



La presencia escénica concebida desde la técnica: una tensión entre excesos

Presence as technique: a tension between excesses

— Micaela Sofía Hoz

Universidad Provincial de Córdoba
Facultad de Arte y Diseño
Licenciatura en Composición Coreográfica
hoz.mica@gmail.com
Córdoba, Argentina

— Virginia María Romero

Universidad Provincial de Córdoba
Facultad de Arte y Diseño
Licenciatura en Composición Coreográfica
mvirgiromero01@gmail.com
Córdoba, Argentina

Recibido: 26/04/2023 – Aceptado: 27/02/2024

 <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s26182254/fooq7kwqu>

Resumen

Nuestra investigación se basa en el estudio de la presencia escénica, como un aspecto del entrenamiento de los bailarines-creadores, que concebimos a partir de los pilares técnicos del agotamiento y la quietud. Estas dos nociones teórico-metodológicas construyen estados en una plataforma de entrenamiento específico para el cuerpo escénico y la composición coreográfica. Trabajamos el formato de conferencia performática como red de encuentro y tensión entre la escenificación y lo comunicacional, para habitar y asumir el rol de investigadoras y creadoras de/en la escena.

Palabras clave

presencia, técnica,
conferencia,
agotamiento, estado

Sendas. Revista de Trabajos Finales de Artes · <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/>

Publicación periódica arbitrada con artículos originales sobre procesos de investigación artística producidos en el marco de trabajos finales de grado. [Licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).



Abstract

Our research is based on the study of stage presence, as an aspect of the training of dancer-creators, which we conceive from the technical pillars of exhaustion and stillness. These two theoretical-methodological notions build states in a specific training platform for the scenic body and choreographic composition. We delved into the performative conference format as a network to create encounters and put the performing and communicative aspects in tension, in order to inhabit and assume the role of researchers and creators of/on the scene.

Key words

presence, technique,
conference, exhaustion,
state

Introducción

Cuerpo en obra

La investigación que llevamos a cabo se enmarca en la modalidad “producción escénica”, es decir, es una investigación artística que consiste en conceptualizar, a través de la creación/producción escénica, la práctica de investigación y el laboratorio de experimentación.

Nos interesa indagar la presencia escénica, como un aspecto del entrenamiento de los bailarines-creadores, concebida a partir de los pilares técnicos del agotamiento y la quietud, entendiendo que estas nociones teórico-metodológicas construyen estados en una plataforma de entrenamiento específico para el cuerpo escénico y la composición coreográfica. Trabajamos con exploraciones y experimentaciones, profundizando estos conceptos, indagando corporalidades atentas y disponibles.

Para la presentación del Trabajo Final de Licenciatura, elegimos el formato de conferencia performática, el cual pretende ser una interpretación artística de la forma tradicional de una conferencia en la que se integran acciones performáticas y concepciones provenientes de las artes escénicas. Este formato nos facilita usar como punto de encuentro un espacio de exploración y comunicación, como un modo de habitar y asumir el rol de investigadoras y creadoras de/en la escena. Creemos que el hecho de cuestionar los propios modos de creación desde el deseo y el interés aporta al campo de la danza. Nuestro trabajo contribuye a pensar la composición coreográfica y a dar herramientas metodológicas y teórico-conceptuales para habitar la escena.

Para contextualizar, es preciso señalar que en el circuito artístico de las danzas contemporáneas de la ciudad de Córdoba coexisten propuestas múltiples y eclécticas que abarcan diferentes maneras de abordar el cuerpo y el movimiento. Este se conforma de hacedores con gran variedad de lenguajes, corrientes estéticas y poéticas que diversifican el medio. Esta multiplicidad de propuestas implica una retroalimentación de saberes que van de lo conceptual a lo práctico, de lo técnico-formal a la inmediatez de la experiencia, de lo convencional a lo experimental. En este marco, en nuestra investigación, proponemos referirnos a “las danzas”, en plural, como un modo de apostar por el intercambio y expandir el propio trabajo corporal a otros campos que nos atraviesan y recorren nuestra problemática hoy.

