



HAL
open science

Rituales de lo desconocido: improvisación performativa en los acervos vivos del sur

Inés Pérez-Wilke

► **To cite this version:**

Inés Pérez-Wilke. Rituales de lo desconocido: improvisación performativa en los acervos vivos del sur. Revista Brasileira de Estudos em Dança, 2022, 1 (1), pp.182-210. <hal-03751932>

HAL Id: hal-03751932

<https://hal.science/hal-03751932v1>

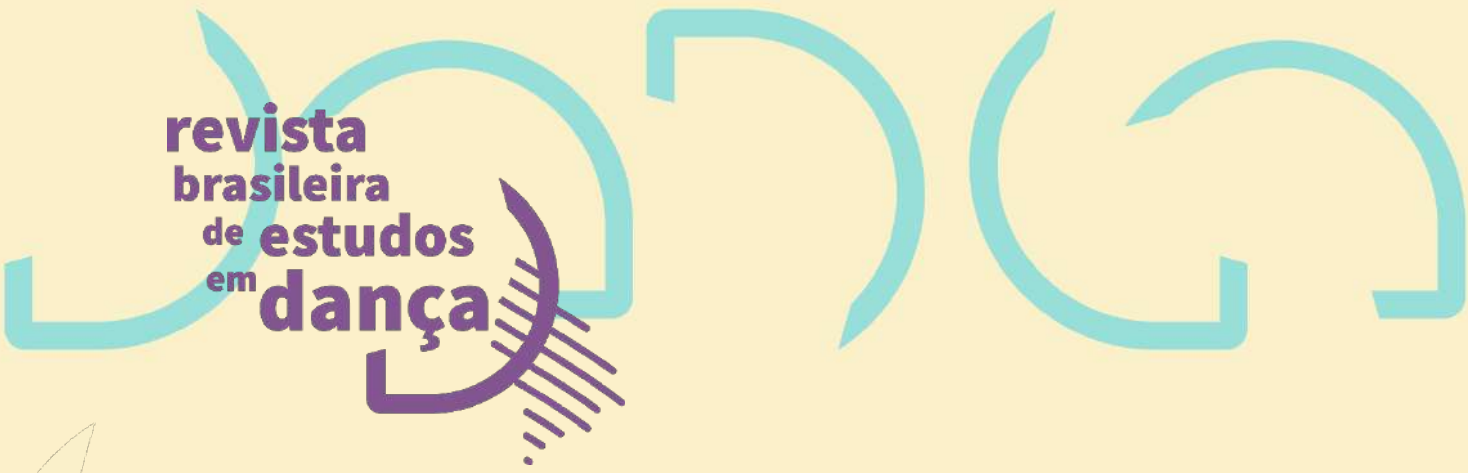
Submitted on 16 Aug 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License



revista
brasileira
de estudos
em
dança

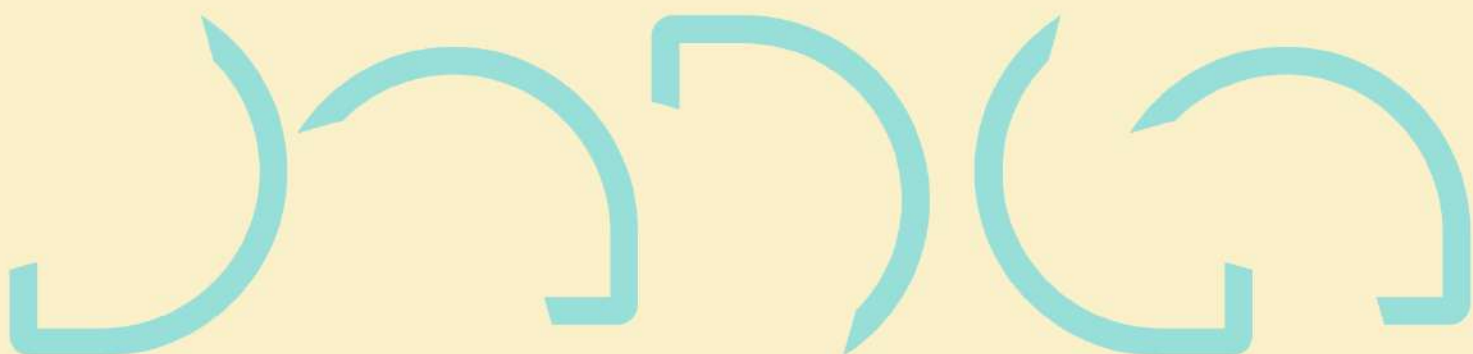


Rituales de lo desconocido: improvisación performativa en los acervos vivos del sur

*Rituals of the unknown:
performative improvisation in the southern life collections*

Inés Pérez-Wilke

PÉREZ-WILKE, Inés. Rituales de lo desconocido improvisación performativa en los acervos del sur. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, vol. 01, n. 01, p. 182-210, 2022.



RESUMEN

La improvisación como práctica de las artes performativas responde a contextos e imágenes en tiempo real, siendo experimentada y nombrada de manera específica en cada pueblo. En las manifestaciones de los pueblos del sur que han sido marginalizados por el discurso hegemónico del arte moderno, es una práctica a un tiempo poderosa e invisible. Vemos como innumerables prácticas performativas latinoamericanas de gran vitalidad, desarrollan saberes y estrategias para la improvisación. ¿Cuál es el lugar y cómo operan estos dispositivos de saber? ¿Pueden ser considerados dispositivos colectivos de producción de realidad social? ¿Tienen estos dispositivos de creación colectiva, de narrativas visuales, orales y performativas la capacidad de interpelar las ideas modernas y postmodernas del arte, la estética? Concluimos que estas prácticas y la reflexión amplia sobre ellas hace posible la restauración de experiencias colectivas, en un campo más amplio, como estrategias operantes en la vida cotidiana y la emergencia de diferentes registros de realidad que las performances populares movilizan.

PALABRAS CLAVE: danza; baile, improvisación; rito; fiesta; saber popular.

ABSTRACT

Improvisation as a performative arts practice responds to contexts and images in real time, being experienced and named in a village-specific way. In the manifestations of the peoples of the South who have been marginalized by the hegemonic discourse of modern art, it is a practice that is both powerful and invisible. We see how countless Latin American performative practices of great vitality develop knowledge and strategies for improvisation. What is the place and how do these devices of knowledge operate? Can they be considered collective devices to produce social reality? Do these devices of collective creation, of visual, oral, and performative narratives have the capacity to question modern and postmodern ideas of art and aesthetics? We conclude that these practices and the broad reflection on them make possible the restoration of collective experiences, in a wider field, as strategies operating in everyday life and the emergence of different registers of reality that popular performances mobilize.

KEY WORDS: dance; dance, improvisation; ritual; fiesta; popular knowledge.

Rituales de lo desconocido: improvisación performativa en los acervos del sur

Inés Pérez-Wilke¹
(Université Côte d'Azur / UNEARTE-Venezuela)

¹ Doctora en Ciencias para el Desarrollo Estratégico por la Universidad Bolivariana de Venezuela, Campo de la Interculturalidad. Maestría en Artes escénicas por la Universidad Federal de Bahía. Áreas de Investigación: Estudios Interculturales, Artes Escénicas, Improvisación en Danza, Experiencia Estética, Danza Comunitaria, Metodología de Investigación para las Artes, Culturas Populares y Afrodescendientes. E-mail: inespw@gmail.com. ORCID: 0000-0002-1808-8982

Introducción: La ruta

Hay una interpelación primera y antigua que ha orientado mis investigaciones, antes mismo de abordar los juegos de improvisación en las danzas populares de América del Sur. Me refiero a la necesidad de comprender el lugar de las prácticas sensibles y creadoras del arte popular, a partir de una dimensión funcional e instrumental, intuida y presente en diversos registros que el arte puede encarnar en contextos descoloniales. Para ello es necesario identificar los problemas que ha planteado el proceso de construcción de la modernidad en el arte, con la legitimación de ciertas corrientes, y la construcción de jerarquías y privilegios entre artistas, demandando una separación o extracción de estas prácticas de su medio social, para configurar nuevas organizaciones en espacios de proyección. Las prácticas artísticas así concebidas se cierran sobre sí, forzosamente codificadas y estandarizadas, a fin de construir criterios de separación y validación de una clase diferenciada y un medio social específico para el arte.

