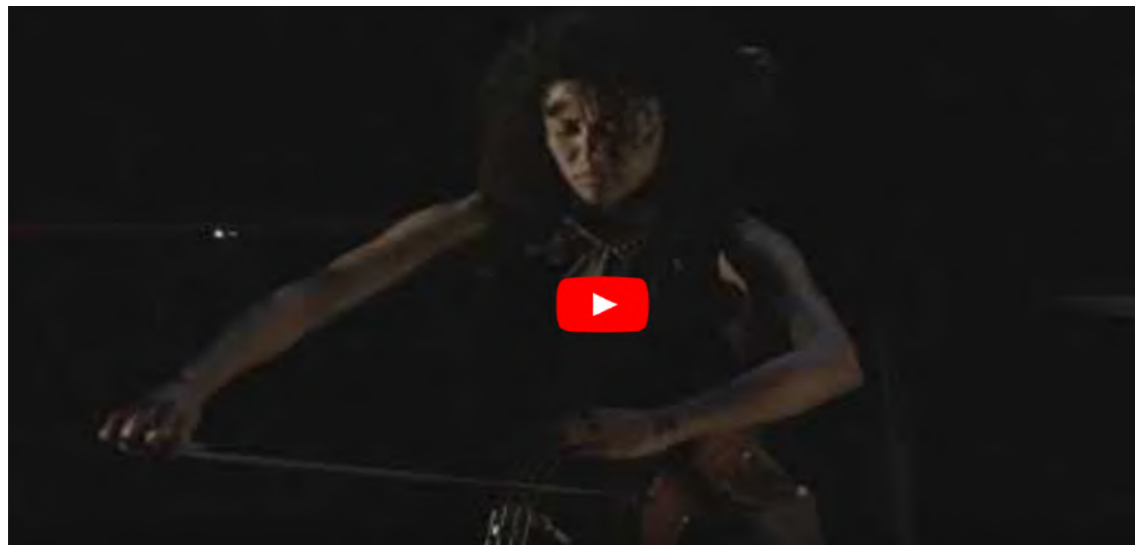
Fuente: elaboración propia

3.5.2 CHITÓN

En este trabajo para voz y violonchelo, hecho en colaboración con Zulaima Boheto, la idea era definir algunos de los elementos de la partitura, al tiempo que se abren otros para el o la intérprete. La intención es dar forma y consistencia a la totalidad de la obra, dejando espacio a la libertad de su interpretación. Está basada en uno de los grabados a la aguatinta de los *Caprichos* de Francisco de Goya.

Figura 95

Teaser de *Chitón* de Luis Tabuenca, interpretado por Zulaima Boheto



Fuente: Sergi Gras

Figura 96

Partitura de *Chitón* de Luis Tabuenca

Fuente: elaboración propia

3.5.3 CORRECCIÓN (2014)

Corrección está basada en un *Capricho* de Francisco De Goya. En esta pieza, se trabaja con el concepto de “pulso vivo”, explorando cuestiones de imitación e interacción con parámetros del sonido como la duración, la velocidad y el timbre. La indeterminación, flexibilidad y naturaleza cambiante de las gotas que caen sobre el tambor, permiten dar a este trabajo la calidad orgánica deseada. Estreno el 28 de Julio de 2015, en el Festival Noches de Verano, Zaragoza.

Figura 97

Video de Corrección de Luis Tabuenca



Fuente: elaboración propia

3.5.4 AUTORETRATO

Autorretrato explora la batería desde un punto de vista tímbrico y rítmico, buscando nuevas posibilidades de reinterpretación de un instrumento que posee una marcada identidad asociada a unos géneros musicales concretos.

Figura 98

Video de Autorretrato de Luis Tabuenca



Fuente: Sergi Gras

3.5.5 GEFALLENEN

La obra está inspirada en el cuadro *Die Gefallenen* del pintor surrealista Edgar Ende. En este caso, se realiza una exploración del objeto sonoro en diálogo con el agua. Estreno: 29 de Julio en el Festival Noches de Verano de Zaragoza. C.C. Joaquín Roncal.

Figura 99

Video de *Gefallenen*, interpretado por el saxofonista Pablo Pardo



Fuente: Sergi Gras

3.6 PUNTO CERO

3.6.1 Procesos

Creado en colaboración con Ana María Alarcón y Wade Matthews. Este proyecto surge como una reflexión de lo local, de todas esas implicaciones emocionales, psicológicas, y fisiológicas encerradas en vocablos como hogar y territorio. Curiosamente ninguna de las personas implicadas en este proyecto vive en la tierra donde nació y todas han tenido que viajar, que recorrer largos trayectos para encontrarse y pensar en lo local. Sedientos de parar, de detenerse por un momento y simplemente observar y escuchar. Los creadores de este proyecto han marcado su punto cero en el mapa sonoro de Aragón. Sus sonidos les han servido no solo para crear sino también para habitar y evocar, desde Aragón, el recuerdo de hogar que todos, pero especialmente los viajeros, llevan dentro.

Figura 100

Teaser Punto Cero Aragón



Fuente: elaboración propia

Figura 101
Fragmento de actuación de Punto Cero



Fuente: elaboración propia

Figura 102
Portada del disco Punto Cero Aragón



Fuente: Aural Terrains

Figura 103
Foto de actuación 1 de Punto Cero



Fuente: Jesús Moreno

En las actuaciones en directo ha contado con la colaboración de los bailarines Daniel Abreu y Roberto Martínez Losa y del fotógrafo Adam Lubroth.

Figura 104

Foto de actuación 2 de Punto Cero



Fuente: Jesús Moreno

3.7 LABORATORIO KLEM

Proyecto internacional centrado en la investigación, desarrollo y producción de proyectos artísticos basados en la ciencia y el arte. En muchos de sus trabajos, utilizan la improvisación interdisciplinar como herramienta de creación.

Los proyectos que se mencionan a continuación, se realizaron con los siguientes artistas: Iñigo Ibaibarriaga, Mikel Arce (codirector de la presente tesis), Marina Hervás, Jaime Oliver, Víctor Parra, José López, Alba G. Corral y Luis Tabuenca.

Figura 105

Teaser de actuación del Laboratorio Klem



Fuente: Festival Internacional de Santander

3.7.1 Procesos

El proceso de creación dentro del Laboratorio, se realiza a través de residencias artísticas de corta duración, en las que se favorece el diálogo y la reflexión mediante la práctica de la improvisación. Al ser un grupo de artistas variable, se potencian los ejercicios de interacción y reacción de cada componente con el resto del grupo.

El Laboratorio Klem tiene especial interés por el desarrollo de proyectos site-specific, generando un diálogo único con cada espacio donde presentan sus trabajos. Los proyectos que se mencionan a continuación, han seguido procesos similares para su concepción y desarrollo. Ambos, han sido concebidos en los lugares donde se han presentado y han tenido en cuenta, no solo el espacio, sino también el contexto y el entorno que los rodea, así como todas sus connotaciones históricas del propio espacio.

3.7.1.1 TRANSMUTARE

Arte sonoro, video mapping, instalación sonora site-specific y performance. Creado en 2019 en colaboración con el Laboratorio Klem, un proyecto internacional dedicado a la creación multidisciplinar a partir de la música, las artes visuales y el encuentro entre todas las disciplinas artísticas (performance, videomapping, creación audiovisual, instalación sonora, danza, etc). 'Transmutare' es una propuesta que se dirige a explorar, mediante intervenciones, distintos espacios de los marcos históricos en clave contemporánea. Esta intervención implica la creación específica de obra, atendiendo a las características sonoras y contextuales

Figura 106

Foto de actuación del Laboratorio Klem 1



Fuente: Laboratorio Klem

de tales espacios, para propiciar una experiencia única en el oyente.

Estrenado el 23 de agosto en el Festival Internacional de música de Santander, FIS 2019.

3.7.1.2 QUYLLUR

Arte sonoro, video mapping, instalación sonora site-specific y performance. Creado en 2020 en colaboración con el Laboratorio Klem.

Quyllur– es un proyecto de experimentación sonora asociado a la investigación espacial que se enmarca dentro de la línea de trabajo iniciada en años anteriores bajo el título genérico de ‘Transmutare’. Un trabajo que se ha desarrollado junto al Festival internacional de Santander.

Quyllur propone trazar una línea que asciende desde las profundidades terrenales, el subsuelo, hasta los territorios que la imaginación propone para trazar lo que va más allá de las líneas terrestres. La idea de orilla, como límite simbólico que funciona a la vez como límite y como conexión entre dos lugares -dentro y fuera, aquí y allí-, sirve como hilo conductor del proyecto Quyllur. Se propone un abanico extenso de escuchas, desde lo más personal e intransferible a escuchas oblicuas y comunes (subsuelo, tierra, ciudad, entorno, aire, espacio) en las que se cruza lo microscópico y el macrocosmos. El concierto busca poner en duda la cercanía de lo cotidiano y la distancia de lo extraño, los límites de esta orilla que habitamos. Y, sobre todo, pensar en la complejidad del tiempo, que en nuestra vida cotidiana agotamos a lo meramente cronológico. El universo, justamente, nos pone el reto de pensar lo fluctuante y lo desigual. El propio ejercicio de mirar una estrella ya constata esto: a la vez estamos observando el espacio y el tiempo, un pasado que se hace presente de una manera inabarcable para el pequeño ojo humano. (Hervás, 2021)

Figura 107

Foto de actuación del Laboratorio Klem 2



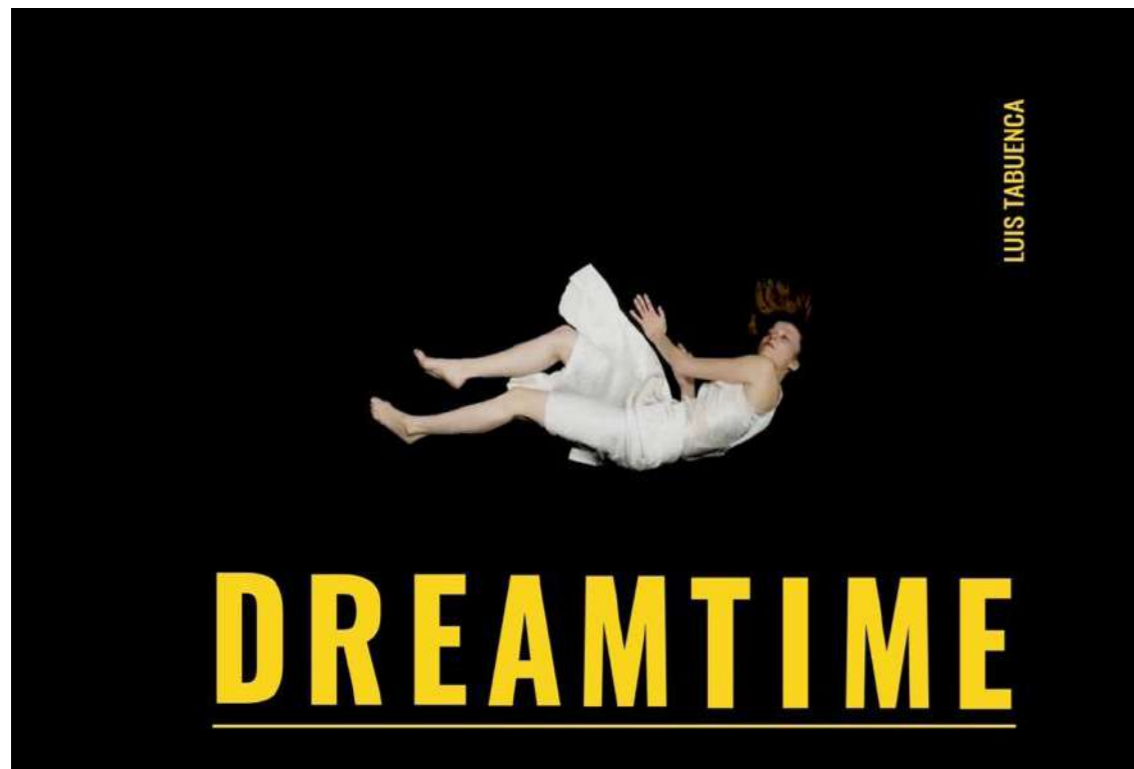
Fuente: Pedro Puente Hoyos

3.8 Dreamtime

Es una obra de reciente creación para dos sopranos, un percusionista, una bailarina, música electrónica y vídeo. De 60 minutos de duración, es una ópera concebida como una “hipno-ópera”. Es decir, que se basa en una selección de sueños de diferentes personas.

Figura 108

Cartel de la ópera DREAMTIME



Fuente: Elaboración propia

Figura 109

Pinturas Dreamtime en el desfiladero de Carnarvon (Australia)



Fuente: Martin Helgemeir

El título hace referencia a la mitología aborígen australiana. Los Aborígenes creen en dos formas de tiempo; una es la actividad diaria objetiva y la otra es un ciclo infinito espiritual llamado “tiempo de sueño”. Lo que pase durante el sueño, establece la vida de la sociedad aborígen (Bayona, 2021).

3.8.1 OBJETIVOS

3.8.1.1 Objetivos generales

Los principales objetivos que propone este proyecto son:

- Generar resultados originales e innovadores que sirvan como modelo de integración e interacción entre las artes.
- Contribuir al avance y desarrollo de las artes escénicas contemporáneas, reorientando sus prácticas hacia una forma más dinámica de arte del siglo XXI.
- Repensar el significado de la obra escénica y de su función en nuestra sociedad.

3.8.1.2 Objetivos específicos del proyecto

- Explorar diferentes aspectos de la improvisación en un entorno interdisciplinar, que pueda dar lugar a nuevas metodologías de creación.
- Experimentar con una serie de herramientas contemporáneas como son las partituras gráficas, la poesía sonora, la escultura sonora y la exploración del objeto sonoro, que apenas han sido tratadas en la ópera.
- Tratar las diferentes posibilidades que ofrece la voz como vehículo de expresión y creación artística en diferentes contextos.

- Transformar el concepto tradicional de la obra escénica, hacia un nuevo lugar para la experimentación más propio de las prácticas artísticas y del pensamiento contemporáneo.

Dreamtime ha contado con la colaboración de un equipo internacional de artistas procedentes de Colombia, Italia, Portugal, Japón y España. Tanto la concepción del proyecto, como la dirección artística, la creación sonora y el desarrollo de la dramaturgia fueron a cargo del autor de esta tesis. El libreto fue creado por el poeta y escritor angoleño/portugués Gonçalo Tavares, los videos son de la video artista japonesa Noriko Koshida, la coreografía y el trabajo del movimiento son de Èlia Genís y la dirección de escena de Èlia Genís, Jordi Pérez y Luis Tabuenca. El diseño de luces de Sergi Cerdán y el diseño de vestuario de Fèlix Moret. Las intérpretes vocales para el estreno fueron Adriana Aranda y Montse Solá, la bailarina fue Èlia Genís y en la percusión y la manipulación de objetos sonoros, Luis Tabuenca.

Dreamtime cuenta también con la asistencia de Ana María Alarcón en la asesoría musical, Ralph Killhertz en el diseño sonoro y Roberto Fratini en la dramaturgia.

Han colaborado también en diferentes etapas del proyecto Mariona Signes en vestuario y escenografía, Eva Parey en la fotografía y Daniel Castro como técnico de video.

Dreamtime ha sido una coproducción de Temporada Òpera de Butxaca i Nova Creació de Barcelona, Producciones Volavérunt y Fabra i Coats: Fábrica de Creación, y ha contado con el apoyo de las becas Premios Barcelona 2020, la campa-

Figura 112

Cartel del estreno de *Dreamtime* en Fabra i Coats, Barcelona



Fuente: Fabra i Coats

3.8.2 Metodología de Dreamtime

La metodología para este proyecto ha sido principalmente de carácter práctico. Los procesos de trabajo han sido deductivos, partiendo de aspectos generales y avanzando hacia aspectos particulares.

Todas las fases han sido documentadas, incluyendo también las propias opiniones de este autor sobre los progresos de la obra, y sobre lo que funcionaba y lo que no. Una especie de cuaderno de bitácora que resume los procesos y evalúa los resultados.

3.8.2.1 Fase 1: el impulso, primeras ideas

El 23 de marzo de 2020, se realizó una convocatoria dirigida a personas vinculadas con el mundo del arte, para que realizaran un registro de sus sueños durante el periodo del 1 de abril y el 1 de mayo de 2020. A lo largo de esos días, y gracias a la asesoría de la artista sonora e investigadora colombiana Ximena Alarcón, se les fue dando instrucciones detalladas sobre cómo debían hacer el registro de cada sueño. Se les pidió que tuvieran un diario de sueños y que cada mañana al levantarse anotaran, dibujaran o grabaran: historias, diálogos, espacios, sonidos, colores, paisajes, materiales, texturas y/o sensaciones. También se les solicitó que lo describieran en tiempo presente, y que evitaran interpretar o juzgar sus sueños al describirlos. Esta forma de documentar los sueños, tiene su base en el concepto de *Deep Listening* de la artista sonora estadounidense Pauline Oliveros, cuyo trabajo ha sido tratado en el segundo capítulo de esta tesis. Una vez recogidos todos los sueños, se procedió a seleccionar seis. Esta selección se basó principalmente en cómo estos sueños fueron descritos por sus autores, y cuales ofrecían una mayor riqueza de detalles.

A lo largo de la historia del arte vemos como el campo de los sueños ha sido tratado en todas las épocas. Una cualidad esencial del sueño es la no jerarquía de imágenes, movimientos y palabras. Los “pensamientos oníricos” forman una textura que se asemeja al collage, al montaje y al fragmento más que a un curso de acontecimientos lógicamente estructurado. Esta estética no jerárquica se utilizó como modelo de referencia para abordar Dreamtime.

3.8.2.1.1 Creación del libreto

A principios de 2021, se contactó con el escritor angolano/portugués Gonçalo Tavares, para que escribiera un poema relacionado con cada sueño. Escribir poemas basados en sueños de terceros, convierte de alguna manera, a los soñadores y a sus sueños, en actores, espectadores y autores de su propia obra. Los poemas quedaron de la siguiente forma:

Sonho I

Do sofá sentado
apressado
levanto saco e vontades
cabeça e sapatos

Dois passos bastam
da porta da casa
à porta do metro

entro levanto mão
afasto pés
ligo a atenção
para não cair
para não cair
para não cair
militares e duas guerras
bandeiras felizes

um atropelamento
mulheres nuas
outras vestidas
homens com medo
outros audazes
da janela vi tudo
em pouco tempo

entro em Barcelona
saio na Rússia
muda língua e paisagem
nada é fixo na viagem

o comboio em dois minutos
dois minutos é muito
muito mudam os olhos
muito mudam os países

inquieto e perplexo
bate a máquina interna
cardíaca e completa
em cima do cavalo
chego cansado a Moscovo
era velho, agora sou novo

Saio de cima
do animal elegante

e nas ruas entro
em lojas funk
quero comprar
mas não há
quero pagar
mas não tenho

tenho pressa
e a cidade também
peço um desconto
e não digo ninguém

saio das lojas
de mãos vazias
e tudo fecha
ao fim do dia
dou dois passos
e subitamente estou
no centro habitado
da minha mercearia
o que quer?
o que deseja?
estou inquieto
e atrasado
quero a minha
calma
e o meu desejo

Isso não tenho,
Diz o velho
com a velha voz
do meu pai.
o dono verdadeiro,
afinal
das belas árvores
de fruto
que no jardim devoro
e chupo

regresso a casa
e sento-me
e alguém com voz adulta
me diz
que ainda não aprendi
sequer a falar
ou a andar
ao sofá sentado
apressado então regresso
sem saco, fatigado
mas com dois belos
sapatos novos
e duas evidentes maçãs
uma em cada mão
Meio estúpido
e tonto estou

mas dois olhos
ainda tenho
Moscovo passa
na televisão
e a cabeça finalmente
parou firme
no sítio certo
da acordada
vigília
e da lúcida
atenção.