A lo largo de nuestro recorrido como estudiantes, bailarinas, espectadoras, creadoras e investigadoras de danzas, hemos observado en bailarines un modo particular de habitar el cuerpo y la escena que despertó en nosotras el deseo de profundizar en aquello que veíamos. Cursamos juntas la Licenciatura en Composición Coreográfica y también otros espacios de formación de danzas. Al comenzar la investigación, nos propusimos abordar un concepto que durante la carrera se ha mencionado tanto en cátedras teóricas como prácticas, pero que, sin embargo, sentimos, no contó con un espacio de reflexión en profundidad. Es por eso que decidimos basar nuestra investigación en el trabajo acerca de la presencia escénica.

En esta investigación, abrimos la posibilidad de pensar la presencia escénica desde una mirada técnica que nos permite habitar de un modo consciente el cuerpo/escena. La vinculamos con

la palabra *técnica* en tanto modo de accionar del cuerpo concedor. Cabe aclarar, no pretendemos generar un método de aprendizaje somático acabado como lo es, por ejemplo, el Método Feldenkrais o la Técnica Alexander, sino que nos propusimos abordar y cuestionar los conceptos de *técnica* y *presencia escénica* para repensar y desarrollar procedimientos y herramientas metodológicas. Reflexionamos sobre la tensión que opera entre el agotamiento y la quietud, para investigar el movimiento de un cuerpo que danza presente.

La búsqueda consistió en transitar y habitar, desde la teoría y la práctica, el ensayo/escena como una manifestación de la presencia en un espacio-tiempo (físico, virtual, conceptual o energético) en donde se desarrolla la creación artística. Particularmente nos preguntamos: ¿qué tipos de disposiciones, percepciones y relaciones se habilitan al entrenar la presencia escénica y al considerarla de un modo técnico?

El objetivo de máxima fue abordar una investigación escénica que dé cuenta del estudio técnico de la presencia en la escena. Nuestro propósito fue sistematizar las herramientas técnicas, teóricas, conceptuales y metodológicas que encontramos para la construcción de la presencia escénica a partir de profundizar en las nociones corporales de agotamiento y quietud, y experimentar otras concepciones técnicas de entrenamiento en danzas contemporáneas.

Para reflexionar sobre la presencia, comenzamos estableciendo vinculaciones con el concepto de *performance* que contiene en su definición a la presencia como el encuentro entre los espectadores y los artistas, siendo este un encuentro efímero dado entre sujetos activos. Peggy Phelan (2003) entiende que “la performance implica lo real a través de la presencia de cuerpos vivientes” (p. 3). Elegimos poner el foco en esta relación de cuerpos, tiempos y espacios compartidos para dar inicio a reflexiones y conceptualizaciones que contribuyan a pensar la presencia escénica en relación a un modo de estar.

Para hablar de técnica, partimos del concepto de *técnica del cuerpo*, de Marcel Mauss (1934), en tanto conocimiento analizable y transferible. Mauss considera a las técnicas del cuerpo como un estudio de los modos de acción de las diferentes actividades que el cuerpo realiza. Estas técnicas, por ser específicas de cada sociedad, se modifican y cambian con el tiempo, por lo tanto, no son naturales sino adquiridas. Como hacedoras de danzas, nos interesa el estudio metodológico del movimiento en nuestros cuerpos y, desde este lugar, elegimos acercarnos al autor para pensar a la técnica como el modo en el que llevamos a cabo la búsqueda de las particularidades de cada movimiento, que permite agudizar la capacidad propioceptiva en la pregunta: ¿cómo hago lo que hago?

Para establecer una perspectiva desde donde abordar el agotamiento, tomamos a André Lepecki (2008), quien hace foco en la acción de agotar para repensar el rol de los bailarines y las danzas a partir de una crítica a los cuerpos en la modernidad. El autor sostiene que el agotado es aquel que agotó su objeto y a sí mismo, y que el agotamiento es el agotamiento de lo dado, de las posibilidades dadas de antemano. Lepecki menciona a María La Ribot, quien introduce la inmovilidad como herramienta y recurso coreográfico para la percepción de una presencia que no se contemple en una temporalidad lineal, sino, más bien, se inscriba en una dimensión multifacética e inestable del ser. Estas concepciones, tomadas como categorías epistémicas y ontológicas, fueron

el punto de partida para la exploración corporal en el laboratorio. Exploramos un cuerpo que, como dice Lepecki, prueba y agota sus posibilidades de hacer y estar, para apropiarse y dejarse afectar. En relación a lo que sostiene La Ribot, también nos obligamos a hacer silencio, a detenernos y a percibirnos en una presencia poética que nos permite permanecer en la quietud para cuestionarnos, preguntarnos y habilitar nuevos puntos de partida, disparadores y direcciones. Para ello, partimos de nuestras experiencias y establecimos conexiones entre las perspectivas de agotamiento y quietud, con el fin de explorar corporalidades que componen aspectos técnicos para la presencia.