La distancia fabricada entre arte y los artistas legitimados con relación a las prácticas y practicantes de las creaciones populares, ha representado incluso una oposición a acciones inseridas en dinámicas comunitarias y con objetivos sociales compartidos. En algunos casos se constituyó en condición para el reconocimiento artístico, inclusive para las artes aficionadas, no formar parte de dispositivos pedagógicos, políticos, sociales o terapéuticos. Mervant-Roux (en Ginot, 2017, p 26), por ejemplo, define prácticas de teatro aficionado como aquellas que se hacen por su propio fin y no participan de dispositivos pedagógicos o sociales con objetivos diferentes al estético.

Esto ha significado un vaciamiento de dispositivos de creación y procesamiento popular, que integrados en lo social pueden tener poderosas consecuencias, para en su lugar alimentar reproducciones aisladas, de escenario, en espacios legitimados, a título de profesionalización y divulgación. En ese sentido, vemos como ciertos discursos sobre especialización en el arte construyen acciones e imaginarios en cuerpos culturales (Conjuntos de ideas y prácticas compartidas) que operan de manera autoritaria sobre otros cuyas acciones están encarnadas en la cotidianidad. Es decir que actúan sobre prácticas que habitan los territorios

de manera integrada, pero también sobre sus cuerpos físicos y de saber, sobre archivos colectivos de la memoria, y finalmente sobre matrices y motrices de la cultura. En este sentido, para el pensamiento del Sur es necesario restaurar los lazos vivos de las prácticas artísticas con otras dimensiones de la vida y la comunidad en las sociedades actuales, entramadas en procesos globales. Nos referimos a una concepción de las actividades de producción sensible en tanto que dispositivos operativos, en múltiples dimensiones de lo real, que existen inseridos en las dinámicas sociales, espirituales, afectivas y políticas.

Las tensiones y contradicciones en las políticas tácitas y en los discursos de la gestión cultural, han orientado esta investigación al trabajo con organizaciones que asumen en la educación popular una sólida corriente epistemológica en América Latina. El trabajo directo con comunidades a través de medios sensibles como el canto, el teatro, la poesía, la expresión corporal, frente a necesidades concretas, permitió poner en juego intuiciones sobre la vigencia y la importancia de una concepción funcional de las artes. La acción artística o poética que se desarrolla en una comunidad marginalizadas, en un pueblo campesino, en un centro penitenciario exige reencontrar el sentido del quehacer de la experiencia estética, exige que el material puesto en juego construya o deconstruya territorios sociales en situaciones concretas en tensión con los circuitos discursivos de las artes y de la industria mediática.

Cuando decimos funcional, no nos referimos a una intencionalidad previa sobre la subjetividad y sensibilidad de las y los otros desde un espacio de poder, sino la comprensión de que la está vinculada y vincula registros, realidades, imaginarios, y desarrollar una experiencia de cuidado con las consecuencias de la acción.

El desafío fue pensar y poner en acción dispositivos para la experiencia estética, fuera de los espacios privilegiados de poder y de los espacios de legitimación de discursos estéticos, a partir de otros acervos y perspectivas de saber incorporado, renovando el sentido de la experiencia que occidente llama estética. Las experiencias que aquí observamos, como danzas y manifestaciones performativas populares, ya sean tradicionales o reelaboraciones recientes de contextos urbanos, son leídas como dispositivos de saber, de poder y de procesamiento colectivo. En ellas la dimensión social de sinergia colectiva, la dimensión lúdica del pensamiento activo, la

dimensión ritual que se dispone a lo sagrado, se entrelazan, dialogan sin fronteras precisas.

El término colectivo aquí remite no solo a las acciones de grupos, sino que refiere también al reconocimiento de la acción, inclusive si se realiza en solitario, inclusive sin ningún espectador o testigo, está en dialogo y relación con acervos del pasado, con contextos e historias con espacios. No es posible, en esta perspectiva, una acción estrictamente solitaria, que no toque, o afecte o modifique sus relaciones.

Propongo así una mirada de la acción performativa, a partir de referencias de bailes populares, como un dispositivo colectivo sensible de pensamiento y acción. Esto implica una perspectiva crítica de la noción disciplinar de danza, problemática como hemos visto en términos de límites en su agencia y de nomenclatura, así como de la perspectiva objetivante que plantea la antropología de la danza (Grau et Wierre-Gore, 2020). Proponemos una perspectiva que se funda a partir del ethos heterológico latinoamericano (Pérez-Wilke, 2016), que vive en alteridades, que pone en evidencia y evade las tensiones de jerarquía, del discurso científico moderno.

En ese sentido observamos la emergencia de poéticas fruto de la sinergia social que permiten generar campos de disputa del sentido y del saber que se expresan en el territorio, a través del movimiento y la producción de imágenes heterogéneas, a menudo aún desestimadas como supersticiosas, tribales o mágico-religiosas. Avanzamos a partir de una concepción amplia, heterogénea, leída en sus contextos, actualizada constantemente en sus territorios, que producen las comunidades practicantes en su diversidad de registros sociales.

Luego nos centraremos en las prácticas de improvisación, que se muestran como estrategias privilegiadas para operar dispositivos de creación dialógicos, colectivos, interdisciplinarios y puestos en juego en tiempo real. Estas cualidades responden a la interpelación de partida, ya que permite observar las condiciones de emergencia de la acción performativa, y todo el dispositivo de acción en el campo popular de cara a sus efectos. Se encuentra en ellas un territorio que produce huecos, o ventanas, aberturas al centro de un ritual/fiesta que se abre lo desconocido. En este sentido se trata de contextualizar un trabajo de producción cultural sensible artística en términos de su correspondencia y articulación

operativa, no solo como un valor local, sino como una fuente posible de saber en torno a las tecnologías performativas (Pérez-Wilke, 2021) y sus usos políticos en el contexto actual de la globalización.

Si bien el free jazz y el jazz latino han producido interesantes experiencias de fusión, las propias estrategias de improvisación no se ponen en cuestión frente a otras tradiciones. Si la serie *On de Edge*, producida por Derek Bailey en 1992, mostró un panorama bastante heterogéneo de prácticas de improvisación populares, académicas y urbanas contemporáneas de diversas partes del mundo, el caleidoscopio tiende a permanecer en vitrinas museables, donde el saber operativo y contemporáneo de practicantes deja poco o ningún registro. Contac Quaterly, revista dedicada a la improvisación en la daza postmoderna, especialmente en Contac improvisación, registra finamente un linaje de saber en ese campo, y su difusión y circulación, pero al mismo tiempo se muestra refractaria al dialogo con otros linajes de saber performativo.

Este estudio se articula a dispositivos concretos de producción de comunidad, tomando la acción danzada en el espacio colectivo, origen de un territorio temporal, una cuenca viva de imaginarios colectivos, con incorporaciones, mestizajes y interrupciones en las tramas significantes. A partir de estas experiencias participamos de la tarea colectiva de pensar las condiciones que harían posible una estética performativa descolonial. Considerando los aportes del enfoque latinoamericano de los estudios de la performance y de la etnoescenología, es posible desdoblar aproximaciones que incorporen los contenidos locales más allá de una mirada etnográfica o de la performance espectacular occidental. Se trata de identificar los mapas de acción, las narrativas y los territorios emergentes en formas de improvisación de las performances populares plenamente contemporáneas, así como sus maneras de operar y su potencialidad como saber para la vida actual. Esto es posible observarlo al lado de movimientos sociales y grupos culturales que ponen en cuestión las tensiones polémicas de los campos culturales y han promovido la activación de acervos y saberes marginalizados, a partir de los trazos y la orientación que ancianos cultores y practicantes proponen como punto de partida.

El trabajo descriptivo de los estudios en danza actualmente se abre a discursos y explicitaciones de practicantes, sin embargo, han dedicado grandes esfuerzos a notar la codificación específica del movimiento, sus

formas, sus signos de identificación. Esto ha dificultado la comprensión del lugar de la improvisación en las prácticas registradas, donde justamente los detonadores de la creación in situ escapan al registro del código, y a menudo de la forma. Cómo registrar esos vacíos en la trama coherente de un baile, que aparecen como una apertura, una ventana, una grieta o un hueco. En estas prácticas no hay una contradicción entre las partes codificadas y la improvisación, que es una dicotomía cristalizada por ciertas prácticas espectaculares de occidente. Por el contrario, la codificación opera como estrategia de ingreso a un tipo de experiencia, o de estado, que luego propicia su auto deconstrucción, dando lugar a lo inesperado, al juego creador. A menudo el juego parte de una serie de estructuras simples, de pasos, golpes, rimas de base, que facilitan la incorporación de la persona no practicante al grupo, normalmente configurando coros, en los cuales integrarse. A partir de allí es posible acceder a una dinámica de juegos cada vez más específicos, pero paradójicamente más libres, donde la forma deviene plástica, deformable, como los cambios de ritmo, dando paso a la improvisación.