Sonho II

Com uma dor tremenda
na cabeça e nos pés,
no meio do corpo
e do pensamento
abro a porta
da minha despensa
E médicos marados
dizem-me atrasado.
Alguém treme e geme
mais do que eu
Numa cama branca
com mobília perfeita
onde uma bela doente

vestida de noiva
pede pressa e acerto
no bisturi correcto.
Ela está atrasada
bem atrasada
para a primeira cerimónia
nupcial do dia.

Visto-me bem
e com a bata certa
E para a mão passam-me
um caderno de notas.
Dizem-me números
mas faço-me surdo.
Desenho um cavalo
e nele dali saio.

Bem a tempo
para acordar em cheio
na minha velha cama.
Operado à dor
no próprio momento
estou quase perfeito
no meu pensamento.

Sonho III

Convidado para falar fico calado
Elogiado pelo silencio não me calo
Assim mesmo na reunião estou baralhado

Falo para o espelho e ele entende.
Falo numa língua bem conhecida
e do espelho bem culto
recebo resposta numa língua antiga:
meio latim meio americano
uma língua entre a invenção do fogo
e o moderno bombardeiro.

Onde aprendeu o mais puro latim
a minha imagem?
se eu, do lado real,
nem uma palavra compreendo
da lúcida língua romana.

Estão dois humanos na sala
ou apenas um, ou afinal muitos?
Quando se fala para o eco
e só o espelho maluco responde,
impossível acertar nas contas,
impossível acertar nas contas.
Estão dois humanos na sala
ou apenas um, ou afinal muitos?

Sonho IV

Nada num castelo é pequeno
Os reinos são feitos para
ocupar espaço.
Nenhum reino se guarda
na gaveta
como se guardam fotos antigas
e papéis mal-usados.
Nada num castelo é pequeno.

Entro na gaveta pela porta da frente
No fundo da gaveta um palácio
dos grandes
E uma janela onde se vê, em directo,
à missa do meio-dia apesar de ser já
meia-noite, meia-noite, meia-noite.

As orações no escuro mudam de tom
e até de palavras.
Como se frase sofresse
um súbito acidente.

Estou intacto
e olho para o ecrã.
Num programa lindíssimo
está sol, mas chove.

O problema é este: o guarda-chuva
da televisão
não cabe nem no sonho
nem a mão.
Fico encharcado, mas durmo.

Sonho V

Na festa entro já acelerado e contente
e por isso me insultam e batem
e me levam, à pancada, directo
para a parte da frente da minha casa.
Ninguém vai já feliz para a festa,
muito mau hábito é esse
dá azar aos sapatos que dançam
e às mãos que elegantes seguram
com charme e conhecidas tonturas no fino copo de vinho
ou no mais elitista champanhe.

A alegria entorna álcool
no chão limpo
e parte um pé inteiro
em dois
na mais parada dança do mundo.

Desastrado na minha sala estou
sem paraquedas nem instrumentos

para o alpinismo doméstico.
Sem subir e sem descer fico parado
mas o meu irmão sempre atrasado
convida-me para um tango bem familiar
e a dois.

Eu digo ao telefone que prefiro
dois tangos a solo, do que um tango a dois
se for ele, o meu irmão, o segundo
e por isso sozinho fico a dançar
entre os dois pés que mais domino
só os meus, só os meus, só os meus.

Sonho VI

Por dentro da minha casa
um trânsito doido
A cidade mudou inteira
para a minha sala
E só no sofá escapo
aos carros apressados
E aos animais mansos
aos ursos e búfalos
Que atropelam e marram
como automóveis com órgãos,
apetite, raiva e motor nenhum.

Tenho na mão uma moeda
com o tamanho médio da torre Eiffel.
Ou a minha mão aumentou
ou as torres nos sonhos
são puras miniaturas falsas.
A minha casa tem dois lados
um certo e outro errado
Uma nota valiosa é totalmente branca
de um lado
e totalmente fake do outro.

Tento comprar a minha casa
mas entrego o lado errado da nota.
Um papel branco nada vale, dizem
E sem casa fico nem dinheiro
até que venha outro sonho
e finalmente ponha
as minhas tristes finanças em ordem.

3.1.2.1.2 Documentación

El momento en el que se comenzó a gestar el proyecto, coincidió con el principio del confinamiento total por la covid-19, y seguramente, de haber surgido en otro periodo, no habría tenido tanta influencia onírica. De alguna manera, el único espacio de libertad que existía en aquel momento, era durante el sueño.

Para comenzar a elaborar el universo escénico del proyecto, se realizaron varias conversaciones con el dramaturgo y profesor de teoría de la danza del Institut del Teatre de Barcelona Roberto Fratini, que aconsejó sobre diferentes lecturas que podrían servir como puntos de partida. Entre sus recomendaciones estaban: *El Tercer Reich de los sueños* (Beradt, 2017), *El sueño y el inframundo* (Hillman, J. 2004), *El mundo bajo los párpados* (Siruela, 2016), *Nigromancia en Grecia y Roma* (Ogden, 2001) y *Ulises* (Joyce, 2010).

El mundo bajo los parpados de Jacobo Siruela, explora los diferentes significados que tiene el verbo soñar en relación con la historia, lo sagrado y las dimensiones interiores de la conciencia.

El sueño y el inframundo de James Hillman, desarrolla una teoría de los sueños, tomando como punto de partida las ideas de Jung acerca del inconsciente colectivo. Hillman utiliza los conceptos clásicos en términos mitológicos y realiza una revisión de la interpretación de los sueños en relación con la psicología del morir.

El Tercer Reich de los sueños de Charlotte Beradt, es una recopilación de sueños relatados entre los años 1933 y 1939 en Alemania, donde llama la atención la repetición de sus contenidos por diferentes personas, como si de una especie de “sismógrafo” de la época se tratara.

Nigromancia en Grecia y Roma de Daniel Ogden, examina los lugares, artistas y técnicas de la nigromancia, así como las razones para recurrir a ella en la antigüedad clásica.

Ulises de James Joyce, en particular el monólogo de Molly Bloom, sirve de ejemplo del fluir de la conciencia a través de la asociación de ideas, aparentemente in-

conexas del monólogo interior de uno de los personajes principales de la novela.

También como sugerencia de Roberto Fratini, se estudió la obra de dos compañías teatrales que habían realizado aproximaciones al mundo onírico: la compañía estadounidense *Living Theatre* con la obra *Frankenstein* (1965), y la compañía italiana *Societas Raffaello Sanzio* con la obra *Genesis: From the Museum of Sleep* (1999).

Living Theatre: Compañía estadounidense de teatro experimental que en su obra *Frankenstein* (1965), utiliza una narrativa no lineal inspirada en la obra de Mary Shelley, *Frankenstein: el moderno Prometeo*, *Tiempos Modernos* de Charles Chaplin y *Metrópolis* de Fritz Lang.

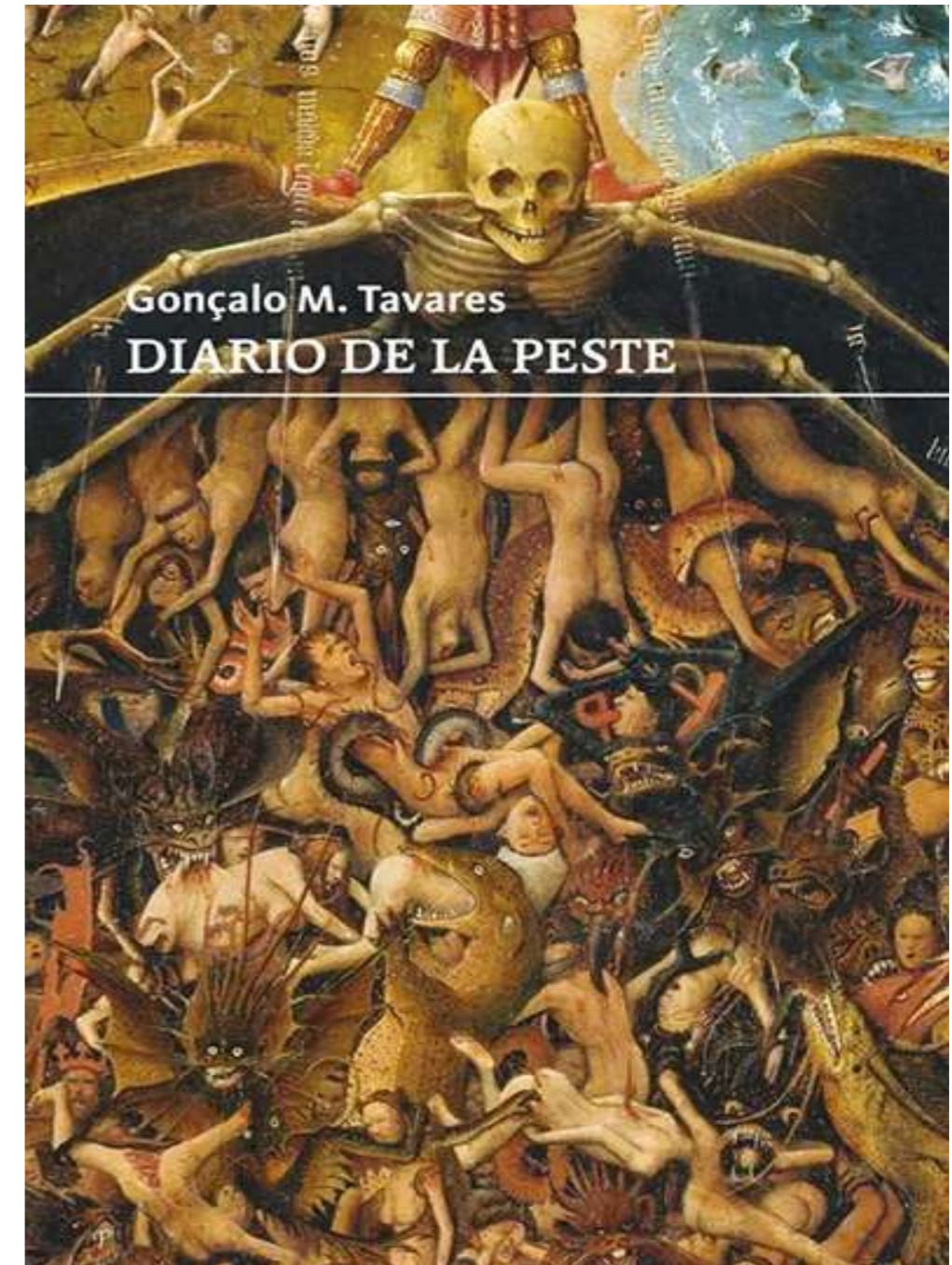
Societas Raffaello Sanzio: compañía de teatro experimental italiano, que en su obra *Genesis: From the Museum of Sleep* (1999), realizan un tríptico que evoca los vínculos indecibles entre una creación y su final.

Toda esta investigación preparatoria dio como resultado una colección de apuntes, imágenes y grabaciones que se compartió con el resto del equipo durante el proceso de creación con el objetivo de acercar los puntos de vista de todo el equipo.

Este material constituyó el conocimiento objetivo que alimentó esta primera fase. Sin embargo, también estaban las propias respuestas imaginativas a todas estas fuentes, las sensaciones que se tuvo al verlas y por supuesto los propios intereses personales.

Figura 113

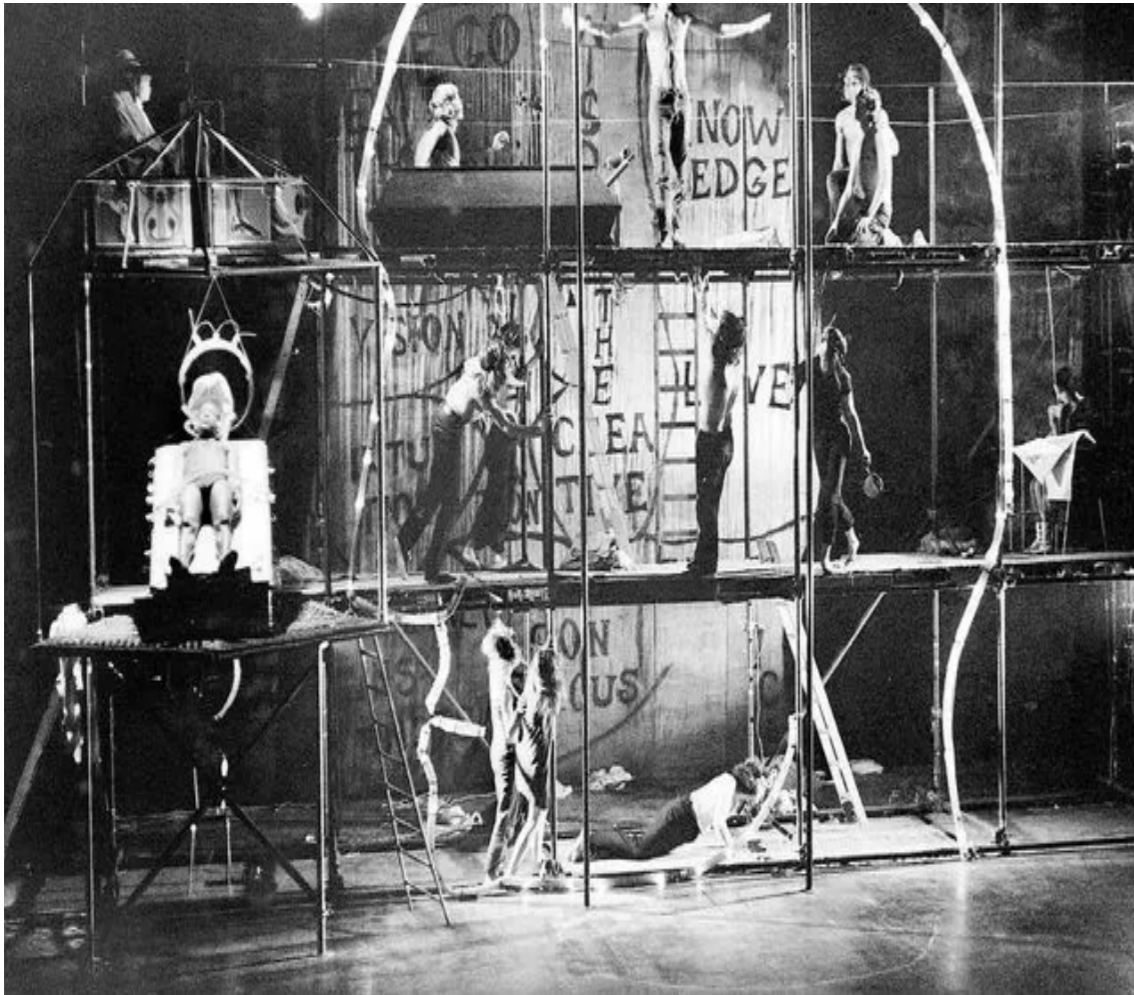
Portada del libro *Diario de la Peste* de Gonçalo Tavares



Fuente: Interzona

Figura 114

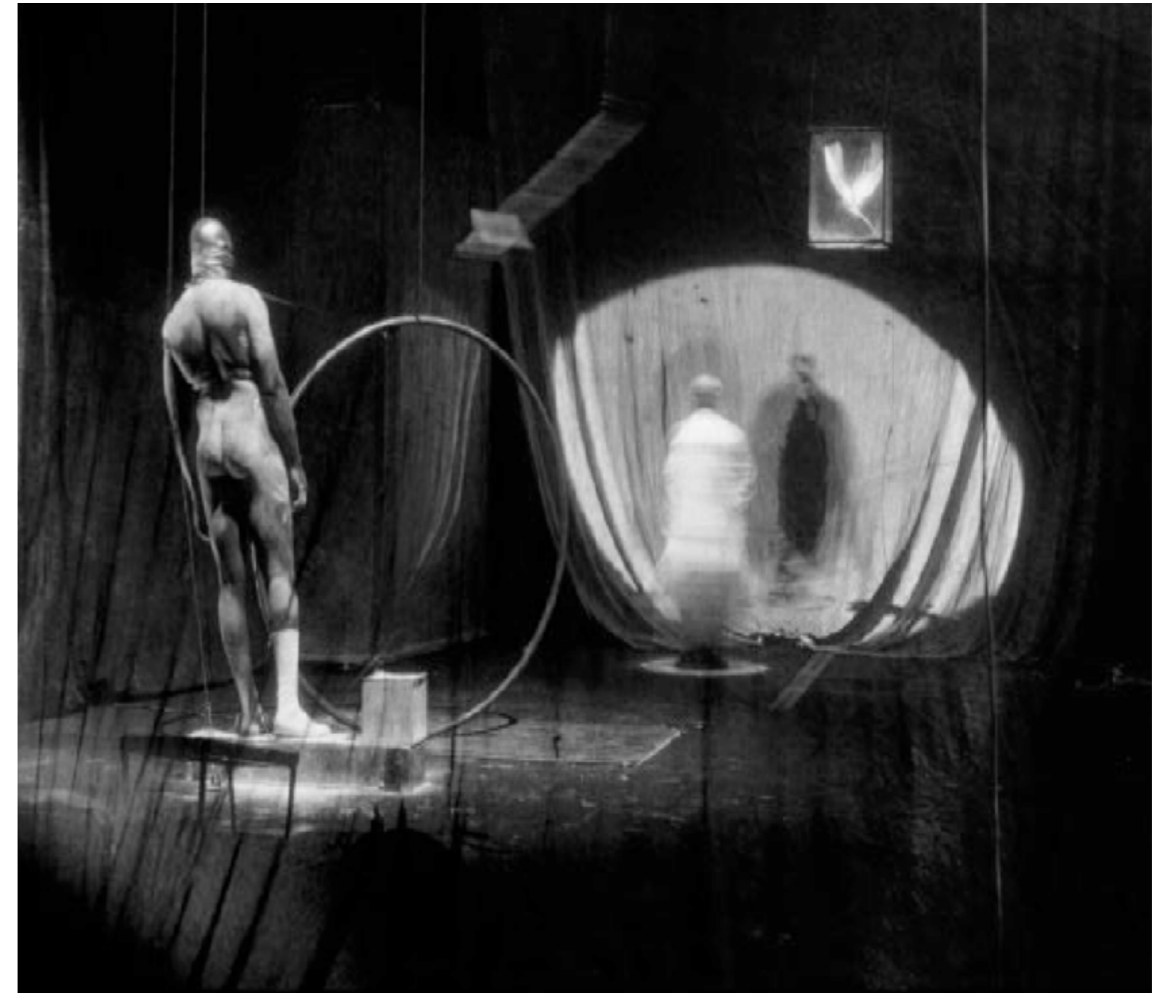
Imagen de la obra *Frankenstein* de la compañía *Living Theatre*



Fuente: 24 heures

Figura 115

Imagen de la obra *Genesis. From the museum of sleep*



Fuente: Holland Festival Parel

Entre los materiales que se utilizó como fuente de inspiración, se citarán también los textos de Lucrecio *De Rerum Natura* (2012), *El libro de los sueños* de Jorge Luis Borges (2013), *Los sueños* de Francisco de Quevedo (2003) y *Gramática de los Sueños* de David Foulkes (1982).