Desarrollo

1. Cimientos: apoyarse en

En el inicio de nuestro trabajo tuvimos que tomar decisiones acerca de qué mirada nos interesaba para el estudio sobre la presencia, teniendo en cuenta lo ambiguo que resulta profundizar en este concepto. Nuestro deseo era ahondar en la complejidad de la teoría y la práctica de manera genuina, sin el objetivo de generar respuestas efectistas, sino, por el contrario, manteniendo las preguntas abiertas desde la práctica.



Imagen 1: Hoz, M. S. y Romero, V. M. (2022). *Un cuerpo que danza presente*. Instalación performática de la conferencia. Fotografía de V. Richardson.

La presencia ha sido un tema de interés y preocupación en muchas investigaciones. Erika Fischer-Lichte (2011) define su “concepto radical de presencia” involucrando en la presencialidad a lo que acontece energéticamente en el encuentro. Junto con la implicancia del cuerpo fenoménico en la presencia, Fischer-Lichte plantea la experiencia mutua del espectador y el actor donde la energía es fuerza transformadora.

Entre las corrientes de pensamiento que estudian la presencia elegimos tomar, para acompañar nuestras reflexiones, el modo en que Laurence Louppe (2011) la concibe, ya que lo hace desde las artes escénicas y nos parece relevante seguir aportando en nuestra área disciplinar. La autora afirma que en el campo de las danzas los objetivos de las prácticas presenciales son completamente diversos. A partir de esta afirmación, se pregunta si es posible pensar a la presencia desde una “visión transestética” que recorra objetivos y concepciones tan distintas, postulando que:

La presencia es plural según la historia del sujeto-actor, sus aprendizajes, sus experiencias. Pero de nuevo este “estado de presencia” no surge del otro mundo. Es conducido por un trabajo específico y se vale de un conjunto de factores puestos en juego cuya combinación lleva a un cierto tipo de uso de uno mismo. El todo sería tomar conciencia de ello en la observación de los fenómenos vinculados a las presencias de los sujetos en un espacio de representación (p. 407).

La presencia, según la autora, es construida desde un trabajo específico; esta afirmación sirvió para establecer la problemática de nuestra investigación. Siguiendo con la perspectiva de Louppe, coincidimos y elegimos cuestionar la concepción de la presencia escénica como algo meramente espontáneo, para, en cambio, poder tomarla como vivencia personal de cada cuerpo, enfocándonos especialmente en el hacer que reside en la práctica. Nos parece interesante compartir que en nuestros laboratorios incorporamos el término *estado*, que Louppe utiliza al nombrar a la presencia, para hacer referencia al procedimiento que usamos en el abordaje del agotamiento y la quietud, que nos permite ampliar la experiencia de estar. Es por ello que, en la siguiente investigación, nos propusimos hablar de *estados* para generar una apertura de los conceptos a su permanencia en el entrenamiento y la exploración escénica, posibilitando su registro, análisis y estudio con el fin de generar un diálogo entre el hacer y el pensamiento hecho palabra, desde la propia experimentación. Aquello que nosotras llamamos *estado* se relaciona con la decisión de permanecer durante un prolongado tiempo en una determinada corporalidad, construída y reconstruída por relaciones y microrelaciones. Consideramos al *estado* como un recurso en el abordaje del agotamiento y la quietud en nuestra práctica, para vivenciar la presencia como un modo de estar, donde los límites entre lo que sucedió y está sucediendo se van difuminando para desaparecer y posibilitar fisuras en la temporalidad tal como la conocemos. Lepecki (2008) se pregunta al respecto:

¿Y qué es ese ser que constantemente ejecuta este entrelazamiento de la contemporaneidad en el pasado y nuevamente desde el futuro, sino el *cuerpo*, que mueve su presencia no en una cuadrícula espacial, sino en la dimensionalidad multifacética de su inestable, oblicuo <<ser arrojado>> en el tiempo? (p. 155).