Perspectiva crítica dialogante

Es a un tiempo difuso y evidente qué se nombra cuando decimos danza, o baile, y nos invita a detenernos. El origen francés del vocablo *danser* se impone cuando comenzamos a referirnos a la disciplina, haciendo referencia a una cierta armonía del movimiento. Inclusive si evidentemente esta definición colapsa ya en el pensamiento postmodernos, poniendo en cuestión la idea de armonía, la fuerza inercial de las instituciones, continúan suscribiendo como estudio y práctica de un movimiento con perspectiva disciplinaria. Si bien esto permite que ganar especificidad de cara al discurso científico, encuentra problemas en el reconocimiento de los signos de la practica más allá de la codificación. Identificar otras voces que utilizan nuestros pueblos latinoamericanos para sus prácticas performativas en las que el cuerpo en movimiento se presenta como agente y como operador, nos ofrece una primera reflexión.

Es necesario reconocer en esta tensión analítica, el lugar histórico de los usos performativos de cuerpo, que ha estado al centro de tenaces disputas políticas desde la época colonial. Brutalmente confrontados desde los procesos de esclavitud, de *extirpación de idolatrías*, hasta otros muchos

más recientes de persecución de religiones afrodescendientes (Pérez-Wilke, 2016, p. 50, 242), y también en los contextos europeos populares (Federicci, 2004, p. 126); las prácticas performativas populares han sido menospreciadas, ocultadas y perseguidas abiertamente. Recordemos que esta palabra *danse*, es recuperada del Fráncico y del alemán en el renacimiento luego de una larga prohibición, implementada por la iglesia cristiana, contra todo tipo de expresividad del cuerpo en movimiento. Mas tarde ciertas formas de danza son codificadas, aceptadas y enclaustradas en las danzas de la corte, que devienen el *ballet*, anclando profundamente en la cultura moderna, estos códigos como paradigma universal de la expresión danzaría.

En Europa y Estados Unidos, las vanguardias artísticas del siglo XX, y su posterior desarrollo teórico en la posmodernidad generaron importantes rupturas frente al marco moderno-colonial, sin embargo, la perspectiva abordada no permitió articulaciones útiles a una dimensión política y operativa del saber y de la practica artística más allá de los ejes de poder. Por el contrario, la perspectiva postmoderna con su declaración del simulacro, la hiperrealidad, con su mordaz crítica contra todo y contra todos, pero asentada en museos y teatros, dejó poco espacio a una expectativa de sentido vital o de reinstauración de territorios subjetivos fértiles. Una relación apenas cínica con el saber popular, su escepticismo estructural y la negativa al dialogo real con otras referencias y acervos, limitaron la polinización posible con otras prácticas del cuerpo y de la corporalidad como los acervos de saber del sur, en el devenir postmoderno del arte occidental.

En casos notados, como en Antonin Artaud (Artaud, 1984) y más tarde el trabajo de Jerzy Grotowsky, en torno a los cantos afrocaribeños, vemos un reconocimiento a través de la noción de *inner action*, entendida como acción interior, de una dimensión operativa en las prácticas populares que permiten una fina resonancia entre practicantes en y con los espacios, generando formas únicas de experiencia colectiva. (Richards, 1997, p.44). En el contexto anglo-europeo más reciente una obra que abre un espacio de dialogo a través del registro de diferentes tipos de prácticas de acción colectiva en tiempo presente que pasan por el cuerpo y el movimiento es *De l'un à l'autre* (Baptiste, 2010) que recoge experiencias singulares interdisciplinarias de arte de acción colectiva. Sin embargo, su distancia de los contextos populares dificulta una interacción completa y nos demanda la

tarea de esclarecer en el contexto del sur un linaje de producción de saber incorporado y territorialmente situado, de la agencia performativa.

Otra realidad es presente con la mirada de prácticas de origen indígenas y afrodescendientes que con sus mestizajes atraviesan el territorio cada año en Latinoamérica. Reconocemos allí importantes acervos de saber incorporado, tratados frecuentemente por los estudios en antropología cultural, *cultural studies*, *performance studies* y otras aproximaciones etnográficas como la etnoescenología y la etnomusicología, sin que, no obstante, se logre establecer ese saber cómo campo de reflexión epistémica y como territorio cierto de los estudios en danza.

Otras danzas otras

Tornarse hacia los acervos populares de la danza exige una mirada y un tipo de registro específico, vacío de la idea disciplinar de la danza occidental, o de movimientos tipificados, que permita observar cada práctica que perdura y circula en América Latina, y en los pueblos del sur en general, bajos otras denominaciones. Vamos a referirnos a manifestaciones de la acción colectiva performativa donde el cuerpo en movimiento tiene un rol privilegiado como articulación fluida entre la acción y experiencia personal a la configuración de cuerpos colectivos, de nuevos territorios y de otras temporalidades.

En América Latina se usa frecuentemente la palabra baile y bailar, para las manifestaciones tradicionales y de calle, en contraste con la danza de los teatros. Bailar en su etimología refiere el hecho de agitarse, moverse, pero también ser movido, indicando más a un estado, a una experiencia, que las formas y los pasos aprendidos. En muchos países esta voz *Baile* refiere integralmente a fiesta, a la alegría del movimiento, junto a otras experiencias que vienen aparejadas como la comida, el canto o la bebida. Hay un refrán, varias veces musicalizado en canciones, que dice “nadie me quita lo bailao”, afirmando la experiencia de gozo o disfrute ya ganado a través del baile frente a una posible sanción o censura posterior. Esta fuerza definitiva de lo incorporado en el baile, de lo hecho efectivamente, muestra el lugar del movimiento y del encuentro para bailar en comunidades que fueron duramente perseguidas por estas prácticas. Encontramos una dimensión experiencial, fenomenológica enlazada a una dimensión mítica,

introduciendo elementos que escapan a la noción disciplinaria y formal de la danza, que se afirman en los espacios de la fiesta y del ritual.

Así vemos por ejemplo que en el *Summa Qamaña*, compendio del saber del pueblo aymara que recoge principios del *buen vivir*, aparece la noción *Summa Thokoña*, usualmente traducida como saber bailar o bien bailar. Sin embargo, eso que la población aymara boliviana, e inclusive la mestiza, llaman *saber bailar*, interpela las nociones occidentales y castellanas de los términos que la expresión contiene. “Saber” en ese contexto, no está referido al manejo de ciertos contenidos o inclusive formas, como saber los pasos de un baile, o la letra de una canción. Tampoco se refiere a la habilidad de hacerlo profesionalmente como espectáculo. En ese contexto “*sabe bailar*” está referido a una práctica regular, y a la habilidad para entrar en comunión a través del movimiento, de manera integrada con los otros, con la música, con las entidades. Este es un bailar que permite encontrar estados de bienestar y de comunión. No se trata de bailar bien, sino de sumarse a un bailar que hace bien, en ese sentido que restaura las fuerzas, que es reparador del bienestar común.

En necesario insistir en el hecho de que en muchas de estas prácticas la comunión buscada y producida no es sólo entre los practicantes o con la comunidad que los contine, está también referida a entidades del espacio, a los entornos naturales, a los hermanos de la comunidad ancestral, a las entidades espirituales. Entonces cuando uno dice bailar en este contexto tiene un sentido amplificado entre un movimiento visible en los danzantes, y un movimiento mayor en parte invisible, entre todos estos agentes de una gran danza.