Del libro *De Rerum Natura* (Lucrecio, 2012), fue especialmente revelador su libro VI en el que describe la plaga que azotó a Atenas en el año 430 a. C. y su concepto de Clinamen, que se refiere a la impredecible desviación que sufren los átomos según la física de Epicuro.³⁰ Este factor impredecible, lo utilizó Lucrecio para justificar el libre albedrío y así prescindir de la idea de un dios portador de nuestra libertad.

Figura 116

Esquemas de preparación para Dreamtime



Fuente: elaboración propia

30 Este concepto ha sido tratado anteriormente en la obra para vibráfono *Corrección*, así como en el segundo capítulo, al mencionar la obra del artista Céleste Boursier-Mougenot.

El libro de los sueños (Borges, 2013), es una antología de sueños de distintas épocas: de las primeras civilizaciones pasando por el Antiguo Testamento, las epopeyas clásicas o la filosofía china.

Los sueños (Quevedo, 2003), es una crítica a la sociedad del periodo barroco de la España de los Austrias, atacando los vicios de sus contemporáneos.

Gramática de los Sueños (Foulkes, 1982), es un método contemporáneo de análisis de los sueños.

Así mismo, resultó de gran inspiración el estudio de la obra de artistas como: Josef Svoboda, Kaija Saariaho, Morton Feldman, Rebecca Saunders, William Forsythe, Pina Bausch y Robert Wilson, entre muchos otros.

A medida que se acercaba el momento de comenzar los ensayos, se revisaron, repasaron y ampliaron las fuentes descritas anteriormente. Todo el tiempo dedicado a estos materiales, proporcionó imágenes e ideas que sirvieron de soporte y apoyo para trabajar con el resto del equipo.

3.8.2.1.3 Sobre los intérpretes

En la ópera *HOR* (2019), descrita anteriormente, se trabajó sobre la idea de hacer un monodrama para una sola cantante acompañada de dos músicos en escena. En el caso de *Dreamtime*, la plantilla se amplió a dos cantantes, un percusionista, una bailarina, electrónica y video. Este formato, ofrece la oportunidad de experi-

mentar con una nueva configuración, que aunque similar a la anterior en lo que respecta al número de músicos, ofrece muchas más posibilidades de interacción entre sus partes y de explorar el uso de la improvisación en un contexto interdisciplinar.

En cuanto a la elección del tipo de intérpretes, se ha buscado un intérprete que sea capaz de acompañar y colaborar con el proyecto, a lo largo de todo el proceso de creación y que sea ágil y flexible para adaptarse rápidamente a los cambios que vayan surgiendo durante el proceso de creación.

3.8.2.1.4 Procesos de trabajo

La idea de la ópera surge en un contexto de pandemia por la covid-19, y trata sobre cómo el mundo onírico se ve alterado en periodos de confinamiento. A nivel general, Dreamtime reflexiona sobre la idea de libertad, y es sobre ese concepto, similar a su vez, al concepto citado anteriormente por Lucrecio de *Clinamen*, que se apoya este proyecto para la creación de su metodología. Es por este motivo que la improvisación, resulta la herramienta más coherente para la creación de esta ópera. De manera que permite romper las jerarquías y realizar un diálogo interdisciplinar coherente.

Por lo tanto, la fase 1 incluyó: la definición del tema del proyecto, su título, el trabajo de investigación con los materiales antes mencionados, la decisión sobre el número y el tipo de intérpretes, y la consideración de las herramientas con la que se querían trabajar.

Como se verá a continuación, nunca se llegó a abandonar del todo esta fase, ya que se volvía a ella constantemente a modo de recordatorio, para no desviarse demasiado de las ideas principales del proyecto.

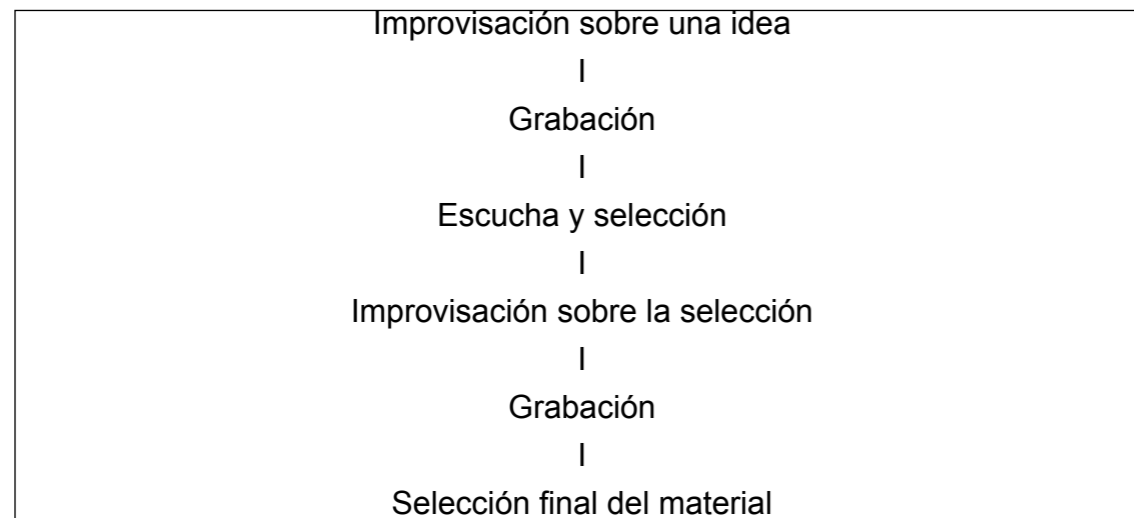
3.8.2.2 Fase 2: el trabajo con el medio

Esta fase se inició a solas en el estudio improvisando. La idea era investigar las propias respuestas espontáneas a diversos ejercicios de improvisación.

Estos ejercicios, en ningún caso se podían considerar como piezas acabadas. Su objetivo era exclusivamente el de generar material y grabarlo para posteriormente escucharlo y seleccionar lo que podría ser de interés. Simplificando, el esquema era el que sigue:

Figura 117

Esquema de generación de material para Dreamtime



Fuente: elaboración propia

Allí donde se observaba posibilidades de mayor desarrollo, se realizaba una exploración con más detalle. A través de improvisaciones, se comenzaba variando los parámetros sonoros de forma aislada, cambiando las velocidades, los timbres, los ataques, las alturas y las duraciones para, más adelante, probar a alterar varios parámetros a la vez.

Figura 118

Ejemplos de variación del material sonoro: variación de velocidad, timbre, ataque, altura y duración

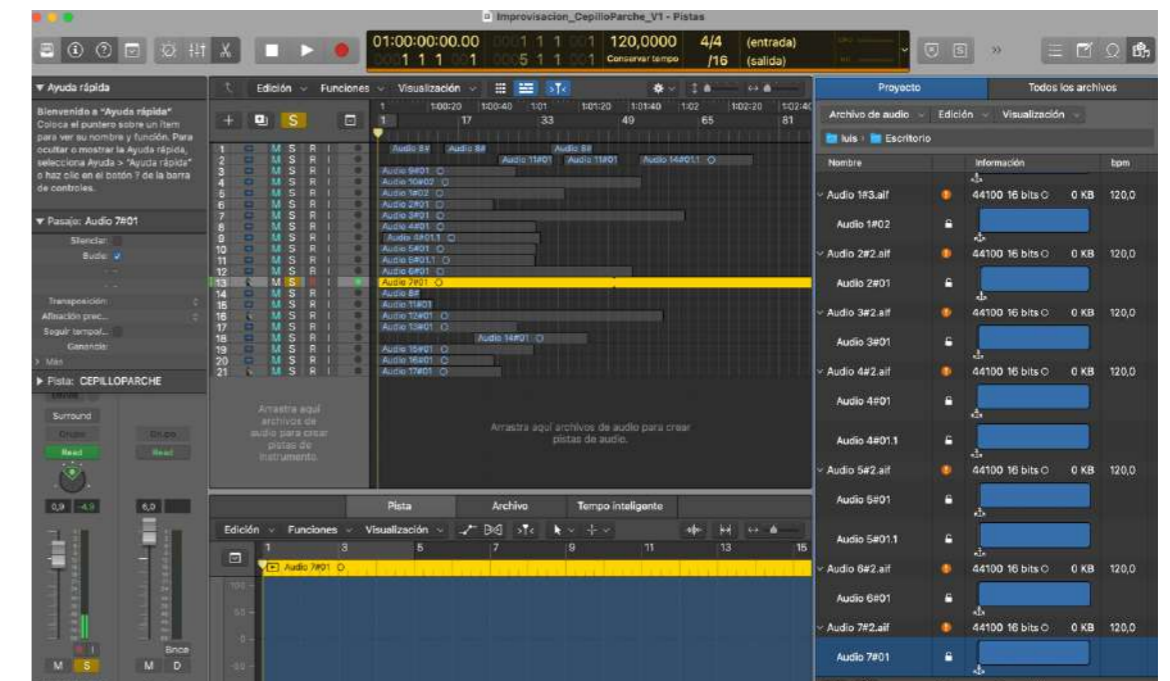


Fuente: elaboración propia

Para completar el proceso, cada uno de los fragmentos grabados, era ordenado en una carpeta en el ordenador, con el nombre del objeto sonoro que utilizaba. La idea era crear una taxonomía sonora del proyecto.

Figura 119

Captura de pantalla del proceso de organización de los audios en el software Logic Pro



Fuente: Elaboración propia

En cuanto a los materiales que se utilizaron, se tomó una serie de objetos sonoros, organizados en función del material del que estaban hechos: madera, metal, parche, etc. A continuación, se fueron agrupando y se creó una última clasificación titulada "otros". En ésta última categoría se incluyeron los objetos sonoros que difícilmente se podían agrupar juntos, al estar hechos de materiales muy

diversos: plástico, vidrio, poliestileno expandido, papel de lija, cardo, hojas de platanero o agua.

Los objetos sonoros elegidos, servían para estimular la imaginación y al mismo tiempo para limitarla. En ocasiones, era el sonido el que dirigía la imaginación y en otras, era al contrario, y la imaginación dirigía al sonido.

Figura 120

Imágenes de varios instrumentos utilizados



Fuente: elaboración propia

Uno de los trabajos que influenciaron directamente este proceso fue *Naturstudium*, ya tratado anteriormente, y basado en sonidos extremadamente suaves.

Al trabajar con sonidos tan delicados y sutiles, fue necesario el uso de micrófonos de alta sensibilidad para exponer de este modo los micro-sonidos que se encontraban en el interior de cada instrumento. La idea de utilizar la amplificación extrema, era un elemento central y a la vez, un factor sonoro fundamental, ya que igualaba la brecha entre lo audible y lo inaudible, y hacía que el material acústicamente inaudible estuviera disponible como material musical.

Este juego exploratorio proporcionó ideas que apuntalarían el posterior trabajo creativo con las dos cantantes a través de la improvisación.

La grabación final de estos materiales se realizó en la Fundación Phonos de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona con la asistencia en la grabación del músico y artista sonoro Ángel Faraldo.

A través de este proceso, se fue creando lo que acabaría siendo la librería sonora de Dreamtime. Gran cantidad de estos audios fueron usados como parte del material grabado que se lanzaba a través de los altavoces en directo.

Figura 121

Set de micrófonos para grabación de improvisaciones



Fuente: elaboración propia

Figura 122

Ideas para Escena I de Dreamtime



Fuente: elaboración propia

3.8.2.2.1 El trabajo con las cantantes

En las primeras improvisaciones libres, las cantantes realizaban pequeños juegos improvisatorios extraídos del lenguaje del *Soundpainting* de Walter Thompson y creaban frases a solo y a dúo. Estas improvisaciones, fueron dirigidas por el autor de esta tesis al principio, y posteriormente eran ellas mismas las que iban dirigiendo cada improvisación. La idea era que cada una pudiera experimentar el ejercicio desde ambos lados: desde el lado del que dirige, y desde el lado del que recibe la propuesta y debe reaccionar a la misma.

También se experimentó con diferentes formas de utilizar el texto. Por ejemplo, se pidió a las cantantes que realizaran lecturas de textos acompañándose de otros instrumentos o asignando a cada sílaba una nota aleatoria. Después se realizó el mismo ejercicio, modificando las duraciones de las sílabas. El objetivo era explorar todo tipo de posibilidades de trabajar el texto: fragmentándolo, cambiando la dirección de lectura, su velocidad, los acentos, su entonación, etc.

Al igual que el trabajo realizado con los instrumentos de percusión, cada improvisación daba lugar a pequeñas cantidades de materiales que se grababan y posteriormente se clasificaban en función del ejercicio trabajado.

También era importante, conocer de primera mano la opinión de las cantantes sobre sus experiencias con los conceptos explorados y sobre cómo los enfoques utilizados, los habían llevado o no, a nuevos o diferentes usos de la voz en comparación con sus preferencias habituales. Se observó que, poco a poco, las cantantes empezaron a experimentar con una mayor gama de recursos vocales.

3.8.2.2.2 Body-specific

Al cabo de varias sesiones, se decidió adaptar ciertos materiales a las características de las intérpretes. Haciendo una analogía con el concepto site-specific, por el cual la obra se crea en diálogo con un lugar o espacio determinado, el término body-specific se adapta y dialoga con el cuerpo y las cualidades específicas de cada intérprete.

Figura 123

Sesión de trabajo con las cantantes



Fuente: elaboración propia

Una vez, revisados todos los materiales que se habían generado en las sesiones de trabajo, se seleccionó y editó las distintas improvisaciones para formular ideas más largas. Esto dio paso a la realización de una primera maqueta de trabajo. Este material, sirvió para dar comienzo al trabajo con la bailarina y la video-artista.

3.8.2.2.3 Elaboración del video

Debido a la crisis sanitaria originada por el virus de la COVID-19, en octubre de 2021, todavía eran numerosos los países que cerraban sus entradas a los turistas y limitaban sus salidas a los residentes. Hubo que adaptar la colaboración con la video artista, ya que, al tener su residencia en Tokio, la única solución que se encontró para sacar el proyecto adelante, fue la de realizar todas las graba-

Figura 124

Pruebas de materiales con las cantantes



Fuente: elaboración propia

ciones en Barcelona, y enviarle los materiales para que ella se encargase de la edición y montaje desde Tokio.

En este trabajo intervino la video artista Noriko Koshida, la bailarina Èlia Genís, la ayudante de producción Mariona Signes, el camarógrafo Daniel Castro y el autor de esta tesis, que hacía las funciones de realizador y director de grabación.

La propuesta inicial fue la de crear seis videos, uno por cada sueño y que cada video tuviera un principio similar, de manera que pudiera dar cierta coherencia al conjunto. La idea era mostrar la coreografía de una mujer durmiendo, al mismo tiempo que en el escenario se veía a la misma mujer dentro de sus sueños. Cada uno de estos videos, estaba pensado para ser proyectado sobre un tul en un lugar diferente del escenario, de manera que se optó por grabarlos con la cámara en plano cenital y así obtener la sensación de ingravidez, una vez se proyectara el video sobre el tul. Esto implicaba que todos los movimientos que pudiera realizar la bailarina, tenían que ser tumbada sobre una tela negra, que se usaría como fondo para el video.

Figura 125
Plano cenital de la grabación



Fuente: elaboración propia

Figura 126

Primeras pruebas de movimiento para el video



Fuente: elaboración propia

Al principio, todas las improvisaciones de movimiento partían de pautas muy abiertas. Se realizaron numerosas grabaciones de la bailarina moviéndose libremente por el suelo con diferentes vestuarios, como si fuera una especie de “danza del sueño”. Las improvisaciones estaban limitadas únicamente al espacio, todo tenía que caber en un plano fijo. El plan era observar las grabaciones e ir seleccionando los movimientos que podían tener efectos más interesantes una vez visualizados en plano horizontal y así, poco a poco, ir pensando en las diferencias y las relaciones entre las seis escenas.

Figura 127

Pruebas de vestuario para el video



Fuente: elaboración propia

Poco a poco, el proceso se fue destilando y las pautas de improvisación eran más limitadas a la interpretación de cada concepto de movimiento. Por ejemplo, una propuesta de Noriko Koshida para Èlia Genís, fue que creara una imagen estática en varias posiciones sobre el espacio, como un cuerpo dinámico que sale de un cuerpo estático.

Después, fue la propia video artista la que, durante el proceso de edición y montaje, comenzó a improvisar sobre las improvisaciones de la bailarina, creando efectos interesantes girando la pantalla y haciéndola coincidir con el movimiento de cambiar las direcciones vertical y horizontal de la bailarina mientras caminaba sobre el suelo.

El siguiente paso fue realizar una selección de los materiales más interesantes para realizar los seis videos. A cada movimiento se le fue asignando un nombre para identificarlo.

Figura 128
Posición de caparazón



Fuente: elaboración propia

Figura 129
Pruebas de montaje



Fuente: elaboración propia

Figura 130

Selección de materiales



Fuente: elaboración propia

El último paso, fue realizar un story-board con anotaciones para que Èlia Genís creara una improvisación estructurada. A partir de esta improvisación, se realizaron los videos finales.

Figura 131

Selección de materiales por escena



Fuente: elaboración propia

Era muy importante que la idea de coreografiar a alguien durmiendo, se mantuviera lo más abierta posible. A menudo, la improvisación se limita demasiado cuando se presenta una idea demasiado literal. Si la acción y el contenido se liberan de asociaciones tópicas, el resultado será mucho más variado y quizá

más original que si se hubiera comenzado con la imagen de alguien durmiendo desde el principio.

Este método de liberar la improvisación de asociaciones, se ha utilizado durante todo el proceso creativo. Evitando en todo momento, limitar la imaginación de las intérpretes con ejemplos demasiado literales.

3.8.2.2.4 El trabajo con la bailarina

Antes de comenzar las primeras sesiones de trabajo con la artista del movimiento Èlia Genís, se procedió a aprender la terminología de las artes del movimiento para conocer mejor su lenguaje.

Se estudiaron a fondo también el trabajo de las creadoras y creadores que se mencionan en el segundo capítulo de esta tesis que hacen hincapié en el uso de la improvisación, ya sea como parte del proceso de creación o como un fin en sí mismo.