El autor, a partir de este interrogante, nos invita a seguir reflexionando sobre lo presente como acción temporal y como acción corporal. Nos preguntamos, entonces, ¿dónde habita el tiempo?, ¿en el cuerpo?, ¿cómo percibimos nosotras el tiempo?, ¿cómo se relaciona la presencia con el tiempo? Presencia en el tiempo-El tiempo en el presente. Este juego de palabras nos interpela a lo largo de nuestra investigación abriendo constantemente interrogantes. Lepecki establece una relación entre presencia-ausencia y sostiene, “la presencia que se despliega como una modalidad de ser cuya temporalidad escapa al control escópico, la presencia como asediada por lo invisible, la presencia como condenación a la ausencia” (p. 417). Coincidimos con el autor en que la presencia es también una incidencia de la ausencia, creemos que se afirma la presencia en la no ausencia. Es el “estar” que se despliega y se deshace en el tiempo y el espacio, y habilita las preguntas: ¿por qué estoy?, ¿qué estoy haciendo?, ¿cómo lo estoy haciendo?, ¿para qué? Esto nos permite contemplar la presencia de manera no idealizada o abstracta, ya que estamos en el ejercicio de ponerle el cuerpo y la atención a la situación en la que nos encontramos.

Siguiendo con Lepecki (2008), también nos basamos en su estudio para reflexionar sobre el agotamiento y la quietud. En su libro *Agotar la danza*, se introducen estas concepciones como fuerzas reaccionarias, en el marco de una crítica ontopolítica a los modos de crear en la modernidad basados en la danza como pura exhibición y en la “presencia siempre al servicio del movimiento” (p. 37). De esta manera, el autor se refiere al agotamiento como la acción de agotar el concepto de movimiento, que empuja a la danza hasta su límite. El agotamiento es el agotamiento de la modernidad, que lleva a un agotamiento de la danza misma hasta ausentarla de movimiento. La crítica que se sostiene en “Agotar la danza” sobre los modos cinéticos de ser en el mundo nos llevó a explorar la inmovilidad como parte de una búsqueda de agotamiento. Lo inmóvil, considerado como acto de interrogación histórica que cuestiona las economías del tiempo, es incorporado en nuestra investigación para preguntarnos por la quietud.

Entendemos que Lepecki, desde una postura completamente teórica, escribe en un contexto particular en el que agotar de movimiento a la danza convierte a la quietud en una postura política y novedosa. Sin embargo, nosotras nos proponemos el uso de la quietud como una corporalidad posible en la búsqueda de agotar para tensionar a la presencia escénica en un pedazo de danza que nos es propia.

Con el objetivo de encontrar otras maneras de llevar a cabo nuestras prácticas en danzas, sentimos la necesidad de incorporar en esta investigación a autores y autoras más contemporáneas a nosotras, para continuar construyendo prácticas integrales, conscientes y plurales. Es por esto que tomamos a Aimar Pérez Galí (2015) para definir al laboratorio como un espacio para “teorizar la práctica y practicar la teoría” (p. 223). En este espacio reflexionamos, probamos, estudiamos y repetimos para reconocer los procedimientos por los cuales el cuerpo se siente presente y poder desarrollarlos como herramientas. Leticia Mazur (2020) sostiene al respecto: “creo que hay que practicar y descubrir los propios modos posibles de acceder a eso que nos genera una sensación de plenitud en el instante” (p. 14).

Consideramos que al entrenar, no solo se abren posibilidades en la constante relación de prueba y error, sino que también se colectiviza el conocimiento y la exploración personal. En la ex-

perencia de entrenar se investiga, analiza, examina, prepara, intenta, define, sistematiza, registra, siente y repite.

Al reflexionar y abordar la presencia de una manera metodológica, pudimos reconocer que, cuando entrenamos y practicamos con un estar presente en la ejecución, estamos tecnificando. Entendemos que lo técnico tiene un proceso de aprendizaje, un paso a paso y una mirada estudiosa. Tecnificar aquellos procedimientos por los cuales accedemos a la presencia escénica nos permite estudiarla, entrenarla, vivenciarla desde la percepción de un cuerpo protagonista y creador de conocimiento.