Otras fuentes de contextos indígenas en América de Sur testimonian este lugar del movimiento y la música celebratorios, en el cual las comunidades se exponen a fuerzas que ellos reconocen como intemporales y articuladas a otras dimensiones de la vida. Vemos el caso de *Mare*, que es una fiesta de la *comunidad kariña* venezolana, reivindicada actualmente en el oriente venezolano. El *Mare* tiene una dinámica de juego colectivo, no está fijada con pasos, sino células de determinados tipos de acciones como formando una línea o un círculo colectivo, o formando parejas, que luego retornan al círculo. Los cambios en el movimiento y el canto dependen de la dinámica durante la fiesta y de una cierta conducción de los más experimentados. Hoy en día es frecuente ver coreografías en grupos

infantiles en los que, en función de la transmisión, se fijan ciertos movimientos, pudiendo generar dificultades en la comprensión de la dinámica, ya que la libertad y la sensibilidad para actuar como grupo y responder al contexto se ve comprometida. Sin embargo, vemos que a menudo la vitalidad de la práctica emerge de nuevo, por iniciativa de los danzantes, avivando la improvisación colectiva acompañada con cantos a capela e instrumentos de percusión que puede hacer la misma persona que canta o un acompañante.

En cada caso, estas celebraciones tienen la cualidad del cumplimiento de procesos necesarios. En el Mare, la danza encarna la actividad creadora en la medida en que convoca un mito según el cual la vida fue creada a través de este baile. Es decir que del baile emana la existencia, el mundo conocido y el ser humano. Como relato de origen estas narrativas son remitidas por la antropología a un pasado intemporal, sin embargo, a la luz de los testimonios de la comunidad, puede entenderse que esta es una acción que está ocurriendo en permanencia, es decir que el mundo está siendo creado, y en ese sentido la comunidad cuando realiza el baile participa de esa creación, y garantiza a través del baile su continuidad. Es así, el baile, un acontecimiento que deviene y produce devenir.

Como hemos mostrado, hay en el centro de la discusión sobre la estética y la teoría, incluso en algunas perspectivas que se dicen decoloniales, el argumento sobre la gratuidad de las actividades asociadas al arte, como un más allá de toda necesidad, que denotaría lo sublime, desligado de la supervivencia e incluso de la racionalidad (Kant, 1790 p.113). Pero también más recientemente, en una perspectiva totalmente diferente, los estudios del maestro Enrique Dussel en diálogo con Mandoki, apuntan a un exceso de lo bello paradójicamente útil a la reproducción de la vida (Mandoki, 2013; Dussel, 2018). Preferimos las reflexiones sobre la *poética* plateadas por Dussell en su Filosofía de la producción (1980), sólidamente asociada a la producción del mundo. Así mismo, los estudios en interculturalidad crítica, en perspectiva decolonial apuntan en una dirección distinta. Nos referimos a interrogar una cierta forma de funcionalidad de estas prácticas, a un tipo de tareas de la comunidad que son cumplidas a través de oficios del cuerpo, del sonido, de la palabra en los intersticios de los registros de lo real, o de los mundos.

Esta muestra, nos permite asociar el movimiento bailado a distintos tipos de técnicas de saber para el restablecimiento el cuidado, para la comunión, para celebración de los equilibrios, para le reedición de las sinergias fundamentales, muestra su lugar de metáfora extendida en campos más allá de la sala de teatro, en los equilibrios entre seres humanos y no humanos y en distintos tiempos y de registro de lo real. Queremos llamar la atención sobre tecnologías y saberes operativos que se ponen en acción a través de la acción performativa, trabajan en dimensiones individuales y colectivas, tocando aspectos sociales, pero también espirituales, físicos, espaciales.

Tecnologías de las artes

Este bailar al que hacemos referencia, será entonces un evento comunitario que permite diversas formas de lo celebratorio, que es capaz de colectivizar una especie de *momentum*, tanto en el sentido de la ciencia física como en el plano de la resonancia metafórica, es decir de transmitir resonancias de la vibración/pulsación común con efecto en los planos corporales, sociales y simbólicos. Las comunidades hablan de su capacidad de conectar diversos regímenes tanto en la instancia individual, como en el plano de lo familiar-social, y de otros estratos de la realidad como con las entidades espirituales, los ancestrales, los agentes naturales como animales, ríos, montañas.

La dimensión pragmática del movimiento performativo es concebida, en cierta medida, como procedimiento necesario al tratamiento de ciertas energías individuales y colectivas. Este *momentum* colectivo que se produce en las danzas populares, a través del cual se amplifica en la resonancia colectiva, abre espacio a manifestaciones extra-cotidianas. Nos referimos a una experiencia singular que permite vivir de manera consistente y compartida lo extraordinario, que permite registrar expresiones desconocidas de si y de los otros en forma directa e incorporada. Así en la performance colectiva plena pueden identificarse estrategias para producir estados alterados de la percepción, por la circulación de ritmos, de vibraciones con potencia suficiente para producir eventos de conmoción, por la producción de imágenes con fuerte impronta simbólica, por la reinversión de discursos, de signos de transformación, de implantación, que trazan surcos en la memoria y los imaginarios colectivos. A partir de estas

observaciones hemos venido insistiendo en una dimensión tecnológica de las artes en general y de las artes performativas en particular. (Pérez-Wilke, 2021, p. 146-160)

En ese sentido, la posibilidad de pensar una estética transmoderna y descolonial² se confirma con la hipótesis que restituye un poder operativo a la acción sensible, y que los reintegra con los procesos de la vida. Nos referimos a prácticas performativas concretas que ofrecen técnicas concretas como puente posible entre diferentes regímenes de lo real, como formas de manejo de energía física, como instancia de ejercicio y desarrollo de poder político colectivo, como lugar de ensayo y producción de narrativas e imaginarios comunes, como conjunto de prácticas para el cuidado de la salud y el equilibrio colectivo a diferentes niveles. Son experiencias creadoras que se ponen al servicio de procesos vitales siempre colectivos, toda vez que son vistos de manera ecológica en un sentido amplio donde la responsabilidad individual de una acción performativa en solitario o en grupo dialoga en permanencia con otros agentes. Esto significa que incluso en un episodio de danza solitaria, se remite, se alude, se pone en comunicación con otras tramas resonantes de la realidad, sean contextuales en el espacio o en diversos vectores temporales y es en este sentido plural.

Vacíos, aires y grietas para la improvisación

Así visto, las experiencias estéticas comunitarias sostienen la articulación de la vida cotidiana con lo extraordinario, y desarrollan en ese intersticio aperturas para dinámicas vivas de respuesta y cambio. La producción de estas performances puede ser entendidas, así, como la elaboración de contextos propicios a la emergencia de nuevos quiebres de espacio-tiempo singular a habitar. Es en este punto de evidencia, hacemos focos en la emergencia de momentos donde lo imprevisible de la performance es cultivado, esperado o producido como manifestación específica del momento vivido. Es así como la improvisación se impone como fenómeno, como práctica y como saber singular, con un lugar específico en la ejecución de muchas prácticas populares.

² Categoría que se desdobra del diálogo con Juan José Bautista. Entrevistas por Inés Pérez-Wilke, José Luis Omaña y Nelson Hurtado. 2016. disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=oEst3weB8Sc>.

La simple etimología de la palabra evita las confusiones que rondan con ligereza el término: *Im-pro-videre*, literalmente, *sin-antes-ver* o *sin haber visto antes*, o *sin que lo que sigue haya sido visto*. Lo cierto es que se impone una condición de riesgo de acción en lo desconocido, y también la condición efímera de algo que será visto al ocurrir, y solo esa única vez. Bailar a ciegas, o simplemente cerrar los ojos en medio de la danza, al menos un momento, es no es solo una imagen recurrente al hablar de improvisación, sino una práctica frecuente para aguzar la atención a otras correspondencias con el contexto. Pero es apenas un primer indicio en las prácticas de apertura a la improvisación tanto en contextos tradicionales como en recreaciones mas recientes.

Diferente del uso de la improvisación en ciertas corrientes de la pedagogía de la danza, o de su uso en procesos creadores como fuente de material destinado en propuestas coreográficas, nos referimos a la improvisación en tiempo real, pública o con algún tipo de testigos, como momento privilegiado de la fiesta o ritual, que ofrece un quiebre, una apertura a imágenes, narrativas, figuras de lo desconocido.