3.8.2.2.5 El trabajo de movimiento en Dreamtime

Para desarrollar el trabajo de movimiento en Dreamtime, se partió de la maqueta de audio y de los textos de los sueños. Estos materiales, lejos de limitar la libertad creativa de Èlia Genís, sirvieron para ampliar y profundizar en movimientos de un modo que no se habría producido sin tales mecanismos.

A través de improvisaciones, se generaban las ideas de movimiento que posteriormente se seleccionaban, se modificaban y se adaptaban para que encajaran

en los materiales sonoros de la maqueta.

Paralelamente, se fue creando un archivo de imágenes y videos de referencia que se compartían antes y después de cada ensayo, con la intención de estimular la imaginación.

Al principio, al igual que con las cantantes, todas las improvisaciones de movimiento partían de pautas muy abiertas. Los ejercicios consistían en concentrarse en estados emocionales, lugares del cuerpo, cualidades del movimiento, o situaciones imaginadas, donde la bailarina debía dejar que las imágenes se formaran en su mente y fluyeran libremente generando respuestas de movimiento. Se procuró no hacer sugerencias sobre los resultados del movimiento, ya que éstos debían surgir sin limitaciones para la bailarina.

Figura 132

Pruebas de movimiento 1

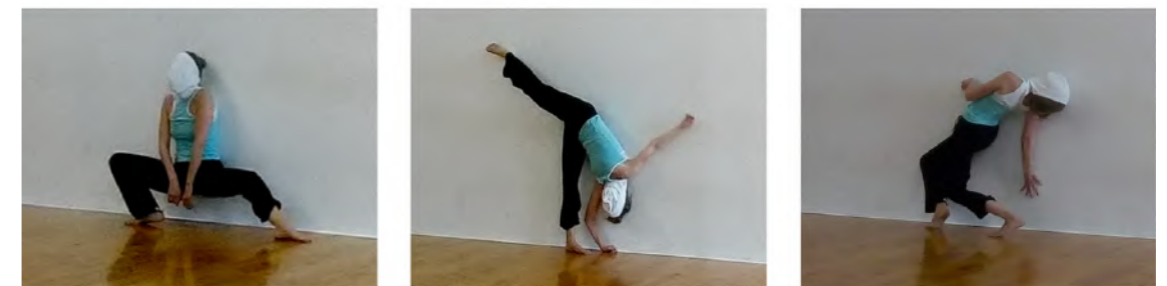


Fuente: elaboración propia

Se comenzó por realizar ejercicios simplemente moviéndose en silencio por el espacio. Al principio, surgían los movimientos que el cuerpo ya tiene automatizados, pero con el tiempo, comenzaron a surgir nuevas combinaciones de éstos. De estos movimientos, que podrían describirse como lejanamente relacionados con el vocabulario de Élia, surgieron ideas de movimiento totalmente nuevas, que posteriormente dieron lugar a las coreografías finales.

Figura 133

Pruebas de movimiento 2

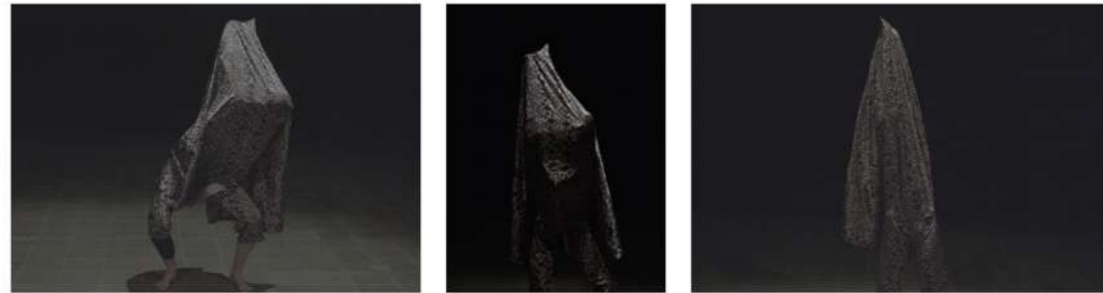


Fuente: elaboración propia

El siguiente paso fue recordar y desarrollar algunas de las respuestas de movimiento efectuadas durante las improvisaciones libres, y construir frases más largas a partir de ellas. Así pasamos de la improvisación totalmente abierta, a la improvisación limitada.

Figura 134

Pruebas de movimiento 3



Fuente: elaboración propia

Figura 135

Pruebas de movimiento 4



Fuente: elaboración propia

A continuación, se comenzó a crear asociaciones entre movimientos e ideas para encontrar su potencial expresivo. Estas asociaciones hicieron avanzar las improvisaciones de forma más estructurada en virtud de las limitaciones impuestas por cada texto y música. Incluso, si no había ninguna idea asociada a cada escena, el contenido abstracto del movimiento que surgía de la improvisación en sí, ponía los límites a las ideas de movimiento posteriores. Antes de abandonar cada idea de movimiento, explorábamos un amplio abanico de asociaciones.

Después, se procedió a investigar en el personaje de cada escena y de qué manera éste, podría influir en la cualidad del movimiento. Se exploró desde una perspectiva más dramática cada escena utilizando un vestuario diferente.

Al final, se propuso a Èlia una estructura para la improvisación, donde ella completaba los detalles del movimiento. Tomando como referencia la base musical de la maqueta, la improvisación debía tener un principio, un desarrollo y un final claros, conteniendo variedad y contraste.

Figura 136

Pruebas de movimiento 5



Fuente: elaboración propia

3.8.2.2.6 El trabajo de movimiento en las cantantes

Este trabajo de movimiento, se basó en ejercicios de improvisación y fue dirigido por la bailarina y coreógrafa Èlia Genís en colaboración con el autor de esta tesis. Cada propuesta tenía en mente extraer materiales de movimiento para las cantantes y ver el potencial y el interés que podían generar estos materiales en escena. Se trabajó de varias formas: individualmente, por parejas y en grupo. A continuación, se procede a comentar los ejercicios que se practicaron.

A. Ejercicio de imitación: utilizando la voz y el cuerpo en el espacio. Explorando los detalles pequeños y las grandes articulaciones.

Figura 137

Pruebas de movimiento 6



Fuente: elaboración propia

B. Ejercicio de imagen: crear imágenes en el espacio de manera libre.

C. Ejercicio del escultor y la escultura: dejando que sea la mano del escultor la que da forma al cuerpo de la otra intérprete que funciona como escultura.

D. Variación: la escultura ha de repetir toda la secuencia de memoria, tal y como el escultor la creó.

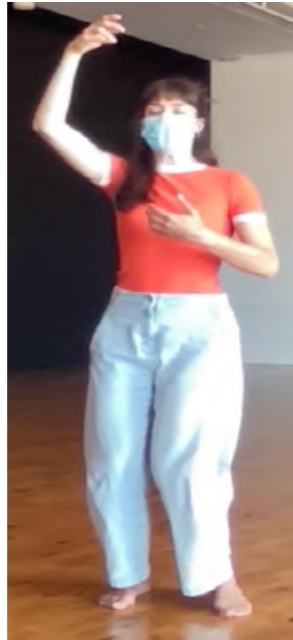
Figura 138

Pruebas de movimiento 7



Fuente: elaboración propia

Figura 139
Pruebas de movimiento 8



Fuente: elaboración propia

3.8.2.3 Fase 3 - Realización de la partitura final

Aunque todavía estábamos lejos de la forma final de Dreamtime, a partir de este momento, se produjeron procesos de estructuración y se comenzó a añadir detalles escénicos al mismo tiempo que se confeccionaba la partitura final. A continuación, se muestran imágenes de improvisación con el espacio para las cantantes.

Figura 140
Pruebas de movimiento 9



Fuente: elaboración propia

En esta fase, los materiales de la danza ya se habían establecido, así que el siguiente paso era juntar los movimientos de los músicos juntos con los de la bailarina. Desde el principio, la atención estaba puesta en la colocación y la orientación de las cantantes en el espacio y por el uso de los espacios entre los cuatro intérpretes. El punto de partida fue utilizar la idea de diálogo entre los intérpretes y el video, mostrando a alguien soñando con su sueño de manera simultánea, derivado de las ideas iniciales del proyecto.

Figura 141
Improvisación con el espacio 1



Fuente: elaboración propia

Figura 142
Improvisación con el espacio 2



Fuente: elaboración propia

Se probó a cortar y pegar el material generado y a establecer diferentes relaciones espaciales con los intérpretes. Se seleccionaron varias disposiciones que produjeron las imágenes en capas deseadas. También se observó que las ideas de movimiento del video y de Èlia en escena, necesitaban estar más conectadas, así que se optó porque la bailarina memorizara ciertos movimientos del video y así mostrar una mayor conexión entre el video y la danza. Es interesante observar de qué manera la improvisación del video llegó a influenciar la improvisación de la danza.

Figura 143

Posiciones de las cantantes en el suelo 1



Fuente: elaboración propia

En cuanto a la forma global de Dreamtime, para lograr el ritmo y relación entre las escenas, se buscó crear asociaciones entre los sueños. Una vez que los intérpretes estaban en escena, se determinó que, debían salir del espacio y regresar haciéndose eco de la acumulación que se había producido en la segunda escena de la obra. Así se creó una forma interior dentro de la forma exterior de toda la pieza.

Ya en la segunda reunión sobre la dramaturgia con Roberto Fratini, se habló de una forma secuencial de mostrar cada sueño, teniendo en cuenta las fases del sueño, de manera que la última escena fuera la fase REM o de sueño paradójico. Ordenándolos de este modo, el final sería una acumulación de materiales y motivos de cada una de las escenas previas.

Figura 144

Posiciones de las cantantes en el suelo 2



Fuente: elaboración propia

Figura 145

Posiciones de las cantantes en el espacio



Fuente: elaboración propia

3.8.2.4 Fase 4 – Ensayos abiertos, pre-estreno y estreno

En esta fase, era imprescindible que la obra se practicara entera el mayor número de veces antes del estreno, para poder entender mejor sus necesidades y ante un público de confianza, que fuera capaz de realizar una mirada externa crítica y constructiva.

En esta fase, la atención a aspectos relacionados con la composición, la puesta en escena y la interpretación se producían continuamente, y fueron muchas las horas visualizando la obra en directo y en grabaciones, analizando las partes que no parecían funcionar bien, la actuación de los intérpretes, la forma en que la música se relacionaba con la danza, etc.

Llegados a este punto del proceso, quizás lo más complicado fue ser intérprete y compositor al mismo tiempo. La sensación de estar dentro y necesitar mirar desde fuera y al revés, hacía que constantemente se grabaran en video los ensayos, para verlos más tarde y evaluar el trabajo.

3.8.2.5 Fase 5 - Respuesta y evaluación

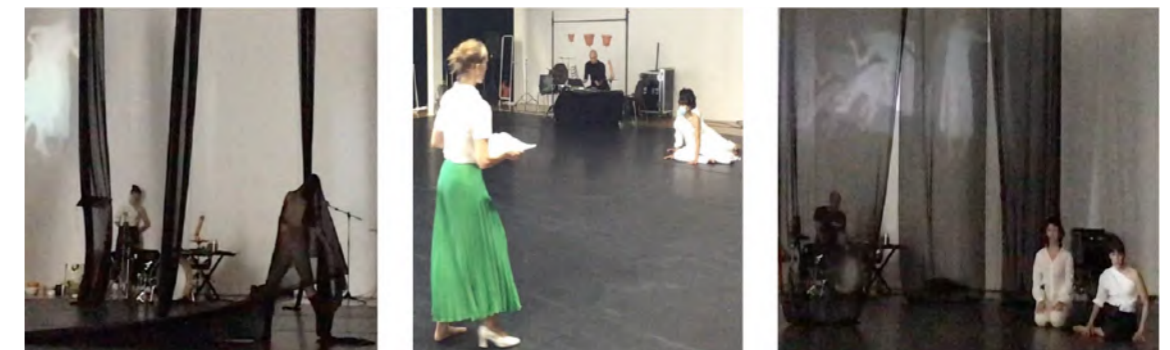
Al tomar distancia del proceso y ver el producto como una realización de unas intenciones iniciales, se emplearon criterios tanto objetivos como subjetivos a la hora de hacer evaluaciones. A menudo ocurría que algunas de las ideas sonoras iniciales, frescas e inspiradoras, que surgieron en las etapas de improvisación y juego espontáneo de la fase 2, desaparecían o se limaban, perdiendo interés a medida que el proyecto se refinaba, se formaba y se repetía muchas veces en

los ensayos. Por ejemplo, en un primer ensayo de la pieza completa, se observó que al conjunto “le faltaba la frescura que tenía durante el proceso”. Alcanzar esa frescura inicial, no fue tarea fácil, pero ayudó mucho hacer una revisión de la fase 1 del proyecto.

En resumen, aunque existe una progresión general a través de cada una de las cinco fases, esto no ocurre de forma lineal. Más bien, han existido muchas revisiones de las fases a medida que el trabajo avanzaba hacia el final.

Figura 146

Posiciones de todo el grupo en el espacio



Fuente: elaboración propia

Figura 147

Imágenes de la actuación 1



Fuente: Eva Parey

3.8.3 Análisis de Dreamtime

DREAMTIME toma como referencia las fases del sueño. La ordenación de cada una de las seis escenas se basa en los comportamientos de las ondas cerebrales durante cada fase. En esta sección veremos un análisis detallado de cada escena.

El dispositivo escénico se conforma de tres “espacios”, como se puede ver en la figura 150. El primer espacio está compuesto de varios tules suspendidos sobre barras donde se proyectan los videos de Noriko Koshida, el segundo espacio sería el escenario principal donde suceden los sueños (zona de linóleo) y el tercer y último espacio sería donde se crean los sueños (zona de tramoya).

Figura 148

Imágenes de la actuación 2



Fuente: Eva Parey

La duración de cada escena se basa en los comportamientos de las ondas cerebrales durante cada fase:

- Fase 1: adormecimiento (3 minutos)
- Fase 2: sueño ligero (30 minutos)
- Fase 3: transición hacia el sueño profundo (2 minutos)
- Fase 4: sueño delta (10 minutos)
- Fase 5 (REM): sueño profundo (15 minutos)

Figura 149
Ciclo de sueño



Fuente: Instituto Europeo del Sueño

Sobre el escenario hay dos sopranos, un percusionista y una bailarina. En cuanto a la creación del video experimental, en línea con el enfoque de ensueño que tiene el proyecto, en el video se planteó la opción de crear dos superficies multicapa, creando dos ejes temporales simultáneos: por un lado, la bailarina en escena y por otro, la bailarina en la proyección, permitiendo así presentar la “experiencia real” y la “experiencia soñada” simultáneamente.

Figura 150
Distribución de los espacios



Fuente: elaboración propia

3.8.3.1 Uso de la improvisación

En Dreamtime, la improvisación se ha utilizado como herramienta de creación y en el directo. El trabajo partía de improvisaciones libres para posteriormente pasar a improvisaciones más cerradas. En estas últimas improvisaciones, se delimitaba qué tipo de materiales aparecerían en cada sección, el orden de las secciones y cómo estos materiales se podrían relacionar para formar una escena completa. El marco de cada escena, por tanto, se convierte en la estructura externa dentro de la cual hay muchas estructuras internas.

Los intérpretes improvisaban dentro de las limitaciones establecidas y, de este modo, proporcionaban al compositor, diferentes formas de explorar los materiales para representar la idea. A partir de estas exploraciones, se seleccionaba y fijaba el contenido de cada sección. Esta forma de trabajar me resultaba el método más apropiado a la hora de emplear a los otros intérpretes como colaboradores creativos de la obra. Para una explicación más detallada, ver el apartado de metodología de Dreamtime.

3.8.3.2 Dramaturgia sonora: Teatro de sonidos

Para elaborar el trabajo sonoro de Dreamtime, me basé en el enfoque de dramaturgia sonora de Mladen Ovadija que afirma que “el sonido puede ser algo que revela y a la vez es una actuación” (Ovadija, 2013, p. 179). Ovadija relaciona este “reconocimiento de la materialidad del sonido” de principios del siglo XX con la formación del “teatro posdramático” y con el “giro hacia lo performativo” (Ovadija, 2013, p. 179).

El autor Ross Brown, señala además que el enfoque del sonido en la dramaturgia proporciona un “marco conceptual con el que dar sentido a la auralidad poco teorizada del teatro” (Brown, 2014, p. 441). Considera que este marco sonoro vincula las preocupaciones del teatro con “la visualidad y la fisicalidad” y “la inmersión y la resonancia” con “lo que significan la atmósfera y el ruido cuando ya no están en el fondo, y sobre la materialidad energizada entre los objetos del teatro” (Brown, 2014, p. 441).

Para Brown (2014), el “paisaje sonoro” (término acuñado por el compositor R. Murray Schafer) es una “dramaturgia clave del teatro posmoderno, y el diseño y la artesanía del sonido una característica significativa de su técnica” (Brown,

2014, p. 105). Los paisajes sonoros son una compleja estratificación de efectos auditivos utilizados en su entorno como estrategia estética. Se trata de un cambio con respecto al uso predominante del sonido como efecto de fondo, y Brown (2014) contrasta el paisaje sonoro con el conocido término “ruidos apagados” que describe los efectos sonoros teatrales destinados a aumentar la experiencia de realismo (por ejemplo, un actor sale del escenario con la intención declarada de entrar en un coche y nosotros oímos el sonido de la puerta del coche que se cierra, el motor que se pone en marcha y el coche que se aleja).

Figura 151

Imagen de la ópera HOR de Luis Tabuenca



Fuente: elaboración propia

En otras palabras, el protagonismo del sonido como elemento totalmente expresivo, incluso omnipresente, de la representación es también un cambio que se aleja de su conexión directa con la mimesis y los efectos sonoros de representación en el teatro moderno.

El paisaje sonoro de Brown podría leerse como una adaptación teatral del “supercampo” de Chion, es decir, el “conjunto de sonidos” que “ha adquirido una especie de existencia casi autónoma en relación con el campo visual, ya que

Figura 152

Imagen de la ópera DREAMTIME de Luis Tabuenca



Fuente: Eva Parey

no depende momento a momento de lo que vemos en la pantalla” (Chion, 1994, p. 150). Para Chion (1994), este nuevo régimen sonoro en el cine, que es a su vez, un efecto de las nuevas tecnologías del sonido, “proporciona una conciencia continua y constante de todo el espacio que rodea la acción dramática” (Chion, 1994, p. 151). Esta nueva dispensación sonora en el cine es quizás más evidente, aunque subestimada, por los estudiosos del teatro postdramático. Al igual que el supercampo cinematográfico de Chion convierte el cine en una banda sonora con imágenes, el supercampo teatral desplaza el foco de atención en la representación postdramática, convirtiéndola principalmente en lo que el autor de esta tesis llamaría un teatro de sonidos.

En Dreamtime, estas ideas se aplican de la siguiente manera:

Intro: Imagen de alguien comenzando a dormir. En silencio. Al final, fade in de onda cerebral theta a través de sub-woofers.

Sueño I (10’): Periodo de vigilia hasta que nos adormecemos.