Roxana Galand (2017) comparte en su investigación “Naturaleza de las fuerzas” una perspectiva sobre la técnica. Por técnica se refiere al autoconocimiento de los hábitos personales para potenciarlos y posibilitar nuevas danzas. El trabajo técnico nos permite crear y generar las condiciones en las que se desenvuelve nuestro movimiento, sin las cuales no sería posible su ejecución, “(...) nos permite tensar la dialéctica información-aprendizaje siendo uno mismo el campo para el debate” (p. 83). Creemos en la coexistencia de diversas técnicas posibles para lograr un mismo objetivo. Estas dependen de cada cuerpo y permiten crear muchos caminos viables en las prácticas de danzas. Cada cuerpo adapta esa información técnica a sus posibilidades, no solo por un poder ser, sino también por encontrarse en un ámbito específico. La técnica es la posibilidad de hallar un medio, es ejercicio de adaptación. Para eso consideramos importante diferenciar el trabajo técnico de los lenguajes de movimiento que constituyen las diferentes disciplinas de danzas. Roxana Galand (2017) plantea al respecto:

La técnica como metodología de trabajo no se reduce a las formas particulares que tienden a plasmarse en los lenguajes de movimiento de la danza clásica, el contact, release, flying low, etc. sino que a través de las formas de esos lenguajes es que se desarrollan ciertas cualidades, principios, focos y pensamientos específicos sobre el movimiento, que cada lenguaje investiga (p. 83).

Durante el proceso de trabajo nos propusimos la vivencia del cuerpo en agotamiento y quietud como procedimientos para entrenar presencia escénica. Buscamos hacer conscientes aquellos recursos, estrategias, movimientos, obstáculos, tácticas que ocurren en el espacio de laboratorio y nos ayudan a volver a generar esas corporalidades de manera voluntaria y con mayor precisión.

El ejercicio de registrar lo que nos sucedía en el hacer nos llevó a darnos cuenta de que vivenciamos sensaciones similares en la exploración del agotamiento y la quietud. En nuestros ensayos reconocemos tareas como llevar la atención a cada parte del cuerpo, respirar, regular el tono, percibir las micro y macro movibilidades, explorar con la mirada, mantener una consciencia panorámica, oponer fuerzas y direcciones, tensionar el vínculo, variar la intensidad, cuestionar el tiempo. Sostenemos nuestra presencia a partir del equilibrio y desequilibrio entre agotamiento y quietud.

2. Vigas: soporte y estructura

En cuanto a las decisiones metodológicas, con el propósito de transitar con el cuerpo por lugares sensibles y presentes, elegimos trabajar desde la improvisación, buscando desarrollar consignas de movimiento. Para atravesar estados de agotamiento utilizamos la repetición, rebotes, movimientos latigados y circuitos coreográficos agitados en la búsqueda por autogestionarnos el cansancio. La intención de permanecer en estados de quietud nos llevó a explorar micromovimientos, equilibrios, y a habitar la contemplación, temporalidades suspendidas y lentas, como propuestas de investigación.

Estas pautas de improvisación fueron disparadores poéticos y físicos ideados a partir del trabajo de las lecturas y escrituras que funcionaron en retroalimentación durante el proceso de laboratorio. Tal como sostiene Francisco Maldonado (2019), “la escritura se convierte en una acción performativa” (p. 263). La finalidad de esta metodología fue vivenciar las posibilidades que devinieron del agotamiento y la quietud como procedimientos para la construcción, descripción y caracterización de herramientas técnicas que habiliten modos de habitar, de existir, de estar presentes en escena. Sostuvimos encuentros en los cuales trabajamos lecturas, escrituras y exploraciones corporales en una misma jerarquía; pusimos en cuestión y conflicto los conceptos para construir