Este andar abisal (Pérez-Wilke, 2016, p.122) se sostiene en corpus de saber de distinto linaje, en algunos casos muy codificados. En el ejercicio artístico occidental hay algunos códigos de improvisación de origen popular bien establecidos, como el free jazz, y más tarde la aparición de música la improvisación llamada libre. En el campo de la danza, una referencia conocida en occidente es el baile flamenco, y en clave contemporánea la aparición posterior de la danza de contacto improvisación. Estas corrientes de trabajo han producido textos y obra en torno a los límites, intereses y retos de las prácticas de improvisación, sin embargo, ha quedado restringido a grupos de practicantes frecuentemente ya legitimados en circuitos artísticos norteamericanos y europeos. Una mirada intercultural sobre la improvisación demanda la consideración de otras genealogías de la práctica que está presente con diferentes nombres y abordajes en expresiones performativas por el mundo entero, de la cuales abordaremos algunas de América Latina visibles en fiestas y rituales en los cuales se manifiestan un saber incorporado en prácticas performativas de producción y tratamiento de lo desconocido.

El término improvisación no circula habitualmente entre los practicantes de bailes y otras manifestaciones performativas populares, por

lo que es importante utilizarlo con cuidado en contextos interculturales. En la poesía oral es más frecuente su uso, por ejemplo, entre los decimistas³ de velorios de cruz de mayo, en Venezuela, hay dos expresiones que indican que se debe construir la rima en el mismo momento que se declama. Estas son: Hacer las rimas “Al paral” para indicar que son construidas al momento o “a pie forzado”, en la que cada decimista debe partir de un verso de otro decimista, frecuentemente el último verso de la persona precedente, obligando la improvisación.

Cuando pasamos a las artes performativas esta apertura que llamamos improvisación es frecuentemente naturalizada. Para cultores de la fiesta del *Cavalho Marinho*⁴, la dimensión de juego, comicidad e interacción imprevista con el público requiere de una preparación, un saber hacer, y en ese contexto, la dimensión imprevista es parte de una maestría, en la cual se da por hecho la condición dinámica y móvil de la interacción. Es para el jugador evidente que la performance debe responder en tiempo real a las exigencias del contexto, a las características del público, a los imprevistos del momento, y esa evidencia de lo inesperado es el fundamento de la preparación. Una atención aguda e instantánea al contexto sustentada en una práctica y un corpus de saber que permite leer y accionar sobre el hilo de los acontecimientos en diferentes registros. Es allí donde encontramos un acervo rico para la discusión contemporánea de improvisación. El personaje de Matheus asume su rol como provocador del jolgorio, del juego, de la risa, pero también la interpelación. Formado en danza y en canto, a menudo en acrobacias, se introduce en las dinámicas puntuando, desafiando, cuestionando el presente. Con un sentido irreverente, al mismo tiempo subraya y desdramatiza la realidad, y aunque es asociado al clown o al arlequín, aquí subrayamos como importante su naturaleza campesina, nordestina y brasilera. Actualmente los representantes más reconocidos son adultos mayores del interior, quienes han sostenido su lugar en la fiesta a lo largo de toda la vida, acumulando un amplio saber en improvisación

³ Décimistas son declamadores de poesía oral en la fiesta de Velorios de cruz de mayo, en la cual se canta y se declama frente a un altar con una o varias cruces y ofrendas variadas como flores y frutos.

⁴El Cavalho Marinho es un jolgorio o fiesta de calle del noreste brasilero en el cual se desarrolla la historia de un baile aristocrático y las peripecias que en él se producen. Tiene una importante dimensión cómica y de juego bajo la responsabilidad de dos de sus principales personajes Mateu y Bastião, que juegan, pelean e interactúan con el público.

La investigación que venimos desarrollando nos permite registrar no solo la evidencia de conjuntos de acciones imprevistas, únicas, irrepetibles, que operan un procesamiento colectivo de la realidad, sino las prácticas y saberes que los sustentan. Todo lo cual pone en evidencia la existencia registro de lo real a los cuales estas prácticas y saberes responden como por ejemplo concepciones sobre formas de temporalidad, de denotación de fuerzas, de concepciones de la alteridad humana y no humana. Una tal aproximación a estos saberes demanda una apertura que permita la visibilidad de flujos y fuerzas que solo están contemplados en el registro experiencial de los practicantes y en sus formas de transmisión.

Estos útiles se presentan como principios de acción no coreográficos, inclusive cuando proponen tipos de movimiento del cuerpo. Estos movimientos no son organizados en función de la armonía estética, si no en función de un cierto tipo de acciones que generan sentido en el contexto, a través del espacio, de las interacciones, de los elementos sonoros, de las reacciones de público, puestos en relación por la performance.

Esta tensión entre principios codificados y demandas del instante presente permiten justamente ese momento de basculación de la práctica codificada en la dimensión ritual, que da espacio a la apertura a acciones y eventos inesperados y reveladores. Estas acciones a menudo son entendidas como necesidades, que la secuencia de los acontecimientos impone, inclusive si únicas, antes no vistas, se hacen evidentes al practicante, reclaman su realización. Un ejemplo de esto es por ejemplo en las festividades de jolgorio de los *brincantes*, cuando un espectador interviene en la acción, este gesto es tomado como motor necesariamente activo de lo que sigue en el curso de acción, no es posible dejado de lado. De la misma manera si otro evento natural como la lluvia, o accidental como un objeto que cae, o todo evento suficientemente fuerte para entrar en el campo de atención escénica es susceptible de incorporado a la narrativa. En acciones con una dimensión ritual más evidente, los eventos son interpretados como símbolos de entidades, o fuerzas que prescriben nuevas acciones. Lo interesante es que estas prescripciones, en el Candomblé⁵ de

⁵ Candomblé: Religión afrobrasileira de origen yoruba, en la cual se rinde culto a los diferentes orixas o deidades del culto, frecuentemente a través de fiestas con bailes rituales, comida, eventos de incorporación, siempre mediadas por la música.

Brasil, por ejemplo, pero situaciones similares pueden darse en el culto de María Lionza⁶, son prescripciones dadas a la interpretación de las y los practicantes que ellos leen y responden en un campo libre de diálogo con lo imprevisto.



Imagen 1: Eleguá – Grupo Omo Ara, Matanzas – Cuba. Fotografía Francisco Pérez/ Archivo Inés Pérez-Wilke

En ese territorio compartido y heterogéneo de la espiritualidad de herencia yoruba en Suramérica encontramos la figura de Eshu, también conocido como Eleguá. En sus rituales, entre los elementos que lo caracteriza está una cierta malicia para el juego, en algunas regiones está también asociado a la infancia, a la travesura, así como a los portales y los comienzos. De este modo, en sus incorporaciones se revela esta ambigüedad entre malicia e

inocencia, puertas que se abren y se cierran, juegos. (imagen 1) En el caso de las prácticas danzarias cubanas, los acervos continúan circulando en los límites entre difusión y devoción, los ritmos tradicionales dialogan, sin mezclarse con nuevos ritmos puestos en circulación por la industria, y los jóvenes reelaboran para si estos contenidos performativamente. Así Eshu

⁶ El culto a María Lionza es una práctica religiosa viva en Venezuela, especialmente en una montaña considerada sagrada en la que se realizan un muy diverso tipo de rituales, que incluyen danza, fuego, incorporación, baños entre otras acciones.

aparece en los rituales, en las fiestas tradicionales y también entre los jóvenes practicantes.

En otras fiestas afrodescendientes como la fiesta de San Juan en Venezuela, se configuran ruedas de canto y baile, con dinámicas de entrada y salida fluida de bailarines y parejas como un amplio juego colectivo que transita cerca de la euforia, del frenesí entre peticiones, devociones y resonancias. En todo caso, este saber gestionar física, afectiva y simbólicamente lo que sobreviene, se asienta en el uso de principios que no constituyen formas cerradas, sino estrategias para responder, abrir, transformar situaciones de la performance colectiva, especialmente allí donde nos excede, donde supera lo previsible, donde lo desconocido se hace presente y puede tomar a la persona afectiva y físicamente.

En términos de trasmisión o del ingreso a la práctica y por ende al saber que comporta, identificamos que las propias fiestas son el espacio privilegiado de comprensión. Inclusive si la familia y amigos participan de la trasmisión en espacios más íntimos, o si hay ciertamente trasmisión por discipulados, o si en las ciudades, actualmente, existen espacios formativos dedicados a estas prácticas, es en el acontecimiento del baile en desarrollo lo que ofrece códigos sencillos de entrada a los no iniciados y muestra las formas en que opera colectivamente, permitiendo su incorporación. En la fiesta de San Juan, y en otras de tradición afrodescendiente como la de San Benito y sus Chimbángueles, se parte de ritmos de base, relativamente sencillos, y existe siempre la forma del coro y una la rueda de baile que sostienen el pulso y la estructura primaria. Estas acciones colectivas invitan y permiten la participación de todo el mundo, inclusive al transeúnte, independientemente de su grado de conocimiento de la manifestación. Progresivamente, dependiendo del nivel de implicación en la fiesta, de cada uno/a, las formas y variantes se multiplican, se amalgaman y a medida que avanza la fiesta se genera un cúmulo de energía, donde los practicantes avanzan más allá de los códigos, los desplazan, van y vienen, generan rupturas y se observa la apertura de un espacio de experimentación colectiva e individual al seno de lo cual, finalmente, aparecen y son celebrados los momentos explosivos o abisales, de improvisación.