Sonidos de fondo que acompañan a la imagen sobre el tul. Una especie de transición/metamorfosis que empieza con un sonido que nos llega a los oídos y se convierte en un sonido que nos llega más al cuerpo. Comienza sencillo y se vuelve más complejo generando una especie de dinámica emocional.

Sueños II, III, IV, VI (30’): Sección larga donde nada está conectado. Grandes contrastes. Gestos sin forma. Con interrupciones de ruido. Aquí se busca experimentar con muchos filtros naturales de sonido en la voz, imaginando las siguientes opciones a nivel sonoro:

- voces en fragmentos más que en un bloque compacto
- una voz sin aliento
- una voz hecha sólo de alientos
- un coro abigarrado, pero apenas perceptible
- gritos de animales
- sonidos de máquinas
- sonidos dentro del cuerpo humano
- susurros
- las cantantes realizan pequeños gestos, llevan ropa que hace ruido y que, tal vez, pueden ser la base del sonido
- voces que aparecen inesperadamente

Transición (2'): Etapa corta de transición hacia un estado de relajación profunda, el sonido debería ayudar a conseguir este estado. una voz individual que pueda sonar coral, como las voces de todos reunidas en una sola persona.

Sueño V (10'): Aquí las ideas son de mayor duración y desarrollo. Importancia del silencio. Relación de materiales con la fase II.

Sueño VI (15'): alta actividad cerebral, fase REM. Es la fase en la que soñamos y captamos información del exterior. Se dan situaciones que no podemos controlar. Reglas:

- Abrir la puerta a cualquier sistema de lógica
- Contradecirme
- Cualquier proporción es válida, y cualquier sistema de escritura
- Relación de materiales con las fases previas, especialmente con la III

3.8.3.3 Dramaturgia del movimiento

En general, el trabajo de movimiento en Dreamtime, se planteó de la siguiente manera:

- Fragmentar el contenido: partes o secciones no conectadas lógicamente, con mucho uso de la repetición sin desarrollo, sin preocupación por la unidad y sin un sentido claro de principio, medio y final, sin referencia a las "reglas" convencionales, como la importancia del clímax, las transiciones, la proporción y el equilibrio en relación entre las partes.
- Darle al tiempo una autonomía disociada del sonido.
- Uso alternativo del espacio al desplazar las incidencias del movimiento a diferentes lugares del escenario, moviéndose en direcciones no convencionales.

3.8.3.4 Dramaturgia de la luz

La temática de los sueños nos invita a pensar en la luz de manera nueva e interesante. Hasta la fecha, nuestro trabajo se ha centrado principalmente en elaborar un diseño funcional que trataba de enfocar, intensificar y amplificar ciertos momentos y espacios del desarrollo de la obra, ya que no se ha tenido la oportunidad de trabajar de manera adecuada con la iluminación.

Queda pendiente estudiar diferentes formas de independizar y superar la situación dramática en escena por medio de la luz, de manera que ya no ilumine una acción, sino que sea una voz más de la composición junto con los otros elementos escénicos que intervienen.

3.8.3.5 Análisis de cada escena

Dreamtime comienza con la entrada del público mientras la bailarina realiza una serie de acciones en un espacio escénico vacío. En penumbra, el público tiene el doble reto de buscar su asiento sin tropezarse, a la vez que intenta ubicar su mente en otro estado, en otro lugar diferente al que estaba antes de entrar al teatro. Lo que se ve, es una mujer realizando acciones repetidas sin ninguna intención aparente.

La dramaturgia de la pieza establece una condición de expectativa de modo que, finalmente el público percibe que la mujer no va a bailar, al menos por el momento, ni va a convertirse en otra cosa. No va a asumir una forma diferente, sino que ella misma, en la penumbra de un espacio vacío crea la atmósfera, en el sentido que las cosas van tomando forma a través de la repetición de unas rutinas de movimiento, en un intento de diseñar una experiencia onírica a través del “presente compositivo”, donde el público ya no espera que ocurra algo, sino que se da cuenta lentamente de que algo ya está sucediendo.

En líneas generales, en esta primera parte, experimentamos los procesos que nos hacen entrar en la obra. En esta zona, cambiamos nuestra atención, dejando atrás el exterior mientras nos absorbemos en la experiencia. La afirmación de Hans-Thies Lehmann acerca de que el tiempo se convierte en un objeto de la experiencia estética en la obra postdramática (Lehmann, 2006, p.157) es pertinente aquí.

Al final, este principio se siente como una antecámara, una obertura, cuyo propósito es ralentizar nuestros pensamientos y separarnos del mundo exterior para

que, como sugiere Lehmann, el ámbito de la reflexión pueda volver a nuestro papel de espectadores. La dramaturgia de esta escena consiste en generar una sensación de anticipación. Esperamos que ocurra algo y nos damos cuenta de que ya está ocurriendo, pero también sabemos que hay más cosas por venir y, por tanto, mientras entregamos nuestros pensamientos a esta persona que se encuentra en escena realizando una serie de acciones por el espacio, en alguna parte de nosotros mismos, nos preparamos para lo que está por venir.

3.8.3.5.1 Sueño I

Tenía que viajar por algún proyecto y cogía el metro hacia el aeropuerto. El tren pasaba de largo y seguía hacia Francia, Alemania, etc. hasta llegar a Rusia. Curiosamente este hecho no me inquietaba, lo acepté con tranquilidad. El tren no hacía ninguna parada, pero por las ventanas veía ráfagas de imágenes en cada estación: militares, banderas, disturbios... Finalmente pude bajarme en Moscú y coger el tren de regreso, la estación era inmensa y me inquietaba estar allí. Ya de vuelta me urgía la necesidad de ir a comprar, pero en los lugares a los que entraba no me era posible por una razón u otra. Finalmente llegaba a una frutería que al parecer era “la de siempre” aunque a mí, no me sonaba de nada. Compraba unas pocas cosas a toda prisa porque estaban a punto de cerrar. No recuerdo nada más. Paula Piñero

En este sueño, partimos de las sugerencias del dramaturgo Roberto Fratini. Su punto de partida era una reflexión en torno al largo expediente de la relación histórico-cultural entre sueño e imagen:

¿En qué medida la historia de la imagen se ve afectada por la historia de la

idea de visión y en qué medida la historia de la idea de visión se ve afectada por la experiencia del sueño? ¿En qué medida, en resumen, el cuento del sueño, que es un formateo, se parece a la operación de restituir la realidad en un rectángulo?³¹

Figura 153

Imagen del Sueño/escena I de Dreamtime



Fuente: Eva Parey

31 Roberto Fratini en conversación con el autor de esta tesis.

3.8.3.5.2 Sueño II

Recuerdo que estaba en una habitación grande y vacía que solo tenía una puerta. Abrí la puerta y era un quirófano. Estaba lleno de médicos y enfermeras. Entonces todos se comportaron como si me estuviesen esperando. Me pusieron una bata y me dieron una libreta para apuntar. Ellos hablaban de cosas técnicas, de cifras, de pacientes. Yo les decía que no podía ayudarles porque no sabía nada de medicina. Estuvieron tranquilizándome. Me decían que solamente tenía que apuntar. Recuerdo que les seguía a todas partes y que pasé la noche apuntando. Me senté en una silla, agotado, y me dormí. Así se acabó el sueño. Iñigo Ibaibarriaga

Figura 154

Imagen del Sueño/escena II de Dreamtime



Fuente: Eva Parey

3.8.3.5.3 Sueños III

Recuerdo una reunión, en ella se desarrolla una conversación, yo interactúo con varias personas, con dos principalmente. Al despertar me doy cuenta de que esas dos personas en la realidad son una sola que en el sueño se desdobra en dos personalidades distintas, corpóreamente diferentes”.

Tanto en este sueño como el VI, aluden a una especie de estructura de ósmosis o desdoblamiento (la casa-moneda de dos caras, las dos personas que son en realidad una), he jugado sobre la idea de “interfaz” sugerida por la existencia del tul. Pablo Pardo

Figura 155

Imagen del Sueño/escena III de Dreamtime



Fuente: Eva Parey

3.8.3.5.4 Sueño IV

Era una noche en la que se supone que había salido de fiesta. Una noche de movida. Gente, luces... pero estaba sola. No lograba contactar con nadie. Vuelvo a casa. Se supone que era mi casa en el sueño, pero realmente era un sitio desconocido. Un ático de un edificio, que por la ventana se podía ver una calle concurrida de ciudad. Coches y neones. Parece de película. Se suponía que había gente en “mi casa”. ¿Mi familia? Me acuesto en la cama. No logro contactar con Alessandro. Se supone que también salió de fiesta. O no oye el móvil o se quedó sin batería. O igual, está con un amante. Recuerdo que la noche seguía y seguía. Ahora viene una escena que se me ha quedado grabado. Ha sido la escena que al día siguiente podía recordar muy claramente. Por la ventana se veía el amanecer, con un sol enorme. Un amanecer con colores del atardecer. Un sol amarillo enorme que se hacía ver en medio de un mar rojo del cielo. Hana Lee

Durante la segunda mitad de esta escena, la bailarina se introduce en una enorme montaña de papel, y a su vez, se adentra gradualmente en el escenario.

Como sugiere esta descripción, el papel en sí mismo pretende ser un agente casi danzante para mostrar cómo la danza podría, en términos estéticos, ser considerada como una atmósfera tanto como un evento corpóreo.

El papel como material, resulta un medio muy sensible para trabajar, que además de como vestuario, sirve de escultura sonora. El papel responde constantemente a los cambios de su entorno, revelando y ocultando sus características, haciendo que las cosas visibles se vuelvan invisibles, como el cuerpo de la bailarina, y que las cosas invisibles se vuelvan visibles, como el propio papel, que en otro momento sirve de escenografía.

Figura 156

Imagen del Sueño/escena IV de Dreamtime



Fuente: Eva Parey

3.8.3.5.5 Sueño V

Un castillo enorme. Logro ver el exterior por la ventana, pero no parece haber una salida. Las paredes de piedra, con alfombras y tapices. No encuentro la salida, pero paso por las varias salas que tiene el castillo donde pasan diferentes cosas. Una de ellas es una sala de juegos. Paredes de color, una pantalla enorme, video juegos, y mi hermano pequeño. Me quedo un buen rato jugando con mi hermano. En un momento dado salgo, y me encuentro con una sala donde creo recordar que tenía lugar una misa...

Mis recuerdos se cortan, creo que sigo intentando salir de allí. La escena siguiente que recuerdo es estar en la calle. Podría ser cualquier calle de cualquier pueblo español. Edificios residenciales de hormigón... calles estrechas... Pero están vacías. No veo a nadie. Pero creo que iba acompañada. No tengo ni idea. Entramos en un kiosco y cojo un par de botellas de agua. Salimos. Empieza a llover... a cántaros, no llevo paraguas. Hana Lee

Figura 157

Imagen del Sueño/escena V de Dreamtime



Fuente: Eva Parey

3.8.3.5.6 Sueño VI

En el sueño escuché ruidos y salía a la ventana. Al principio eran ruidos de animales y coches, o camiones. Cuando entraba la cabeza oía voces que hablaban. Pero cada vez que me asomaba no veía nada. Lo repetí varias veces y entonces comencé a ver agua. Mi casa era una casa moneda, con cara y cruz. Desde dentro era un paisaje, como un bosque y cuando sacaba la cabeza fuera era un muro de piedra, con almenas de castillo. Era como sentir que el bosque estaba en la zona habitable. Dentro de bosque estaba el silencio y cuando sacaba la cabeza todo sonaba. Pensé en el absurdo. Recuerdo verme pensar. Y seguido me desperté. Iñigo Ibaibarriaga

El objetivo en esta escena es hacer las cosas visibles e invisibles al mismo tiempo, tratando de mostrar la materialidad del edificio y de sus objetos dentro del mismo paisaje de la acción, igualando la brecha entre lo que normalmente se ve en una pieza escénica y lo que no se ve. Se muestra tan claramente que no hay diferencia entre estar dentro y estar fuera del escenario, que todo es visible para el espectador. Esto, ilumina una serie de cuestiones clave en torno a este tipo de práctica interdisciplinar: su interrogación y desafío a la arquitectura escénica, y su singular reformulación de la dramaturgia.

Figura 158

Imagen del Sueño/escena VI de Dreamtime



Fuente: Eva Parey

3.8.3.6 La relación con el público y el espacio escénico

Dreamtime pretende que la experiencia de ser espectador se convierta en una práctica de parámetros en constante cambio. Que percibir y recibir, escuchar y asistir a estas escenas, se convierta en un proceso orgánico en el que el público sea asaltado, seducido, engañado y abandonado por los cambios de registro, tono y duración de cada escena. En particular, la asistencia a este ciclo de sueños es aumentada y ampliada por el supercampo, es decir, por el modo en que se

emplea el sonido, que permite contradecir o anular nuestras respuestas visuales a las escenas.

En cuanto al espacio escénico, la concepción sería la de un escenario sin paredes, por lo que sus dos extremos laterales, están totalmente visibles. El escenario renuncia al principio arquitectónico de exterior-interior en el que las paredes interiores y exteriores funcionan como una serie de resistencias, contenedores y barreras. Un escenario suele ofrecer privacidad, intimidad y seguridad, mientras que el escenario de Dreamtime, es imaginado como una estructura sin barreras, que pone la experiencia de la escenificación en diálogo con la preparación de cada escena.

3.8.3.7 Elementos escenográficos

3.8.3.7.1 La escultura sonora

Otro aspecto a destacar de esta escena es el interés por lo efímero y los estados de impermanencia a través de la transitoriedad de las gotas de agua. Sobre el instrumento de la batería cuelgan varias bolsas con agua en su interior que comienzan a gotear sobre los parches de los tambores creando una lluvia, que, en apariencia, es descontrolada e impredecible. Este aparente caos, permite que cada gota tome su propio camino, decidiendo a dónde ir, en el único segundo de su existencia. Esta idea, explora los conceptos de pulso vivo y Clinamen, mencionados anteriormente cuando citábamos las obras *Ecologías Disruptivas* y *Corrección*, así como las obras del artista sonoro francés Céleste Boursier-Mougenot.

Figura 159

Imagen de la escultura sonora de Dreamtime



Foto: Eva Parey

3.8.3.7.2 El tul

Con este elemento en escena, se busca crear la sensación de que la escena física se halla suspendida en un no-lugar, que sirve como puerta o membrana que separa el espacio real del espacio onírico. En total, son seis videos proyectados, uno por cada escena, donde se trata de hacer una coreografía de la persona durmiente.

Figura 160
Imagen del tul en Dreamtime



Fuente: elaboración propia

Figura 161
Imagen del video sobre el tul en Dreamtime



Fuente: elaboración propia

3.8.3.7.3 El agua

El agua como elemento transitorio, se utiliza como metáfora de inmersión, de entrar y salir del sueño, de sumergirse en otro mundo. En escena se representa con diferentes transformaciones como se puede ver en los ejemplos siguientes.

Figura 162
Imagen sobre agua 1 en Dreamtime



Fuente: elaboración propia

Figura 163

Imagen sobre agua 2 en Dreamtime



Fuente: elaboración propia

3.8.3.7.3 Atrezzo

Estos elementos, que a priori se suelen ocultar en una representación teatral, son dejados a la vista deliberadamente, con intención de mostrar el lugar donde se preparan los sueños.

Figura 164

Dreamtime



Fuente: Eva Parey

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

La presente tesis ha explorado el lugar que ocupa la improvisación libre en las artes desde la teoría y la práctica, desde una perspectiva interdisciplinar.

Esta tesis ha realizado un estudio teórico-práctico sobre la improvisación libre en las artes. Se ha acotado su estudio a las prácticas relacionadas con el arte sonoro, las artes del movimiento, el arte de acción y las artes escénicas, con especial énfasis en la música y la danza. El objetivo ha sido el de realizar un estudio, desde su origen hasta la actualidad, que determine qué elementos constituyen la esencia, el entorno y los procesos que articulan esta práctica, y cómo estos pueden ser aplicados en entornos interdisciplinares. Para su elaboración, se han planteado las siguientes cuestiones:

- ¿Cuáles son los elementos que constituyen la esencia de la improvisación libre?
- ¿Qué conceptos pueden ser utilizados para hablar de la improvisación libre desde una perspectiva interdisciplinar?
- ¿De qué maneras podemos implementar estos conceptos en procesos de creación sonora e interdisciplinar?

El primer capítulo realiza una investigación sobre los elementos que constituyen la esencia de la improvisación libre. Para realizar esta tarea, se ha revisado el trabajo de varios autores, publicaciones, equipos de investigación y campos de estudio interdisciplinares que han realizado importantes aportaciones sobre el tema.

Posteriormente, se ha llevado a cabo una serie de aproximaciones a conceptos y términos que normalmente se asocian con la improvisación libre, como: la exploración, el uso de restricciones, el concepto de libertad y lo idiomático.

Por último, el capítulo muestra diferentes perspectivas que conciernen al uso de discursos y narrativas contrarios a la propia esencia de la improvisación libre. Se han descrito los tropos que han definido la improvisación en los últimos años y se ha dado valor a enfoques estéticos que giran en torno a la “estética de la imperfección” y la “estética del éxito”.

En el transcurso de este capítulo, se ha observado que los elementos que constituyen la esencia de la improvisación libre, no dependen únicamente de cualidades como lo efímero, irreplicable o frágil de su práctica, ya que estas cualidades podrían ser aplicadas a muchos otros campos (Ruta, 2017). En cambio, actuar de forma receptiva con respecto al momento en que se está, desarrollar una habilidad para la interacción entre los participantes, y demostrar una capacidad y toma de decisiones en el momento, sí que son marcas distintivas de la improvisación libre, de manera que el resultado es inesperado incluso para los propios practicantes, que saben cómo hacer, pero no saben lo que pasará (Bertinetto, 2016).

En el segundo capítulo, se ha realizado una investigación sobre el entorno de la improvisación libre, poniendo la mirada en el uso que hacen de esta práctica una selección de artistas y movimientos de referencia. El objetivo ha sido tratar de averiguar qué conceptos se pueden utilizar para hablar de la improvisación libre desde una perspectiva interdisciplinar.

Se ha comenzado estudiando la hipótesis que, según diversos autores, dieron lugar a esta práctica. A pesar de las diferencias en sus planteamientos, se puede observar un acuerdo a la hora de fijar un momento en la historia, segunda mitad del siglo XX. A partir de este momento, la experimentación artística abogó por un mayor grado de libertad. El contraste esencial que se estableció entre los artistas y colectivos, radicaba en la forma en que llegaron a la noción de libertad y eligieron expresarla (Borgo, 2002).

A lo largo del capítulo se ha podido observar, como en lugar de suponer la igualdad en el uso que hacen de la improvisación los artistas y movimientos estudiados, vemos como ésta se construye en base a diferencias y paralelismos ontológicos y estéticos. Mientras algunos artistas prefieren enfatizar el componente compositivo de su práctica, argumentando que hay reflexión, estrategia y estudio implícito, otros, por el contrario, utilizan la intuición como principio rector que alimenta el momento improvisado. Las diferencias parecen ser de naturaleza semántica, y depende de cada artista y de cómo definen su práctica. Sin embargo, en este campo en el que la definición del concepto es clave para trazar el camino, quizás la semántica sea lo único que importe.