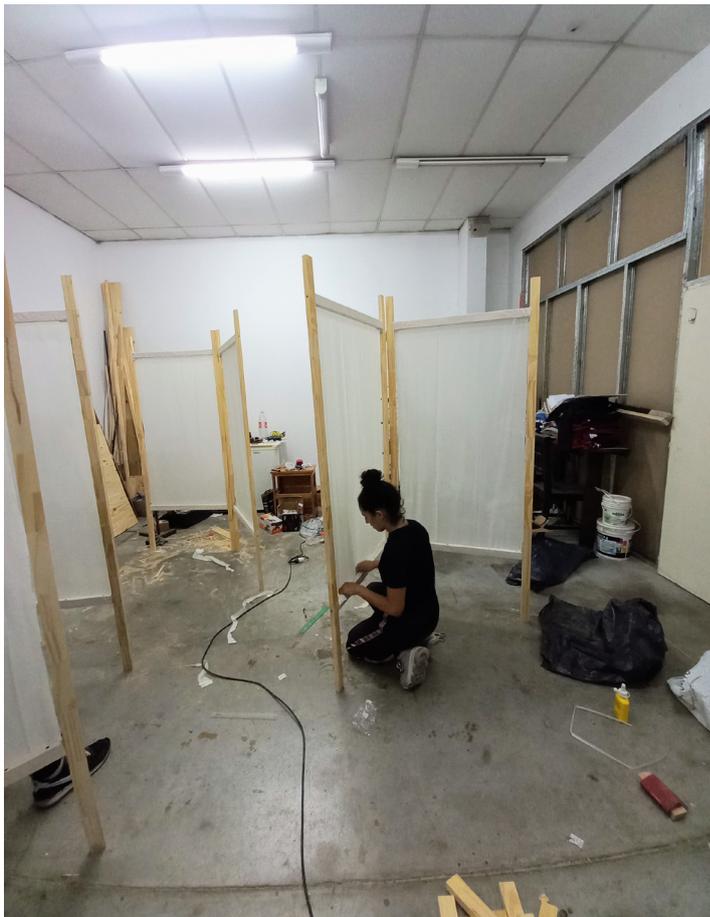


Imagen 2: Hoz, M. S. y Romero, V. M. (2021). *Un cuerpo que danza presente*. Preproducción: poner el cuerpo; proceso de construcción de la escenografía. Fotografía de V. Richardson.

nuevas reflexiones, abrir nuevos interrogantes y elaborar perspectivas propias. Los recursos que encontramos para abordar estos encuentros como campos de acción fueron la permanencia en estados y la exploración de conocimientos desde el cuerpo priorizando, en primera instancia, generar sin juicios, considerando relevante todo lo que en el proceso sucedía para, luego, seleccionar, relacionar y componer con lo que emergía. Nos habíamos propuesto, al comenzar la investigación, registrar cada una de las prácticas a través de videos, escritura performativa y colaborativa e imágenes. Este registro (ver anexo) nos ayudó durante todo el trabajo y nos permitió recuperar materialidades para observarlas desde otros ángulos, volver a pasarlas por el cuerpo y organizar las tareas, las acciones y la información para la conferencia performativa.

En el momento de creación de la conferencia seleccionamos, de los materiales y las conceptualizaciones elaboradas a lo largo del proceso, aquellas que consideramos pertinentes para ser presentadas a otros y que nos permitían acceder a los estados de agotamiento y quietud más rápido, atravesando el desafío de entrenar y relacionar las dos corporalidades en la composición.

Nos dedicamos a coreografiar una estructura escénica haciendo referencia al modo en que Maldonado (2019) considera la coreografía: “más que un ejercicio de producción, de orden, de estrategia, es un instrumento de percepción reflexiva” (p. 265). Esta estructura busca dar cuenta de las herramientas compositivas, conceptuales y metodológicas encontradas en la investigación. Los materiales que componen las dimensiones sonoras, plásticas y escenográficas de la conferencia devienen del peso, la tarea, el esfuerzo, la carga, el uniforme, el poner el cuerpo. La investigación nos acerca al universo del oficio, llevándonos a desarrollar una poética basada en el rol de profesionales de la escena, vinculando el trabajo de obrera con el hacer de la danza. Elegimos el formato de conferencia performática porque nos permite presentar las vivencias de la práctica de investigación y el laboratorio de experimentación mediante diversas atmósferas creativas, haciendo partícipe de una comunicación cercana y directa, a quienes presencian.

3. Pilares: construir el hacer

En el siguiente apartado nos propusimos trasladar las vivencias de la investigación de la manera más similar posible a nuestros registros, con el deseo de que esta escritura se convierta también en experiencia de creación.

En el espacio del laboratorio comenzamos por agotar todas las caras del movimiento en busca de aparecer en otras nuevas, agotar las calidades, las dinámicas y los tiempos para poder abandonarlos. Recuperando a Lepecki (2008), quien afirma que el agotamiento es el agotamiento de lo dado en relación a una identidad en la danza, durante la exploración nos preguntamos: ¿qué es lo dado en nuestra propia investigación?, ¿agotar el cuerpo solamente en velocidad y agitación?, ¿agotarse en la inmovilidad?, ¿agotarse entre estas dos posibilidades?