Interesa observar los trasvases entre la dimensión espiritual y los efectos físicos y sociales de las sinergias de los cuerpos en movimiento, el sonido, y el espacio. A partir de la dimensión fenomenológica de esta investigación, vemos que uno de los aspectos más relevantes en las diferentes estrategias de improvisación, es justamente la capacidad de la práctica para poner en interacción registros diferentes de la experiencia como lo afectivo, lo imaginario, lo social. Pero más allá de eso de generar enlaces entre regímenes distintos de realidad de una manera operativa a diferentes escalas. En ese sentido las acciones performativas operan como dispositivos de pasaje o de interacción en el tiempo y espacio presente, con otros tiempos y espacios de los ancestrales, o de los distantes.

Así visto, la posibilidad de una performance *descolonial transmoderna* se asienta en la comprensión de las relaciones activas entre dimensiones heterogéneas de la experiencia, tanto en el registro de lo real en términos de tiempos y espacios, como en las expresiones de la diferencia y de la unicidad, y de las diferentes tramas materiales, como el sonido, el cuerpo, el espacio, de la existencia colectiva. Para profundizar esta vía en construcción nos detendremos en aspectos descoloniales en tres tipos de manifestaciones performativas presentes en el acervo cultural en América Latina, que muestran estrategias performativas de improvisación: Los bailes de pareja, especialmente campesinos, pero que muestran elementos comunes con los llamados bailes de salón de contextos urbanos, los jolgorios o fiestas populares de calle y ciertas manifestaciones rituales que presentan momentos de suspensión de la rama de significación cotidiana sea por eventos de posesión o de acciones inexplicables en lógicas modernas.

Bailes de pareja

Los bailes de parejas enlazadas son frecuentes en toda América latina, practicados normalmente en espacios techados, con mayor o menor influencia colonial identificada, se despliegan en múltiples variantes propias en ritmos y maneras de jugar con mayor o menor grado de improvisación. Nos referiremos en este caso al joropo venezolano, donde ocurre un juego simultáneo entre las personas que danzan, con la música, y luego en relación directa con el cantante, que improvisa coplas en relación con los

bailadores. Como testigo de este tipo de bailes, es posible observar la manera como los pasos emergen entre la pareja, conducida por el hombre en una lectura sutil de las velocidades, fuerzas e intenciones de ambos y las relaciones con la música. El paso de tiempo y la rapidez del baile producen estados de concentración, fatiga y reacción que capturan a los espectadores de una manera casi hipnótica. De esta manera se teje un diálogo en tiempo real entre los bailadores y el cantante, donde se puede en cualquier momento puede abandonar la letra de la canción e improvisar versos en relación con la dinámica en la pista de baile. Los bailadores a su vez reaccionan a lo que dice la persona que canta. Veamos el siguiente ejemplo donde la pareja lleva un ritmo muy rápido e intenso y el cantante dice:

Ahí está él, zapateando,
trata bien a esa muchacha,
mira que ella es bien bonita
y no quieres que se vaya”
Fiesta de Joropo llanero, Acarigua, 2006.

En este caso el cantante alude al paso de baile que realizan, de zapateo rápido, y le recomienda al bailaror no fatigar a su pareja, para que no se vaya, entonces el bailaror baja el ritmo y, dentro del mismo baile comienza a abanicar a la bailadora con su sombrero para darle aire. Vemos que se trata de un diálogo vivo, pero tangencial, que puede ser tomado de diferentes maneras, indirecto y evidente al mismo tiempo. Todos los actores y el público contribuyen a la creación del momento presente configurada por el conjunto de acciones: del gesto en la pista de baile, los cambios en la dinámica musical que construye diferentes momentos, que corre o acompasa el tiempo, la palabra cantada y las palmas, loas o interpelaciones del público. La conducción de corrientes de energía sonora, kinestésica y simbólica es modelada en colectivo, velocidad, agresividad, suavidad, con cambios hacen visible el desplazamiento de un estado cotidiano del cuerpo y de la corporalidad a un estado intenso de atención y de relación en la trama cerrada de los elementos en juego.

Otro ejemplo de bailes de pareja en contextos urbanos y de alta circulación mundial es el tango. No hay unidad en las conversaciones con practicantes de tango en Uruguay, en Argentina y en otros países donde este baile ha circulado, en torno a la presencia de la improvisación. Esto se debe en parte a que la alta circulación ha demandado de códigos más estandarizados, tanto porque, las tendencias ciertas tendencias tradicionalistas se apegan al acervo coreográfico. Sin embargo, vemos una corriente, reconocida dentro del tango argentino, donde como en casos anteriores, la dimensión imprevisible se da por hecho, sin necesidad de conceptualizarla. Es decir que se asume que el baile no son los pasos, sino principios del manejo del peso compartido, en la circulación colectiva en la sala, de una intención comunicativa de la mirada y del gesto, a partir de los cuales la danza se desata y donde justamente eso que se busca es el juego y la sorpresa. Vemos que la práctica improvisada responde sobre todo al contexto popular de la milonga⁷ y de los salones de asiduos aficionados, donde se cultiva el juego libre, la improvisación en pareja y el baile en colectivo. En el contexto del tango profesional, es predominante la aparición de rutinas y la construcción de formas coreográficas para espectáculos.



Imagen 2: Fiesta San Juan, San Agustín, Caracas – 2012. Fotografía Inés Pérez-Wilke

⁷ La palabra *milonga* puede designar al mismo tiempo la fiesta donde se reúnen a bailar tango, el lugar donde se realiza y un tipo específico de cadencia dentro del mismo género.

La multiplicación de formas populares de bailes de salón en América latina y el Caribe, y su influencia en Estados Unidos y Europa, muestra la fuerza de la agentividad social de este tipo de bailes de los que podríamos continuar nombrando ejemplos como la salsa, la bachata, la cumbia, el merengue. Muchos de estos bailes son de origen campesino, se replegaron a los salones de baile en la segunda mitad de siglo XX y han venido retomando la calle en los entornos urbanos como las milongas de calle, las plazas salseras, las tomas de espacios abandonados para el baile donde el juego y la improvisación son parte del ritual. En este retorno a los espacios abiertos, las danzas de pareja y de salón se reencuentran con el jolgorio, la calle en fiesta una instancia diferente para observar más transiciones entre los elementos codificados y las aperturas reservadas a prácticas de improvisación.

Fiestas callejeras

En la voz de cultores comunitarios latinoamericanos, el espacio de la calle es reivindicado con insistencia, defendido como espacio singular de interacciones de más en más raras en las metrópolis. La fiesta de calle que se realiza en los pueblos, o su forma adaptada a la gran ciudad y al barrio periférico, establecen un territorio temporal de agencia a través del baile y del movimiento que altera las dinámicas de tránsito, de encuentro, de visibilidad y de poder cotidianas de la ciudad. Bien sea una plaza y sus alrededores, un grupo de calles, o la totalidad de un pueblo o un barrio completo dentro de una gran ciudad, la irrupción de la fiesta cambia temporalmente su geografía y deja trazos físicos e imaginarios. Las rutas de procesión aparecen sobre una cartografía sensible que nota otra cosa además de la materialidad de las calles que transita, dibujando en el pueblo o la comunidad imágenes de otra espacialidad y nuevas marcas territoriales. Por su carácter masivo y de jolgorio, establece códigos singulares con relación a los límites, de manera que hay un control precario del exceso, que se refiere sobre todo al campo simbólico de la fiesta, y no al de la ley o la civilidad cotidiana.