Al final del capítulo, se ha presentado un mapa conceptual, planteado como una propuesta abierta y personal, que puede ser aplicable a cualquier disciplina artística. Para su elaboración, se ha tenido en cuenta los postulados básicos de la improvisación, basándose en los datos recogidos a lo largo del capítulo, así como en la experiencia personal del autor de esta tesis. A través de este mapa, se ha podido observar que la improvisación libre se concibe mejor como una práctica viva y orgánica, que prioriza el proceso al producto, y que trata de redefinir continuamente los conceptos de exploración, interacción, estrategia y evaluación.

La amplia variedad de artistas presentados, nos ha demostrado como estas prácticas se han desarrollado tanto individualmente como en grupo. La práctica individual conlleva un mayor control sobre el discurso improvisado, ya que no depende de las propuestas de otros improvisadores. Esto no quiere decir que se anule la capacidad de atención y de reacción, sino más bien, se coloca en otro lugar. Por otro lado, la improvisación en grupo, y más si se trata de disciplinas distintas, ofrece la posibilidad de reafirmar la propia identidad de cada artista mediante la toma de decisiones, al mismo tiempo que se apoya al conjunto. Este grado de apertura y de apoyo a la inclusión, a la diversidad y a la voz individual de cada artista, es crucial para una práctica de improvisación libre interdisciplinar.

El tercer y último capítulo ha presentado una selección de trabajos en los que la improvisación se ha utilizado indistintamente, como herramienta de creación, o como fin en sí mismo. Esta selección, se ha basado principalmente en el interés por mostrar una amplia gama de posibilidades, incluyendo trabajos para uno o varios participantes, en una o más disciplinas.

Cada uno de estos proyectos, ha abordado desde la experimentación artística personal, los conceptos elaborados en la primera parte de la tesis, presentando de qué manera estas ideas se originan y continúan evolucionando.

En *Naturstudium*, el trabajo improvisatorio ha consistido en una exploración del objeto sonoro a través del desarrollo de formas orgánicas. Cada una de las piezas que forman esta serie está inspirada en la música indeterminada y la música intuitiva de los artistas comentados en el segundo capítulo, John Cage y Karlheinz Stockhausen.

En *Ecologías Disruptivas*, existe una relación con el trabajo de artistas pertenecientes al *Judson Dance Theatre*, como son: Simone Forti, Trisha Brown, Yvonne Rainer y Steve Paxton y también del Performance Art. En este caso, a través de las piezas sonoras, la instalación y el video experimental, se ha utilizado la improvisación para establecer un diálogo con el espacio, con el público y con la propia escultura sonora.

En *Punto Cero*, el trabajo es similar al mostrado en el capítulo 2 en el apartado de las *Company Weeks* de Derek Bailey. Se trata de colaboraciones improvisatorias *ad hoc*, entre danza, música, pintura y fotografía. Al no existir ninguna limitación explícita en cuanto al tipo de improvisación a realizar, el resultado es impredecible, así como la respuesta y reacción de cada una de las partes.

En *Hor*, *Relay* y *Volavérunt*, los procesos de improvisación encuentran sus antecedentes en proyectos mostrados en el capítulo 2 como el AACM, la *Scratch Orchestra* o los trabajos de Thomas Hauert y Susan Sgorbati.

En el caso de *Dreamtime*, durante todo el proceso se ha trabajado con el objetivo de crear un diálogo interdisciplinar y no jerárquico, de manera que cada elemento (sonido, movimiento, luz, video, espacio, escenografía y vestuario), pueda desarrollar un discurso improvisado, primero de manera individual y después en relación a los otros. Al tratarse de seis escenas separadas, cada escena ha explorado de manera individual diferentes tipos de relación e interacción.

Todos estos trabajos están enmarcados dentro de estructuras prefijada con una serie de reglas que conducen el proceso. Cada participante debe adaptar sus propuestas a las condiciones del marco, de manera que se evite la coexistencia de ideas en favor de corrientes de energía interrelacionadas de diálogo improvisado.

Basándonos en las experiencias de los trabajos expuestos en este último capítulo, se puede concluir que la búsqueda de elementos comunes en la improvisación libre para ser aplicados en entornos interdisciplinares, crea una novedosa forma de abordar el tema. Para que este diálogo sea posible, cada participante necesita desarrollar una serie de habilidades que incluyen: una mayor conciencia en la toma de decisiones, una capacidad para proponer y reaccionar a lo inesperado y un entendimiento de la práctica de la improvisación libre como una oportunidad para compartir conocimientos disciplinares que faciliten una mejor comprensión del otro y de uno mismo.

Como se ha visto a lo largo de este trabajo, la improvisación libre constituye un campo de lo más fructífero, en el que a medida que uno se familiariza con la gran cantidad de enfoques, se sorprende al encontrar analogías y similitudes entre los descubrimientos de disciplinas aparentemente distantes entre sí.

Quedan muchas vías abiertas por las que poder transitar. A partir del trabajo realizado, se ofrece una sistematización que puede ser aplicable tanto a las artes escénicas como a las artes en general. Una posible investigación futura podría ser la de tratar de aplicar los conceptos estudiados, en otras disciplinas artísticas más allá de las tratadas en esta tesis.

Esta investigación ha sido muy enriquecedora a nivel personal y muy beneficiosa para tratar de entender cuales son los conceptos que constituyen la esencia, el entorno y los procesos de la improvisación libre. A través de la exposición de trabajos y obras de diversos autores, se ha tratado de concretar lo que ha sido y lo que puede llegar a ser la aplicación de estos conceptos en entornos interdisciplinares.

Esperamos que esta tesis haya aportado elementos suficientes sobre el tema y sirva de estímulo para seguir investigando, de manera que surjan nuevos trabajos tanto artísticos como científicos desde una perspectiva interdisciplinar.

GLOSARIO

GLOSARIO

Análisis del Movimiento Laban (AML): comprende la base teórica de Rudolph Laban (1879-1958), así como una colección de ejercicios de reeducación del movimiento, Fundamentos Bartenieff, desarrollados por Irgard Bartenieff, discípulo de Laban. A principios del siglo XX Laban, coreógrafo y teórico del movimiento de origen húngaro, desarrolló la notación Laban, un sistema abstracto de símbolos, para anotar todos los tipos de movimiento, originalmente como medio de conservación y documentación de danzas. AML tiene infinidad de aplicaciones: educación del movimiento para niños, evaluación para la colocación eficaz de trabajadores en fábricas, ayuda a los trabajadores de empresas a comprender el proceso de toma de decisiones, una herramienta de psicoterapia, rehabilitación física y la creación de danzas, por nombrar algunas. (Para más información, véase Groff, "Análisis del movimiento Laban").

Arte sonoro: disciplina artística intermedia centrada en la experimentación sonora. Se muestra como un punto en el que convergen las artes visuales y otras manifestaciones artísticas que utilizan el sonido como medio y/o como sujeto, como la poesía sonora, la performance, el paisaje sonoro y la instalación sonora, entre otras.

Body-specific: término ideado por el autor de esta tesis en clara analogía con el concepto de site-specific, por el cual una creación se adapta al cuerpo y las cualidades específicas de un intérprete.

Cartografía sonora: visualización de los sonidos de un entorno determinado.

Clinamen: se refiere a la impredecible desviación que sufren los átomos según

la física de Epicuro. Este factor impredecible, lo utilizó Lucrecio para justificar el libre albedrío y así prescindir de la idea de un dios portador de libertad.

Contact Improvisación: también conocido como CI o Contact, es un movimiento desarrollado inicialmente por Steven Paxton y perfeccionado y ampliado en colaboración con otros bailarines a lo largo de los años, especialmente Nancy Stark Smith, Daniel Lepkoff y Nita Little. En la improvisación Contact, dos cuerpos en movimiento siguen el punto de contacto entre ellos, creando una danza improvisada de peso y carga compartida. La forma básica es un dúo, pero se puede adaptar a un mayor número de personas.

Contexto: el conjunto de estímulos que rodean al improvisador mientras improvisa.

Danza posmoderna: está relacionada con el auge del Judson Dance Theater en Estados Unidos y sus coreógrafas asociadas (Trisha Brown, Lucinda Childs, Simone Forti, Deborah Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer, entre otros) y las generaciones posteriores de coreógrafos de ideas similares. Los bailarines posmodernos comparten el interés por el experimentalismo y el cuestionamiento de la forma y las convenciones, la estructura, la metanarrativa y cómo se comunica el significado frente al contenido, la narrativa o el mensaje.

Derek Bailey (1930 - 2005): guitarrista británico y figura destacada de la improvisación libre.

Ecología acústica: es el estudio de los efectos del ambiente acústico o paisaje sonoro sobre los comportamientos de los seres que viven en ese ambiente.

Ensemble Thinking: es una colección de estructuras de entrenamiento diseñadas por Nina Martin para ayudar a los improvisadores a leer lo que sucede en el espacio de danza durante una improvisación en grupo y a tomar decisiones basadas en esa lectura.

Escultura Sonora: obra tridimensional en la que el sonido es un elemento implícito o explícito y existe una relación perceptual de estímulos sensoriales tipo aural, visual, y táctil.

Forma orgánica: la forma que adquiere una improvisación como resultado del desarrollo de su contenido.

Fluxus: fue un grupo de artistas que se extendió por todo el mundo, pero que tuvo una presencia especialmente importante en la ciudad de Nueva York. George Maciunas (1931- 1978), es considerado históricamente el principal fundador y organizador del movimiento, quien describió Fluxus en su manifiesto como “una fusión de Spike Jones, gags, juegos, Vaudeville, Cage y Duchamp” (Maciunas, 1965).

El arte Fluxus implicaba al espectador, confiando en el azar para determinar el resultado final de la obra. Los artistas Fluxus estaban muy influenciados por las ideas de John Cage, que creía que uno debía embarcarse en una obra sin tener una idea del final. Lo importante era el proceso de creación y no tanto el producto acabado.

Grand Union (1970-76): colectivo de danza teatro, creado a partir de la obra Continuous Project-Altered Daily (1970) de Yvonne Rainer. La improvisación era la práctica común y el material se tomaba de lo que había disponible: decorados,

atrezzo, vestuario, así como el movimiento, la música y el texto. Entre los miembros habituales de Grand Union se encontraban Becky Arnold, Trisha Brown, Barbara Dilley, Dong (Lincoln Scott), Douglas Dunn, David Gordon, Nancy Lewis, Yvonne Rainer y Steve Paxton.

Happening: tiene su origen en la década de 1950 y se considera una manifestación artística multidisciplinaria. En un principio, el happening artístico fue una tentativa de producir una obra de arte que incluyese la participación de los espectadores, abandonando así su posición de sujetos pasivos.

Improvisación Compositiva: es el nombre que Judith Dunn dio a su trabajo. Dunn creía que improvisar era componer e interpretar simultáneamente teniendo en cuenta la estructura, el orden, el espacio, el tiempo, los materiales y el tono.

Improvisación Coreográfica: es la técnica de entrenamiento de Richard Bull en la que los intérpretes improvisan con principios compositivos para crear danzas en tiempo real.

Improvisación Emergente: es el trabajo de formación e interpretación de Susan Sgorbati inspirado en la teoría científica de los sistemas complejos que estudia los fenómenos emergentes. Sgorbati trabaja con un conjunto de bailarines y músicos, investigando las formas que surgen en la improvisación y sus autoorganizaciones. Actualmente cita cuatro formas emergentes distintas en su práctica: el Solo Emergente, el Dúo Emergente, el Unísono Complejo y la Forma de Memoria.

Improvisation Technologies: son las herramientas del coreógrafo William Forsythe para desarrollar su vocabulario de movimientos a través de la improvisación. Su CD-ROM Tecnologías de improvisación: una herramienta para el ojo ana-

lítico de la danza, se utiliza como herramienta de formación para familiarizar a los bailarines con su trabajo.

Instalación Sonora: es un entorno sonoro, a menudo inmersivo y creado para un lugar determinado, que se define por el espacio físico y/o acústico que ocupa.

Interdiscipliniedad: es la combinación de varias disciplinas, para interconectarlas y potenciar así las ventajas de cada una.

John Cage (1912-92): fue un influyente compositor y músico experimental estadounidense del siglo XX.

Judson Dance Theater (1962-68): grupo cooperativo de danza posmoderna. Fue un semillero de danza de vanguardia surgido de las clases de composición de John Cage y Robert Dunn.

Logomotion: concepto acuñado por Simone Forti que explora los profundos lazos que existen entre el movimiento y el lenguaje. Las imágenes cinestésicas que utilizamos y el lenguaje corporal que lo acompaña. En la obra de Forti, este lenguaje corporal no es una nota de gracia que se añade a una historia mientras se cuenta, sino una encarnación preverbal que ayuda a invocar el lenguaje.

Merce Cunningham (1919-2009): fue bailarín principal de la compañía de Martha Graham y en 1953 fundó su propia compañía, con sede en Nueva York. Su colaboración con John Cage le llevó a experimentar con métodos de composición que incorporaban operaciones de azar con material coreografiado. Cunningham creó una nueva estética de la danza, disociando la música y el movimiento, por un uso equitativo e imparcial del espacio escénico, y por la ausencia de efectos

dramáticos convencionales, es decir, narrativa y clímax o anticlímax.

Movimientos cotidianos: se refiere a los movimientos como caminar, sentarse, levantarse, tumbarse y los movimientos de tareas cotidianas como empujar, tirar, alcanzar o coger algo.

Paisaje Sonoro: según Robert M. Schafer (1994), es cualquier ambiente sonoro, ya sea natural, urbano, o creado artificialmente.

Partitura gráfica: representación gráfica de una obra musical que no utiliza la grafía convencional.

Acuerdos: hace referencia a las disposiciones implícitas o explícitas que existen antes de una improvisación, que delimitan su contenido y rigen su desarrollo.

Paseo Sonoro: Itinerarios en los que el caminante realiza un paseo cuyo estímulo principal es el aural.

Práctica de Danza Contemplativa: desarrollada por Barbara Dilley, es una partitura para la exploración de la improvisación en espacio abierto que emplea las herramientas de meditación y prácticas de conciencia cuerpo-mente. Compuesta de tres secciones, CDP (en sus siglas en inglés) comienza con una meditación sentada, pasa a una fase de calentamiento personal y, a continuación, deja tiempo para la improvisación espontánea.

Pulso vivo: término empleado por el autor de esta tesis para designar cualquier elemento rítmico externo que forma parte del contexto de una improvisación, y que no es controlado por el improvisador pero genera un diálogo directo con el

contenido de la improvisación.

Site-specific: El término site-specific se refiere a un tipo de trabajo artístico específicamente diseñado para una localización en particular. De lo que se desprende una interrelación única con el espacio.

Soundpainting: Lenguaje de signos utilizado para la improvisación dirigida creado por el músico norteamericano Walter Thompson. Se utiliza para dirigir a músicos, actores, bailarines, poetas y artistas visuales.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- Action Theater. (1997). *Ruth Zaporah*. <http://www.actiontheater.com/ruth.htm>
- Adorno, T.W. "On Jazz". (2002). En *Essays on Music*, editado por Richard Leppert, con traducciones de Susan H. Gillespie, Jamie Owen Daniel y Richard Leppert, 470-95. Berkeley: University of California Press.
- Alonso, C. (2007). *Improvisación libre. La composición en movimiento*. Dos Acor-des S.L.
- Aristóteles. (1997). *Poética*. (G. Whalley, Trad.) McGill-Queen's University Press.
- Artillería inmanente. (2016). Theodor W. Adorno / Moda atemporal (Sobre el jazz). <https://artilleriainmanente.noblogs.org/?p=78>
- Bailey, D. (1993). *Improvisation: Its nature and practice in music*. Da Capo Press.
- Bayona, Y. (2021). Los Wandjinas El tiempo Sueño, en Bulari, Arte y Cultura Aborigen Australiana. N°. X. pp. 6-7.
- Benjamin W. y Lacis, A. (1925). Nápoles, en Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, ed. by Rolf Tiedemann y Herman Schweppenhäuser, 7 vols (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972), IV.1, pp. 307-16.
- Beradt, Ch. (2021). *El Tercer Reich de los sueños*. Pepitas De Calabaza
- Bertinetto, A., y Ruta, M. (2021). *The routledge handbook of philosophy and improvisation in the arts*. (1.a ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003179443>
- Blažanović, M. (2011). "Social History of the Echtzeitmusik Scene in Berlin". En

- Echtzeitmusik Berlin: Selbstbestimmung einer Szene* [Selfdefining a scene], editado por Burkhard Beins, Christian Kesten, Gisela Nauck & Andrea Neumann, 29-52. Wolke
- Borges, J.L (2013). *El libro de los sueños*. Ed. Debolsillo
- Borgo, D. (2005) *Sync or Swarm: Improvising Music in a Complex Age*. New York and London: Continuum.
- Born, G. (2017) "After Relational Aesthetics: Improvised Music, the Social, and (Re)Theorizing the Aesthetic," en G. Born, E. Lewis, and W. Straw (eds.) *Improvisation and Social Aesthetics*, Durham, NC: Duke University Press, pp. 33-77.
- Braxton, A. (1985). *Tri-Axium Writings*. 3 vols. Frog Peak Music.
- Brown, L. B. (2011) "Improvisation," en T. Gracyk and A. Kania (eds.) *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London: Routledge, pp. 59-69.
- Buckwalter, M. (2010). *Composing while dancing: an improviser's companion*. University of Wisconsin Press.
- Butler, J. (2004). *Undoing gender*. Routledge.
- Cage, J. (1961), *Silence*. Wesleyan University Press. p.35
- Caletti, G. (2009). *Impro Argentina. Apuntes e historia de la improvisación teatral*. Editorial Cooperativa Chilavert.
- Cantz, H. (2011). *Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye*. National Institute for Experimental Arts (NIEA): <http://www.niea.unsw.edu.au/research/publications/improvisation-technologies-tool-analytical-dance-eye>

Cicerón, M. (2002). *Cicero on the emotions: tusculan disputations 3 and 4*. (M. Graver, Trad.) University of Chicago Press.

Circo Zero. (2009). *Perform the Keith Score*. <http://circozero.org/writing-rants/2009/09/perform-keith-score.html>

Circo Zero. (2023). *Circo Zero*. <http://www.circozero.org>

College of Liberal Arts, University of Minnesota. (29 de abril de 2009). *George Lewis 'Conversation on Music and Sound Studies'*. [Video]. YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=JM43J4K02KQ&ab_channel=CollegeofLiberalArts%2CUniversityofMinnesota

Davies, D. (2021). Appreciating improvisation as art. En A. Bertinetto, & M. Ruta (eds.), *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*. Routledge.

Dilley, B. (2015). *Parallel Corridors*. Barbara Dilley's Memoir and Handbook. <http://www.barbaradilley.com/excerpts/2015/6/3/parallel-corridors>

Emergent Improvisation. (2014a). *Ensemble Practice*. http://emergentimprovisation.org/ensemble_practice.html#:~:text=In%20the%20ensemble%20practice%2C%20we,the%20development%20of%20the%20composition.

Emergent Improvisation. (2014b). *Emergent Forms*. <http://emergentimprovisation.org/emergent-forms.html>

Ende, M. (2014). *El espejo en el espejo*. Editorial Cátedra

Ensemble Thinking [ET]. (2023). *Home*. <http://www.ensemblethinking.com/>

Esterhammer, A. (2008). *Romanticism and improvisation, 1750-1850*. Cambridge

University Press.

Forti, S. (1961). *Huddle*. https://ubuweb.com/film/forti_huddle.html

Forti, S. (1961). *Slant Board*. MoMA: <https://www.moma.org/collection/works/200115>

Forti, S. (1974). *Handbook in motion*. New York University Press.

Forti, S. (2001). *Animate dancing: a practice in dance improvisation*. *Contact Quarterly*, 26(2), 32-39.

Foulkes, D. (1982). *Gramática de los sueños*. Editorial Paidós.

Forti, S. (2012). *Simone Forti Huddle performance on the High Line*. <https://www.youtube.com/watch?v=pf3Xo6xPjrE&t=66s>

Franciosini, L. (1707) *Vocabolario italiano, e spagnolo*, Geneva: appresso gli Associati.

Friends of the High Line. (2014). *Simone Forti Huddle performance on the High Line*. [Video]. YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=pf3Xo6xPjrE&ab_channel=FriendsoftheHighLine

Global Calendar. (s.f.). *¿Qué es la improvisación de contacto (Contact Improvisation)?* <https://ciglobalcalendar.net/es/post/que-es-la-improvisacion-de-contacto-contact-improvisation>

Gioia, T. (1988) *The Imperfect Art. Reflections on Jazz and Modern Culture*, New York and Oxford: Oxford University Press.

Goldberg, N. (1986). *Writing Down the Bones: Freeing the Writer Within*. Shambhala.

- Goldoni, D. (2021). Forms of Improvisation and Experimentalism. En A. Bertinetto, & M. Ruta (eds.), *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*. Routledge.
- Guattari, F. (1989). *The three ecologies*. Éditions Galilée.
- Haffter, C. (2021). *Improvisation as Aesthetic Appearance*. En A. Bertinetto, & M. Ruta (eds.), *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*. Routledge.
- Hallam, E., e Ingold, T. (2007). *Creativity and cultural improvisation*. Berg.
- Hermann, C. (2001). *Hearing/Miraculously/Structure: An Apprenticeship with Simone Forti in Logomotion*. Contact Quarterly, 26(1), 15-25.
- Hervás, M. (2021). *Proyecto Quyllur*. <https://laboratorioklem.com/works/quyllur/>
- Hester, K. (1997). *The melodic and polyrhythmic development of John Coltrane's spontaneous composition in a racist society*. Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen.
- Hillman, J. (2004). *El sueño y el inframundo*. Traducido por Carles Àvila. Editorial Paidós Ibérica.
- HMN Wiki. (s.f.). *Sucediendo*. <https://hmn.wiki/es/Happening>
- Holl, S. (2011). *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*. Gustavo Gili, Barcelona, p.15.
- Hunter, V. (2019). Scoring and siting: improvisatory approaches to site-specific dance making. En V. Midgelow, *The Oxford Handbook of Improvisation in Dance* (págs. 635–652). Oxford Academic. <https://doi.org/10.1093/oxford-hb/9780199396986.013.40>

- Interdisciplinary Instant Composition. (s.f.a). *Structures (explicit agreements)*. <https://instantcomposition.com/knowledge-base-i-i-c/improvisation-basics/knowledge-base-structures/>
- Interdisciplinary Instant Composition. (s.f.b). *Memory*. <https://instantcomposition.com/knowledge-base-i-i-c/improvisation-basics/memory/>
- Interdisciplinary Instant Composition. (s.f.c). *Material*. <https://instantcomposition.com/knowledge-base-i-i-c/performance-issues/performance-issues-material/>
- Interdisciplinary Instant Composition. (s.f.d). *Time (& Duration)*. <https://instantcomposition.com/knowledge-base-i-i-c/performance-issues/performance-issues-time/>
- Interdisciplinary Instant Composition. (s.f.e). *Material/Time: Phrasing*. <https://instantcomposition.com/knowledge-base-i-i-c/performance-issues/performance-issues-material/phrasing/>
- Ishmael Houston-Jones. (2023). *Ishmael Houston-Jones*. <https://www.ishmael-houston-jones.com/#ishmael-houston-jones-section>
- Jeremic-Molmar, Dragana & Aleksandar (2008), Surpassing Improvisation? Stockhausen's concept of intuitive music. *New Sound: International Magazine for Music*. <https://www.newsound.org.rs>
- Jones, L. (1963). *Blues people: Negro music in white America*. New York: William Morrow.
- Joyce, J. (2010). *Ulyses*. Traducido por José María Valverde Pacheco. Editorial Lumen

- Kofsky, F. (1970). *Black nationalism and the revolution in music*. New York: Pantheon.
- Kuhn, L. (s.f.). *A few words about John Cage and improvisation*. Slought Foundation: https://slought.org/media/files/how_to_get_started.pdf
- Lavender, L. (2009). Facilitating the choreographic process. En J. Butterworth, & L. Wildschut, *Contemporary choreography: a critical reader*. Routledge .
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. Routledge.
- Levinson, J. (2010). De la philosophie de l'action à l'écoute musicale. Entretien avec Jerrold Levinson. *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 18, 211-221. <https://doi.org/10.4000/traces.4605>
- Lewis, G. (1996). Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives. *Black Music Research Journal*, Vol. 16, No. 1, (Spring, 1996), pp. 91-122. Center for Black Music Research - Columbia College Chicago and University of Illinois Press
- Lewis, G., y Piekut, B. (2016). *The Oxford handbook of critical improvisation studies*. Oxford University Press.
- Limb, C., & Braun, A. (2008). Neural substrates of spontaneous musical performance: an fMRI study of jazz improvisation. *PloS One*, 3(2), e1679. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0001679>
- Linson, A. y Clarke, E. F. (2017) Distributed Cognition, Ecological Theory and Group Improvisation, in *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*. E. F. Clarke and M. Doffman (eds.) New York: Oxford University Press, pp. 52–69.

- Lucrecio, T. (2012). *De Rerum Natura*. Traducción de Eduard Valentí Fiol. Editorial Acantilado
- Maciunas, G. (1965). *Manifesto on Art / Fluxus Art Amusement*. <http://georgemaciunas.com/about/cv/manifesto-i/>
- MacDonald, R., Wilson, G., y Miell, D. (2012). Improvisation as a creative process within contemporary music. En R. MacDonald, D. Miell, & D. Hargreaves, *Musical imaginations. Multidisciplinary perspectives on creativity, performance and perception* (págs. 242-256). Oxford University Press.
- MacGlone, U. (2020). *Developing music improvisation workshops for preschool children through Action Research*. [Tesis doctoral]. Edinburgh: University of Edinburgh. <https://era.ed.ac.uk/bitstream/handle/1842/36720/MacGlone20202.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Matthews, W. (2012). *Improvisando: la libre creación musical*. Turner Música.
- Meg Stuart & Damaged Goods. (2023). *Meg Stuart & Damaged Goods*. <http://www.damagedgoods.be/en/home>
- Mersch, D. (2021). Performance Art and Improvisation. En *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*. Routledge.
- Ogden, D. (2001). *Greek And Roman Necromancy*. Princeton University Press.
- Ovadija, M. (2013). *Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theatre*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Parker, E. (2018). *De Motu*. Lenka Lente.
- Phonos. (2018). *Luis Tabuenca, artista en residencia*. Universitat Pompeu Fabra:

https://www.upf.edu/web/phonos/noticies/-/asset_publisher/vEIlxpLM-dz5F/content/id/217310096/maximized#.XAKrLBPdvUI

Preston, B. (2013). *Una filosofía de la cultura material*. Routledge.

Prévost, Edwin. (1995). *No Sound is Innocent: AMM and the Practice of Self-Invention, Meta-Musical Narratives and Other Essays*. Essex, UK: Copula/Matchless Recordings.

Quevedo, F. (2003). *Los sueños*. Editorial Cátedra

Rey Vizcaino, H. (2015). El ruido que se escapa: lo no idiomático como posicionamiento crítico ante el proceso de normativización de la música improvisada. *Ausart aldizkaria: arte ikerkuntzarako aldizkaria*. Vol. 3. págs. 83-97

Rainer, Y. (1965). NO manifiesto. En Y. R. 1961-73, s. *Banes* (págs. 81-82). The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.

Ravn, S. (2020). Investigating dance improvisation: from spontaneity to agency. *Dance Research Journal*, 52(2), 75-87. <https://doi.org/10.1017/s0149767720000182>

Real Academia Española [RAE]. (2022). *Tropo*. RAE: <https://dle.rae.es/tropo>

Rey, H. (2015), El ruido que se escapa: lo no idiomático como posicionamiento crítico ante el proceso de normativización de la música improvisada. En *AusArt Journal for Research in Art*. 3 (2015), 2, pp. 83-97. www.ehu.es/ojs/index.php/ausart

Ruta, M. (2017) "Horowitz Does Not Repeat Either! Free Improvisation, Repeatability and Normativity," En *European Society for Aesthetics* 9: 510–32.

Rzewski, F., & Verken, M. (1969). *Musica Elettronica Viva*. *The Drama Review*, 14(1), 92-97. doi:10.2307/1144509

Rose, S. (2017). *The lived experience of improvisation: in music, learning and life*. Intellect Ltd.

Smith-Autard, J. (2010). *Dance composition*. (6.a ed.). Bloomsbury Publishing. <https://doi.org/10.5040/9781408167014>

Siruela, J. (2016). *El mundo bajo los párpados*. Editorial Atalanta

Tabuenca, L. (2013). *Punto Cero, by Abreu/Matthews/Tabuenca (Teaser)*. [Video]. Vimeo: <https://vimeo.com/47533217>

Tabuenca, L. (2014). *Punto Cero Aragón - Teaser*. [Video]. YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=B9CLgT-apmc&ab_channel=LuisTabuenca

Tabuenca, L. (2014). *Volavérunt* [Audio]. Spotify: <https://open.spotify.com/album/2fRQPPfv3T9DequxDvdLxW>

Tabuenca, L. (2016). *Non Sequitur*. [Audio]. Spotify: <https://open.spotify.com/album/3XozKJNPqPf73pBQl7l6P5?si=VZakqPHVS1Wqz95rPZVpyQ&nd=1>

Tabuenca, L. (2018). *El Gran Chiflado*. [Audio]. Spotify: https://open.spotify.com/album/6TRCJMwFeLmapwPAP3qrMA?si=qFKu9Ca3R_Gxj91yO5aiUw

Tabuenca, L. (2018). *Volavérunt de Luis Tabuenca - Teaser*. [Video]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=L51NcOoJARM>

Tabuenca, L. (2019). *Luis Tabuenca*. [Video]. YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=9Yw8LKvqZel&ab_channel=LuisTabuenca

Tabuenca, L. (2020). *Composed Improvisation D & V - Ellen C. Covito*. [Video].

YouTube: <https://youtu.be/SVfml5ZaPI4>

Tabuenca, L. (2020). *Corrección by Luis Tabuenca [Video]*. YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=ev_wA4vllh0

Tabuenca, L. (2021). *Misericorida 6504 [Video]*. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=eyXnlgBrwXM&feature=youtu.be%C3%A7>

Tuning Scores Log. (2009). *Selected Portion of Margit's MA Thesis that Addressed the Tuning Scores*. <https://tuningscoreslog.files.wordpress.com/2009/11/tuning-scores-thesis.pdf>

University of Michigan. (2016). *Laura Kuhn Lecture, "Improvisation and the Experimental Music Tradition"*. University of Michigan: <https://events.umich.edu/event/33050>

VernissageTV. (2015). *Simone Forti: Huddle at Le Mouvement. [Video]*. YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=9c1YhAfLjeY&ab_channel=VernissageTV

Wallace, R. (2021). *Improvisation and poetry*. En A. Bertinetto, & M. Ruta (eds.), *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*. Routledge.

Westerman, J. (s.f.) *The Dimensions of Performance*. <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/dimensions-of-performance>

Wilmer, V. (1977). *As serious as your life: The story of the new jazz*. London: Allison and Busby.

ÍNDICE DE FIGURAS

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Cartel de la conferencia de Laura Kuhn sobre John Cage en la Universidad de Michigan (2016). Fuente: Universidad de Michigan (https://events.umich.edu/event/33050)...	36
Figura 2. Esquema sobre los inicios de la creación de una obra según J. Smith-Autard (2010). Fuente: Adaptado de Dance Composition (p.39, traducción propia), J. Smith-Autard, 2010, Bloomsbury Publishing.	37
Figura 3. Mapa de los movimientos y colectivos de influencia en la improvisación libre. Fuente: elaboración propia.	49
Figura 4. Fragmento de Fontana Mix de John Cage (1958). Fuente: Proyecto Idis (https://proyectoidis.org/john-cage/cage_fontana_mix/)	51
Figura 5. Detalle de la partitura Calder Piece de Earle Brown (1963-1966). Fuente: Earle Brown Music Foundation (https://earle-brown.org/work/calder-piece/)... ..	52
Figura 6. Fragmento de la obra Calder Piece de Earle Brown (1963-1966). Fuente: Tate (https://www.youtube.com/watch?v=mUOkDROw_uM)	53
Figura 7. Detalle de la partitura Paper Piece de Ben Patterson (1960). Fuente: MoMA (https://www.moma.org/collection/works/127513)	54
Figura 8. Fragmento de Paper Piece de Ben Patterson (1960). Fuente: artvideotv (https://www.youtube.com/watch?v=3_iRYPIKeqk)	55
Figura 9. Fragmento de From Here to Ear de Céleste Boursier-Mougenot. Fuente: Out of Sync - Art in Focus (https://www.youtube.com/watch?v=stFyG_AAje8)... ..	56
Figura 10. Fragmento de Clinamen de Céleste Boursier-Mougenot. Fuente: DaMelbourne (https://www.youtube.com/watch?v=RdCutpuUrX4).. ..	57
Figura 11. Ejemplo de música intuitiva. Partitura de Aus den sieben Tagen de Karl-	

heinz Stockhausen. Fuente: Universal Edition (https://www.trevcomusic.com/products/ue-14790-stockhausen-from-the-seven-days-bsn-see-more-info)	59
Figura 12. Foto de portada del disco Free Jazz de Ornette Coleman. Fuente: Atlantic Records (https://www.thevinyladventure.com/product/the-ornette-coleman-double-quartet-free-jazz-speakers-corner-180g-vinyl/)	60
Figura 13. Portada del disco Company 1983. Fuente: Honest Jon's Records (https://honestjons.com/label/artist/Company/release/1983)	62
Figura 14. Foto del GINC. Fuente: Cramps (https://www.superiorviaduct.com/products/gruppo-di-improvvisazione-nuova-consonanza-musica-su-schemi-lp)	63
Figura 15. Foto del MEV. Fuente: Centro de Arte de Padova (http://soundcloud.com/centrodarte/mev-live-centrodarte-1995-03-07).. ..	64
Figura 16. Foto del SME. Fuente: JazzdaGama (http://jazzdagama.com/music/spontaneous-music-ensemble-withdrawal/.png).. ..	65
Figura 17. Foto del AMM. Fuente: Prepared guitar (http://www.ondarock.it/altri-suoni/amm-thdrawal/.png)	66
Figura 18. Foto de la Scratch Orchestra. Fuente: Different perspectives in my room (http://differentperspectivesinmyroom.blogspot.com/2018/09/cornelius-cardew-scratch-orchestra.html)	67
Figura 19. Foto del Art Ensemble of Chicago. Fuente: Atlantic Records (https://www.youtube.com/watch?v=Z0ad1hMtvCM)	68
Figura 20. Foto de Sachiko M. Nota. Tomado del artículo Playing Off Site: The Untranslation of Onkyô por D. Novak, 2010. Fuente: Zama Yuko (https://downtownmusic.net/sachiko-m/otomo-yoshihide-yuko-mohri-yan-jun-sachiko-m-04-17-2015#).. ..	69
Figura 21. Foto de Pauline Oliveros. Fuente: the wire magazine (https://www.thewire.co.uk/in-writing/essays/Pauline-Oliveros-Frances-Morgan)	70
Figura 22. Foto de Annette Krebs. Fuente: Cristina Marx/Photomusix (https://	

www.freejazzblog.org/2021/12/echtzeit30-q-with-annette-krebs.html).	71
Figura 23. Foto de Andrea Neumann. Fuente: CNMAT, Universidad de Berkeley (https://cnmat.berkeley.edu/event/2014/02/03/andrea_neumann_inside_piano_and_echtzeitmusik).	72
Figura 24. Foto de Foto de María Chavez. Fuente: Luisa Santacesarea (https://www.musicaelettronica.it/maria-chavez-gear-exposed/).. . . .	73
Figura 25. Foto de Lawrence D. "Butch" Morris. Fuente: jazzrightnow (https://www.jazzrightnow.com/artists-m-z/morris-butch/).. . . .	74
Figura 26. Imagen de Walter Thompson realizando una sesión de Soundpainting. Fuente: El Nacional (https://www.elnacional.com.py/agenda-cultural/2022/07/19/taller-de-soundpainting-en-espacio-e/).. . . .	76
Figura 27. Foto de Joseph Beuys en su obra I like America and America likes me (1974). Fuente: Herbert Wietz (https://arte.laguia2000.com/vanguardias-artisticas-del-siglo-xx/josbeuys-i-like-america-and-america-likes-me)	79
Figura 28. Fragmento de 18 Happenings in 6 parts de Allan Kaprow (1959). Fundación Tàpies, Barcelona (2014). Fuente: HEAD, Geneva, Switserzland (https://www.youtube.com/watch?v=O_m2Y0zN_TE).. . . .	81
Figura 29. Foto de George Maciunas. Fuente: Art for breakfast. (https://depositosonoro.com/2018/08/19/fluxus-el-azar-como-forma-de-composicion/)	82
Figura 30. Foto de la obra Parades and Changes de Anna Halprin (1965). Fuente: Nicholas Peckham (https://www.centrepompidou.fr/es/programa/agenda/evento/cTadzy)	83
Figura 31. Anna Halprin y su compañía interpretan la obra Hangar en el aeropuerto de San Francisco (1957). Fuente: William Heick (https://calisphere.org/item/7d500a5a8702532457d9d8f73e7484cc/)	85
Figura 32. Extracto del documental Artists in Exile: Una historia de danza en San Francisco. Fuente: Shelley Trott (https://www.youtube.com/watch?v=aDGe	