Para las personas en el grupo promotor, frecuentemente una cofradía o hermandad, la participación se comprende dentro de una dimensión espiritual, en la cual el baile con el santo es un momento

privilegiado (Imagen 2). Hay otras personas que se sienten vinculadas a la práctica por tradición, como un factor identitario y de pertenencia étnica, cultural o comunitaria. En unos y otros la práctica puede tomar una dimensión social y política, ya que constituye un momento de fortalecimiento de vínculos comunitarios, así como despliegue de fuerzas organizativas y afectivas. Las colectividades que están en la base de la organización de estas grandes performances frecuentemente participan activamente de otras actividades en el campo cultural, y en el reconocimiento del acervo de barrio. En este marco la fiesta es también el momento culminante del encuentro colectivo que se renueva año tras año, no solo para los participantes sino también en el discurso de la ciudad y de la nación. Paradójicamente se trabaja en una larga preparación durante todo el año, a la espera de eventos inesperados durante la fiesta, esa es parte de la naturaleza del saber y de la relevancia del tipo de improvisación al que hacemos referencia.

En las fiestas de calle la dimensión interdisciplinaria es amplificada, no solo a la relación íntima de danza, música y letra que vemos en las salas de danza tradicionales, sino que aparece con mucha fuerza la dimensión visual, por ejemplo en la elaboración de máscaras y vestuarios, la toma del espacio lejano, la amplia visibilidad del movimiento con cintas, cascabeles, bastones, ropa muy colorida, este trabajo se pone al servicio de una concepción macro que dialoga con los espacios, la arquitectura, el paisaje, las rutas y con otras entidades. Al tiempo que identificamos estos elementos, vemos que son características compartidas con fiestas populares en todo el mundo, lo cual viene a reforzar nuestra hipótesis, de la necesidad de retomar el concepto de experiencia estética y arte en sentido amplio, y si bien las artes de la calle, tiene lugar en algunos festivales, la trama que la sostiene en el contexto comunitario de la acción escénica, con sus operaciones sociales, y religiosas deben ser reconocidas.

Cada una de las fiestas mencionadas tiene códigos y características específicas, tanto en sus estructuras como en sus principios de apertura, que merecen un estudio profundo. Nos limitamos aquí a llamar la atención sobre la aparición recurrente de un lugar y una invitación para lo desconocido, que encarnan dispositivos de provocación para el acontecimiento. Cada fiesta y ritual es preparado con atención, vivido con

interés y esperado alrededor de sus sorpresas; mientras más extrañamente alegre resulte, mientras más cosas raras, nacidas de confluencias inesperadas, de revelaciones, de invención, inclusive un poco de locura, mientras más interacciones con el público, mientras más inesperados naturales, analogías y confluencias puedan experimentar las y los participantes, más hay una narrativa de realización, de cumplimiento de esa acción performativa y múltiple en el territorio colectivo que el la fiesta.

Prácticas espirituales incorporadas

En las prácticas corporales y performativas vinculadas con experiencias religiosas, el devoto participa desde un lugar subjetivo que busca conscientemente establecer lazos y comunicación con instancias o fuerzas no humanas. Dentro de las mismas encontramos algunas que hacen evidentes sus fines operativos y pragmáticos, como sesiones de adivinación o los rituales curativos, en los cuales el canto, los gestos, la danza y la producción de objetos están en interacción con las circunstancias dadas y con fines concretos. Ya hemos mencionado las ceremonias del Culto a María Lionza en Venezuela, y las fiestas de candomblé, en Brasil, y podemos mencionar otros como los cantos Taren del pueblo akawaio o kariña en la Orinoquia. En cada una de estas ritualidades encontramos un conjunto de prácticas que preparan y producen una experiencia sensible que permite acceder al contacto con fuerzas que operan en un registro de sensibilidad diferente, heterogéneo y generar consecuencias concretas registradas en sus contextos.

Los cantos curativos o *Taren*, practicados en la orinoquia venezolana, basan su capacidad curativa en formas de canto poético producido al momento, que operan la relación con todos los elementos en juego alrededor de la persona que lo necesita. Por ejemplo, el chaman puede referirse a causas y antecedentes en el comportamiento de la persona como agentes, o a los signos materiales de la enfermedad como tipos de actores, o al territorio geográfico que afecta y es afectado, o a los efectos sobre la familia. Todos estos elementos y otros pueden ser considerados en el momento de decidir como y a quién dirigir un canto de sanación, con un resultado único.

En ese contexto, vemos que la palabra improvisación una vez mas no forma parte del vocabulario local, pero el hecho de responder y componer en tiempo real es asumido como evidente y lógico, ya que es la única manera de actuar adecuadamente en relación con las circunstancias en las que se debe intervenir. Para ello la persona se prepara en la identificación y manejo de fuerzas, de espíritus, de sustancias, de tipos de personas, conoce la fuerza y el peso de las palabras, cómo balancear el sentido, argumentar y danzar en favor del enfermo cuando ocurra el encuentro con lo desconocido. Esto opera de manera parecida en encuentros colectivos, donde puede o no haber enfermos, o se realiza como ceremonia de armonización individual y colectiva, Allí la acción oscila entre invocaciones a lo colectivo y la acción y las palabras específicas dedicadas a cada persona. Estas prácticas también viven una etapa de reivindicación, incluso en espacios urbanos (Imagen 3).



Imagen 3: Ritual Kariña – Casa Amerindia – Caracas. Fotografía Autor. Eleguá – Grupo Omo Ara, Matanzas, Cuba – 2014. Fotograma de Video Inés Pérez-Wilke

La montaña de Quibayo, conocida también como montaña de Sorte, en el centro Occidente de Venezuela, se encuentra en una región conservada, cuidada y regida por adeptos que realizan el culto a María Lionza. Este culto es una amalgama singular de diferentes fuentes donde antiguas creencias indígenas, trazos de la cristiandad, formas de espiritismo afrodescendiente se superponen. El lugar es conocido ampliamente como un lugar de sanación, pero también de rituales de incorporación, con danza,

baile, instalaciones de objetos y dibujos en el espacio. Los registros de acciones colectivas donde hay fuegos sobre los que marchan los adeptos, o imágenes en la que personas en trance se cortan la piel son frecuentes. A estas prácticas se acercan cientos de personas cada año para sanarse, hacer pedidos o simplemente manifestar su devoción participando.

Un amplio y complejo tejido simbólico se despliega a través de distintos lenguajes: Signos inscritos en la tierra, imágenes de veneración, la música de matriz afrodescendiente con golpes de tambor y canto. Proponemos que este tipo de prácticas operan en la preparación de un espacio-tiempo singular, en términos de un registro sonoro, visual, kinestésico e inclusive mental, con el uso de tabaco y alcohol, para dar paso a una experiencia colectiva de contacto con lo numérico. Lo que se identifica es una agencia colectiva a través del cuerpo el movimiento, de la música y sus relaciones complejas que estremecen estratos profundos de la comprensión de la realidad y que producen efectos en las vidas de las personas. Este tipo de prácticas que interpelan los estudios en danza, explorando los límites de lo que la disciplina puede decir de las artes del movimiento en contextos periféricos a la cultura occidental. La densa integralidad de los elementos puestos en juego en fiestas rituales, las relaciones de los actores o agentes, el lugar y la experiencia de devotos/testigos/espectadores, y el curso de la acción, responden a procesos intrínsecos con finalidades claras, y al mismo tiempo sin previsión de las formas emergentes, de las imágenes en devenir, de la revelación que solo a ese momento corresponde.

Conclusiones

Si bien los estudios sobre improvisación toman nueva fuerza en los últimos años, y encuentran expresiones en América Latina (Costa, 2021; Pérez-Wilke, 2018; González, 2018; Chillemi, 2015) las estrategias alrededor de este saber en el contexto performativo popular continua poco conocido. El dialogo posible entre tradiciones tiene aún mucho por decir en el campo de la danza y la performance, con los desafíos interculturales que vienen aparejados. Otros registros epistémicos, con perspectiva crítica y divergente, pueden aportar a una comprensión ampliada de la agencia performativa es su operatividad, su aspiración a interacciones reales con

fuerzas y agentes implicados o aludidos en la performance. Una perspectiva descolonial de la experiencia danzada exige situarse críticamente frente a concepción moderna del arte y de las disciplinas artísticas, al imperio de la maestría de códigos formales y disciplinarios, destinados casi exclusivamente a la circulación, el empleo y el comercio en la industria cultural consumida por ciertos grupos sociales.