K0wyTUw)	86
Figura 33. Foto de Simone Forti. Fuente: Carol Petersen (https://culturaldaily.com/her-moment-in-the-sun/).	87
Figura 34. Interpretación de Huddle (1961) de Simone Forti. Fuente: Simone Forti (https://www.wikiart.org/en/simone-forti/huddle-1961)	89
Figura 35. Huddle de Simone Forti en Le Mouvement, Biel/Bienne. Fuente: Friends of the High Line (https://www.youtube.com/watch?v=9c1YhAfljeY)	89
Figura 36. Extracto de la obra Slant Board de la coreógrafa Simone Forti. Fuente: Stéphane Cerri (https://www.youtube.com/watch?v=JrxUoZ7HdRk76).. . . .	90
Figura 37. Slant Board de Simone Forti en el Stedelijk Museum (1982). Fuente: Stedelijk Museum (https://www.moma.org/collection/works/197256).. . . .	91
Figura 38. Foto de Trisha Brown. Trillium (1962). Fuente: Al Giese (https://direct.mit.edu/octo/article-abstract/doi/10.1162/OCTO_a_00087/59171/Trisha-Brown-Choreography-as-Visual-Art?redirectedFrom=PDF).	93
Figura 39. Trisha Brown en su pieza Water motor (1978). Fuente: Babette Mangolte (https://www.youtube.com/watch?v=3FALHd5Viz4)	95
Figura 40. Foto de Yvonne Rainer. Fuente: Michigan University (https://www.feelingsarefacts.com/).. . . .	96
Figura 41. Trío A por Yvonne Rainer. Fuente: Plataforma ANM (https://www.youtube.com/watch?v=_vHqIMFDbQI).	98
Figura 42. Conversación entre Yvonne Rainer y Sally Banes. Fuente: Walker Art Center (https://www.youtube.com/watch?v=cn6HtsbThKc).. . . .	100
Figura 43. Foto de Steve Paxton. Fuente: Paula Court (https://thinkingdance.net/articles/2014/11/20/34/Thoughts-about-Steve-Paxton-on-viewing-four-of-his-dances-at-DiaBeacon/).. . . .	101
Figura 44. Contact Improvisation, Karen Nelson y Steve Paxton en Naropa Institute, Boulder, CO, 1984. Fuente: Bill Arnold (https://contactquarterly.com/con	

tact-improvisation/newsletter/view/meet-your-partners-small-dance-with-your-small-dance#)\$)... 105

Figura 45. Trailer del documental Fall After Newton (1987). Fuente: Contact Quarterly (https://www.youtube.com/watch?v=zfp-NlqA4_c)... 106

Figura 46. Ejercicios básicos del Contact Improvisation. Fuente: OKI (<https://www.youtube.com/watch?v=H8JiB2Nv5Qo>)... 106

Figura 47. Contact Improvisation realizado en una galería de la Provincetown Art Association en Provincetown, Massachusetts, 1977. Steve Paxton y Nancy Stark Smith. Fuente: Stephen Petegorsky (<https://www.somatics2019.com/visualart>)... 107

Figura 48. Foto de Nancy Stark Smith. Fuente: Bill Arnold (<https://yjj532.p3cdn1.secureserver.net/wp-content/uploads/2013/08/Nancy-Stark-Smith-Steve-Paxton.jpeg?time=1690458989>)... 108

Figura 49. Símbolos del Underscore de Nancy Stark Smith. Fuente: Nancy Stark Smith (<https://nancystarksmith.com/underscore/>)... 109

Figura 50. Conversación con Nancy Stark. Fuente: Dance Tech TV (<https://www.youtube.com/watch?v=gzG609NWp1Y>)... 110

Figura 51. Foto de Lisa Nelson. Fuente: Raymond Mallentjer (<https://roulette.org/event/lisa-nelson-end-plays/>)... 110

Figura 52. Conversación con Lisa Nelson. Fuente: La Caldera Barcelona (<https://www.youtube.com/watch?v=9N7D3pu88fg>)... 112

Figura 53. Homenaje a Lisa Nelson. Fuente: Conecte Danse (<https://www.youtube.com/watch?v=qA1ui4m0sUI>)... 112

Figura 54. Foto de William Forsythe. Fuente: Carsten Fock (<https://nkw.network/en/carsten-fock-william-forsythe/>)... 113

Figura 55. William Forsythe – Solo. Fuente: GrandpaSafari (https://www.youtube.com/watch?v=hDTu7jF_EwY)... 114

Figura 56. Christine Bürkle, bailarina, en “Part 1: Self Meant to Govern”, del ballet Eidos:Telos (1994) de William Forsythe, con Maxim Franke, violín. Fuente: Dominik Mentzos (<https://levyarchive.bam.org/Detail/occurrences/2810>)... 115

Figura 57. Foto de Nina Martin. Fuente: TCU Magazine (<https://magazine.tcu.edu/spring-2020/dance-relief-cerebral-palsy-nina-martin/>)... 116

Figura 58. Muestra de trabajo del método Ensemble Thinking de Nina Martin. Fuente: Nina Martin (<https://vimeo.com/170302185>)... 117

Figura 59. Mary Reich y Nina Martin realizando ReWire/Dancing States. Fuente: Carl Yamamoto (<https://uwpress.wisc.edu/books/4705.htm>)... 118

Figura 60. Foto de Ohad Naharin. Fuente: Michal Chelbin (<https://www.michal-chelbin.com/ohad-naharin-for-t-magazine/>)... 119

Figura 61. Ohad Naharin habla sobre el movimiento Gaga. Fuente: Dance Consortium (<https://www.youtube.com/watch?v=OGPG1QL1vJc>)... 120

Figura 62. Foto de Thomas Hauert. Fuente: Alfred Mauve (<https://www.artezblai.com/taller-actuacion-y-conferencia-de-thomas-hauert-en-navarra/>)... 121

Figura 63. Foto de Susan Sgorbati. Fuente: Cynthia Locklin (<http://emergentimprovisation.org/artistsinfo.html>)... 123

Figura 64. Reconstructed Memory, parte de un trabajo de improvisación emergente de Susan Sgorbati. Fuente: Paul Kyle (<https://www.timesunion.com/entertainment/article/Professor-to-showcase-emergent-improvisation-at-3478148.php>)... 124

Figura 65. Propuesta personal de uso de la improvisación en un contexto interdisciplinar. Fuente: elaboración propia... 126

Figura 66. Ilustración “Wege des Naturstudiums” de Paul Klee. Fuente: Zentrum Paul Klee, Berna (<https://www.derbund.ch/aeusseres-sehen-und-inneres-schauen-447631081964>)... 136

Figura 67. Portada del disco Naturstudium. Fuente: Mode Records (<https://mode-records.com/>)... 136

records.com/)	138
Figura 68. Imagen 1 de actuación de Naturstudium. Fuente: elaboración propia	141
Figura 69. Imagen de la grabación de Naturstudium. Fuente: elaboración propia	141
Figura 70. Imagen 2 de actuación de Naturstudium. Fuente: elaboración propia	142
Figura 71. Imagen 3 de actuación de Naturstudium. Fuente: elaboración propia	142
Figura 72. Imagen de Ana Parejo interpretando Naturstudium B. Fuente: Ana Parejo (https://www.youtube.com/watch?v=dT2TVdEV7CQ)	143
Figura 73. Procesos de trabajo de Ecologías disruptivas 1. Fuente: elaboración propia.	146
Figura 74. Procesos de trabajo de Ecologías disruptivas 2. Fuente: elaboración propia.	146
Figura 75. Imagen de la instalación sonora terminada. Fuente: elaboración propia	147
Figura 76. Disposición de la instalación dentro de la galería. Espacio: Fábrica de Creación Fabra i Coats. Fuente: elaboración propia	149
Figura 77. Pruebas de iluminación 1 de la instalación. Fuente: elaboración propia	150
Figura 78. Pruebas de iluminación 2 de la instalación. Fuente: elaboración propia	151
Figura 79. Pruebas de objetos para la instalación. Fuente: elaboración propia	152
Figura 80. Pruebas de distribución espacial de los objetos. Fuente: elaboración propia.	152

Figura 81. Foto del proceso de grabación del video 1. Fuente: elaboración propia	153
Figura 82. Foto del proceso de grabación del video 2. Fuente: elaboración propia	154
Figura 83. Foto del proceso de grabación del video 3. Fuente: elaboración propia	155
Figura 84. Foto cartel de la ópera HOR. Fuente: elaboración propia	157
Figura 85. Teaser de la ópera HOR. Fuente: elaboración propia (https://www.youtube.com/watch?v=ZxLFVKVkt4)	160
Figura 86. Foto 1 de actuación de la ópera HOR. Fuente: elaboración propia.	161
Figura 87. Foto 2 de actuación de la ópera HOR. Fuente: elaboración propia.	162
Figura 88. Foto 3 de actuación de la ópera HOR. Fuente: elaboración propia.	163
Figura 89. Teaser de Relay. Fuente: Manuel Rodriguez y Luis Tabuenca (https://www.youtube.com/watch?v=SceWkInF5mg)	164
Figura 90. Video de Relay. Fuente: Jesús Tabuenca (https://www.youtube.com/watch?v=cnDSvw0cHxI)	165
Figura 91. Teaser de Volavérunt. Fuente: elaboración propia (https://youtu.be/L51NcOoJARM)	166
Figura 92. Foto de portada del disco Volavérunt. Fuente: Aural Terrains (https://www.auralterrains.com/releases/26)	167
Figura 93. Video de Tántalo. Fuente: Sergi Gras (https://youtu.be/gaNYWF-H2YI)	168
Figura 94. Partitura de la obra Tántalo de Luis Tabuenca. Fuente: elaboración propia	169
Figura 95. Teaser de Chitón de Luis Tabuenca, interpretado por Zulaima Boheto. Fuente: Sergi Gras (https://www.youtube.com/watch?v=0dL-o-4u0Do)	170
Figura 96. Partitura de Chitón de Luis Tabuenca. Fuente: elaboración propia.	171

Figura 97. Video de Corrección de Luis Tabuenca. Fuente: elaboración propia	172
Figura 98. Video de Autoretrato de Luis Tabuenca. Fuente: Sergi Gras (https://youtu.be/uvJXZzXplrg)	173
Figura 99. Video de Gefallenen, interpretado por el saxofonista Pablo Pardo. Fuente: Sergi Gras (https://www.youtube.com/watch?v=UKFbVMtcvgY)	174
Figura 100. Teaser Punto Cero Aragón. Fuente: elaboración propia (https://www.youtube.com/watch?v=B9CLgT-apmc)	175
Figura 101. Fragmento actuación Punto Cero. Fuente: elaboración propia (https://vimeo.com/47533217)	176
Figura 102. Portada del disco Punto Cero Aragón. Fuente: Aural Terrains (https://www.auralterrains.com/releases/16/)	176
Figura 103. Foto de actuación 1 de Punto Cero. Fuente: Jesús Moreno (https://alparceando.blogspot.com/2018/08/punto-cero.html)	177
Figura 104. Foto de actuación 2 de Punto Cero. Fuente: Jesús Moreno (https://alparceando.blogspot.com/2018/08/punto-cero.html)	178
Figura 105. Foto de actuación del Laboratorio Klem. Fuente: Festival Internacional de Santander (https://www.youtube.com/watch?v=jut4uFm4lw8)	179
Figura 106. Foto de actuación del Laboratorio Klem 1. Fuente: Laboratorio Klem (https://laboratorioklem.com/works/quyllur/)	181
Figura 107. Foto de actuación del Laboratorio Klem 2. Fuente: Laboratorio Klem (https://www.docenotas.com/152656/laboratorio-klem-transmutare-quyllur-del-subsuelo-las-estrellas-festival-internacional-santander/?fbclid=IwAR-1k5o2y9QTXcfSM4xDIMporw9OwDOr2UY2EwmgURE-zMf0lzoqMjJZx7ig#) ..	183
Figura 108. Cartel de la ópera DREAMTIME. Fuente: Elaboración propia	184
Figura 109. Pinturas Dreamtime en el desfiladero de Carnarvon (Australia). Fuente: Martin Helgemeir (https://en.wikipedia.org/wiki/The_Dreaming#/media/File:A-	

boriginal_art_Carnarvon_Gorge.jpg)	185
Figura 110. Calendario de trabajo de DREAMTIME. Fuente: elaboración propia	189
Figura 111. Cartel anuncio del estreno de Dreamtime en el Castillo de Fraga (Huesca). Fuente: festival de los castillos (https://www.turismodearagon.com/agenda-aragon/festivales-de-los-castillos/)	189
Figura 112. Cartel del estreno de Dreamtime en Fabra i Coats, Barcelona. Fuente: Fabra i Coats (https://www.barcelona.cat/barcelonacultura/es/recomanem/primera-edicion-feedback-fabra-coats)	190
Figura 113. Portada del libro Diario de la Peste de Gonçalo Tavares. Fuente: In- terzona (https://interzonaeditora.com/catalogo/narrativa-143/diario-de-la-peste-479)	205
Figura 114. Imagen de la obra Frankenstein de la compañía Living Theatre. Fuente: 24 heures (https://www.youtube.com/watch?v=ila1iP8DYtw)	206
Figura 115. Imagen de la obra Genesi. From the museum of sleep. Fuente: Ho- lland Festival Parels (https://www.youtube.com/watch?v=Y1Uq4nXrbco)	207
Figura 116. Esquemas de preparación para Dreamtime. Fuente: elaboración pro- pia	208
Figura 117. Esquema de generación de material para Dreamtime. Fuente: elabo- ración propia	212
Figura 118. Ejemplos de variación del material sonoro: variación de velocidad, timbre, ataque, altura y duración. Fuente: elaboración propia	212
Figura 119. Captura de pantalla del proceso de organización de los audios en el software Logic Pro. Fuente: Elaboración propia	213
Figura 120. Imágenes de varios objetos sonoros utilizados. Fuente: elaboración propia	214
Figura 121. Set de micrófonos para grabación de improvisaciones. Fuente: elabo-	

ración propia.....	216
Figura 122. Ideas para Escena I de Dreamtime. Fuente: elaboración propia ..	216
Figura 123. Sesión de trabajo con las cantantes. Fuente: elaboración propia ..	218
Figura 124. Pruebas de materiales con las cantantes. Fuente: elaboración propia ..	219
Figura 125. Plano cenital de la grabación. Fuente: elaboración propia ..	221
Figura 126. Primeras pruebas de movimiento para el video. Fuente: elaboración propia ..	222
Figura 127. Pruebas de vestuario para el video. Fuente: elaboración propia ..	222
Figura 128. Posición de caparazón. Fuente: elaboración propia ..	224
Figura 129. Pruebas de montaje. Fuente: elaboración propia..	225
Figura 130. Selección de materiales. Fuente: elaboración propia ..	226
Figura 131. Selección de materiales por escena. Fuente: elaboración propia ..	226
Figura 132. Pruebas de movimiento 1. Fuente: elaboración propia ..	228
Figura 133. Pruebas de movimiento 2. Fuente: elaboración propia ..	229
Figura 134. Pruebas de movimiento 3. Fuente: elaboración propia ..	230
Figura 135. Pruebas de movimiento 4. Fuente: elaboración propia ..	230
Figura 136. Pruebas de movimiento 5. Fuente: elaboración propia ..	231
Figura 137. Pruebas de movimiento 6. Fuente: elaboración propia ..	232
Figura 138. Pruebas de movimiento 7. Fuente: elaboración propia ..	233
Figura 139. Pruebas de movimiento 8. Fuente: elaboración propia ..	234
Figura 140. Pruebas de movimiento 9. Fuente: elaboración propia ..	235
Figura 141. Pruebas de movimiento 10. Fuente: elaboración propia ..	236
Figura 142. Pruebas de movimiento 11. Fuente: elaboración propia ..	237
Figura 143. Posiciones de las cantantes en el suelo 1. Fuente: elaboración propia ..	238
Figura 144. Posiciones de las cantantes en el suelo 2. Fuente: elaboración propia ..	239

.....	239
Figura 145. Posiciones de las cantantes en el espacio. Fuente: elaboración propia ..	239
Figura 146. Posiciones de todo el grupo en el espacio. Fuente: elaboración propia ..	241
Figura 147. Imágenes de la actuación 1. Fuente: Eva Parey ..	242
Figura 148. Imágenes de la actuación 2. Fuente: Eva Parey ..	243
Figura 149. Ciclo de sueño típico con etapas detalladas de NREM y REM. Fuente: : Instituto Europeo del Sueño (https://twitter.com/ies_panama/status/1421591551961178119) ..	244
Figura 150. Distribución de los espacios. Fuente: elaboración propia ..	245
Figura 151. Imagen de la ópera HOR de Luis Tabuenca. Fuente: elaboración propia ..	247
Figura 152. Imagen de la ópera DREAMTIME de Luis Tabuenca. Fuente: Eva Parey ..	248
Figura 153. Imagen del Sueño/escena I de Dreamtime. Fuente: Eva Parey..	254
Figura 154. Imagen del Sueño/escena II de Dreamtime. Fuente: Eva Parey ..	255
Figura 155. Imagen del Sueño/escena III de Dreamtime. Fuente: Eva Parey ..	256
Figura 156. Imagen del Sueño/escena IV de Dreamtime. Fuente: Eva Parey ..	258
Figura 157. Imagen del Sueño/escena V de Dreamtime. Fuente: Eva Parey ..	259
Figura 158. Imagen del Sueño/escena V de Dreamtime. Fuente: Eva Parey ..	261
Figura 159. Imagen de la escultura sonora de Dreamtime. Fuente: Eva Parey ..	263
Figura 160. Imagen del tul en Dreamtime. Fuente: elaboración propia ..	264
Figura 161. Imagen del video sobre el tul en Dreamtime. Fuente: elaboración propia ..	264
Figura 162. Imagen sobre agua 1 en Dreamtime. Fuente: elaboración propia ..	265
Figura 163. Imagen sobre agua 2 en Dreamtime. Fuente: elaboración propia ..	266
Figura 164. Dreamtime. Fuente: Eva Parey ..	267

ANEXOS

ANEXOS

1. Documentación audio/vídeo/imágenes del proceso de creación de *NATURS-TUDIUM*.

Link: https://ubarcelona-my.sharepoint.com/:f:/g/personal/ltabuefe7_alumnes_ub_edu/Eru1IWqy9gJKsh3R6SleAJ0BH7BEU68r4zu9NWP0zOmQEg?e=OrJsbQ

2. Documentación audio/vídeo/imágenes del proceso de creación de *ECOLOGÍAS DISRUPTIVAS*.

Link: https://ubarcelona-my.sharepoint.com/:f:/g/personal/ltabuefe7_alumnes_ub_edu/EogVBNXm9jxlrHhqWaP27PABtKCTDCxAgkRICQDLbGGt5w?e=iyhdKE

3. Documentación audio/vídeo/imágenes del proceso de creación de *DREAMTIME*.

Link: https://ubarcelona-my.sharepoint.com/:f:/g/personal/ltabuefe7_alumnes_ub_edu/EqOUdwK6RFNOhG6miJUX_toBZdaPkqcX-uqOKT8791PjiA?e=sHdthQ

4. Partitura final de *DREAMTIME*.

Link: https://ubarcelona-my.sharepoint.com/:f:/g/personal/ltabuefe7_alumnes_ub_edu/EjKz_eINI-pNsXTKykr9X8cB-Cvq1dOKphmyyNPCswJ7lw?e=e8xHob

5. Vídeo del estreno de *DREAMTIME* (Ciclo Feedback, Barcelona).

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=pr82xBpYBo>



UNIVERSITAT DE
BARCELONA