En estos cuerpos de saber encontramos interpelaciones claves que restauran campos interdisciplinarios e interculturales estigmatizados, restauran una potencialidad operativa de la acción performativa y escénica. Nos permiten volver a pensar de manera fértil una dimensión instrumental del saber hacer artístico, al servicio de dinámicas colectivas que tocan diferentes registros de existencia. Se hace evidente de igual manera la necesidad de esfuerzos interlingüísticos y de traducción, incluso dentro de las mismas lenguas para superar las limitaciones que el ocultamiento a través de los discursos ha implicado. Esto puede significar la apertura de una serie de territorios con potencialidad epistémica de trabajo con lo desconocido, y por ello de potencia política al reconocer las fuentes populares de saber y su agencia en comunicación con otros regímenes.

La línea de trabajo que impulsamos en torno de distintas formas de improvisación de inspiración popular refiere a tipos de saber hacer, de saber operativo, dónde lo más importante es entrar en relación con lo desconocido a través del acontecimiento presente. Encontramos que, a fines similares, diversos pueblos en América latina han desarrollado una gama importante de técnicas y estrategias somáticas, sonoras, plásticas, espaciales, para propiciar esta experiencia, y para protegerla. En los territorios del sur el hacer performativo se muestra como una verdadera instancia de producción de subjetividad y de realidad social, de movilización de fuerzas, físicas, simbólicas y sociales que hace de estos eventos un tipo de estrategia colectiva de acción. En esta línea argumentativa la improvisación aparece como poderosa técnica de agenciamiento de lo real desde tiempos antiguos, y que retoma su lugar en las macro-performances de la vida política y de la industria cultural, pero que puede también ser restaurada en el hacer cotidiano y democrático de los pueblos a través de las técnicas populares de improvisación, como fuente de estudio y de conocimiento.

Evidentemente prácticas son desafiadas en contextos urbanos, occidentalizados y globalizados, por instituciones modernas de saber y gestión cultural, por procesos de erosión sociocultural, por dinámicas políticas, culturales y económicas hiper-rápidas y violentas. Sin embargo, la vitalidad de muchos colectivos y grupos culturales en la región, permiten las incorporaciones, la participación de jóvenes en estas prácticas, las formas mestizas, urbanas de hacer improvisación en contextos populares. Recogemos la acción performativa de calle en La Pastora, realizada Caracas, por el Grupo Teatros automáticos y Semeruco Impro (imagen 3). Acciones que estimulan y al mismo tiempo interpelan las dinámicas y saberes urbanos, permiten pensar que los diálogos, los cruzamientos y enriquecimientos interculturales son posibles y se perfilan por venir.



Imagen 4: Duplas – Ksa La Minka 2020. Fotografía Francisco Pérez / Archivo Inés Pérez-Wilke

En ese sentido identificamos diversas áreas de trabajo indispensable para pensar la agencia performativa en su plena significación y potencia integral, especialmente para las dinámicas políticas del Sur. Es necesario profundizar el estudio empírico, vía laboratorios y experiencias de campo, de la dimensión tecnológica de la improvisación como forma de agencia capaz de transitar entre los registros de lo social, espiritual, ecológico, político. Desarrollar la comprensión de los flujos energéticos puestos en juego, de los estados alterados de consciencia generados, de las transferencias

intersubjetivas y materiales, de las cualidades disruptivas de estas acciones, del tipo de imágenes heterodoxas producidas, o sobre las formas intuitivas de comunicación que aparecen en estas prácticas, son solo algunas de las temáticas que consideramos claves seguir interrogando.

Referencias

ARTAUD, Antonin. México y Viaje al país de los Tarahumaras. México: Fondo de cultura económica, 1984)

BAPTISTE, Andrien (Editeur). *De l'un à l'autre. Composer, Apprendre et partager en mouvements*. Bruselas: Contredanse editorial, 2010.

BAUTISTA, Juan José. Entrevista por Inés Pérez-Wilke, José Luis Omaña y Nelson Hurtado. UNEARTE, Caracas 2016. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=oEst3weB8Sc>

CHILLEMI, Aurelia. *Movimiento poético del encuentro*. Danza comunitaria y desarrollo social. Ediciones Artes escénicas: Buenos Aires, 2015

CONTACT QUATERLY. Dance and improvisation Journal. 1978-2022. Artículos en línea disponibles en: <https://contactquarterly.com/index.php>. Acceso en 13 agosto de 2021.

COSTA, Rogerio. Orquesta Errante: Improvising Assemblages Facing the Authoritarian Assemblage. In Paulo de Assis and Paolo Giudici, *Machinic Assemblages of Desire Deleuze and Artistic Research 3*. Leuven: Leuven University Press, 2021. Disponible en: https://www.academia.edu/45372493/Orquesta_Errante_Improvising_Assemblages_Facing_the_Authoritarian_Assemblage. Acceso en 25 de abril de 2021.

DUSSEL, Enrique. Siete hipótesis para una estética de la liberación. *Revista ASTRAGALO*, n° 24. Pgs 13-40. 2018. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7026999.pdf>. Acceso en 13 octubre de 2020.

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

FEDERICCI, Silvia. *Caliban y la bruja. Mujeres cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Editorial Traficantes de sueños, 2004. Disponible en: <https://traficantes.net/libros/calib%C3%A1n-y-la-bruja>. Acceso en 10 de agosto de 2010.

GINOT, Isabelle. Du piéton ordinaire. En Briand Michel (Dir) *Corps (In)croyables Pratiques amateur en danse contemporaine*. PARIS: CND, 2018, p25-44.

GONZÁLEZ, Manuel. *La práctica improvisatoria en la música popular latinoamericana*. *Revista Arte e Investigación* (N.º 11) pp. 59-66, 2015. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/51579/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acceso en 2 abril de 2018.

GRAU, Andrée et WIERRE-GORE G. (Org.) *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, Paris: CND, 2020 (2005).

GUERRA, Ramiro. *Calibán danzante*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana-CONAC, 1993.

KANT, Immanuel. Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de Lo bello y lo sublime. Biblioteca virtual gratuita. 1790. Disponible en: https://onemorelibrary.com/index.php/es/?option=com_djclassifieds&format=raw&view=download&task=download&fid=7536. Acceso en 15 octubre de 2021.

KUYPERS, Patricia. Introducción al número especial Danse Nomade. *Revista Nouvelles de Danse*, n°34/35. Bruselas: Contradanse, 1998.

MANARA, Bruno. *María Lionza. Su entidad, su culto y su cosmovisión anexa*. Caracas: Dirección de cultura de la UCV., 1995.

MANDOKI, Katya. *El indispensable exceso de la estética*, Siglo XXI, México, 2013.

PEREZ-WILKE, Inés. La experiencia de l@s Otr@s. Claves para una heterología Suramericana. 2016. 285pgs. Tesis. Doctorado en Ciencias del Desarrollo estratégico, Línea de investigación en Interculturalidad. Universidad Bolivariana de Venezuela. Caracas, 2016. Disponible en: https://www.academia.edu/27663039/LA_EXPERIENCIA_DE_L_at_S_OTR_at_S_Claves_para_una_heterolog%C3%ADa_suramericana_Tesis_doctoral_Menci%C3%B3n_Publicaci%C3%B3n. Acceso en 12 de mayo de 2021.

PEREZ-WILKE, Inés. PENSAMIENTO SENSIBLE Principios de improvisación colectiva. Conferencia presentada en Las Jornadas Internacionales de educación en Artes JART-UEMS, 2018. en la Universidad Estadual de Matto Grosso du Sul.

PEREZ WILKE, Inés. Dispositivos de la sensibilidad: Para una tecnología de la experiencia estética. Calle 14: revista de investigación en el campo del arte, Bogotá: n° 16. pp. 146-161. 2021. Disponible en:

<https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/17409/16485>. Acceso en 10 de abril de 2022. PRANDI, Reginando. *Mitología dos Orixas*. Sao Paulo: Companhia das letras, 2007.

Real Academia Española. DRAE en línea. Acceso 21/10/2021

RICHARDS, Thomas. *The edge-point of performance*. Pontedera: Workcenter Jerzy Grotowsky, 1997

ROLNIK, Suely. *Esfemas de la Insurrección*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2019.

VELÁSQUEZ, Ronny. *Los Akawaio: indígenas del Esequibo, Territorio en Reclamación*. Caracas: CNU-OPSU. 2010.

Recebido em 03 de maio de 2022
Aprovado em 20 de junho de 2022

REALIZAÇÃO



UFRJ *Anda*
associação nacional de
pesquisadores em dança