Pudimos identificar un aumento de posibilidades a partir de la exploración de lo conocido, percibiendo que siempre hay algo más por conocer o reconocer. En cada encuentro emergía una conversación interna en la que el pensamiento era una acción más de nuestra danza, en un cuerpo que piensa/mueve/relaciona. La complejidad en la exploración apareció en el intento de generar un nexo, de establecer una continuidad entre lo que uso y lo que desecho, cuestionando y reconfigurando a cada instante nuestra presencia.

En nuestras prácticas sentimos cómo nuestro cuerpo traía al presente aquellos conocimientos que había adquirido en el pasado, para relacionarlos y habilitar su reestructura. Las diferentes condiciones de los ensayos definieron nuestras prácticas, permitiéndonos generar circunstancias nuevas que produjeron modificaciones en nuestro mover y en lo que pretendíamos agotar. Las condiciones en las que se gestionaba el espacio de entrenamiento variaron, lo cual nos llevó a vivir cómo se regenera el movimiento en el intento de agotar. Percibimos el movimiento como

inacabado y con infinitas posibilidades de vinculación, entonces, ¿que se pretende agotar?, ¿la idea?, ¿el concepto?, ¿la repetición? En la búsqueda por descifrar qué de todas estas preguntas nos permitía permanecer en la tarea de agotar, aparecieron la *velocidad*, el *REbote*, el *t e m b l e q u e o*, lo lanzado → , la *RÍTmic a*, la *agitación*, la *repetición*

la repetición

la repetición

la repetición

como mecanismos para llegar a ese estado. El agotamiento para nosotras fue percibido como un entrecruzamiento de saberes corporales previos y conocimientos ya adquiridos que, al dejarse afectar por estímulos en un intercambio de sensaciones, se cuestionan, se encuentran y dialogan, para dar lugar a nuevos interrogantes, recorridos y experiencias.

En esta exploración del agotamiento en nuestras danzas apareció, como una nueva experiencia, la posibilidad de detener el movimiento.

Nos obligamos a atravesar el silencio, a detenernos y a percibirnos inmóviles...

.
. .
.

A partir de esto nos propusimos seguir profundizando sobre la noción de *quietud*. Comenzamos preguntándonos por la diferencia entre *quietud* e *inmovilidad*: ¿son lo mismo?, ¿son lo mismo para nosotras?

Reflexionando en la práctica, al buscar la *inmovilidad absoluta*, vivenciamos que siempre algo se mueve, que todo se mueve. Notamos que nuestro cuerpo busca modificar su estructura o posición para poder estar en *quietud*.

cambio el peso

trago saliva

se me mueve el pelo

pestaño

el pecho se infla

tiemblan mis músculos por el esfuerzo

siento el sudor rodar por la piel.

A partir de esta experiencia comenzamos a considerar la *inmovilidad* como relativa al momento que pasó y a la *quietud* como la composición de muchas *inmovilidades*, *micromovimientos* y *sensaciones*. Nos propusimos entonces probar diferentes posibilidades de concebir la *quietud*. En la propia experimentación, habitar muchas *quietudes* nos permitió vivenciar también el agotamiento en lo simple, identificando que estas nociones conceptuales/sensoriales –agotamiento



Imagen 3: Hoz, M. S. y Romero, V. M. (2022). *Un cuerpo que danza presente* [conferencia performática]. Sala Farina, Universidad Provincial de Córdoba. Fotografía de V. Richardson.

y quietud– se retroalimentan. Agotamiento–quietud fue la relación principal que sostuvo nuestra construcción de presencia, sin embargo, la presencia se produce en cada relación que vivimos,

afuera–adentro / tiempo–espacio / yo–movimiento / entre–nosotras / palabra–cuerpo.

Sostener estas relaciones mediante la acción nos permitió estar más presentes en lo que estaba sucediendo. Sentimos que, para que nuestra presencia corporal esté enteramente ahí, necesitábamos estar presentes temporalmente también; las concepciones de presencia [acción corporal] y presencia [acción temporal] se retroalimentaron en la práctica constantemente.

En esta exploración de relaciones nos preguntamos, ¿cuántas maneras hay de relacionarse con el otro?, ¿cuántos tipos de relaciones hay?

Contagio

Oposición

Contacto

Repetición

Contemplación

Observación

Percepción

Escucha

Sensación

Comunicación verbal

Afección

En el encuentro y la relación que construye la afección, ¿dejarse afectar por un cuerpo ajeno es una decisión?, ¿activar un cambio en el otro es un acto consciente?, ¿qué acciono para estar disponible y recibir lo que el otro me propone?, ¿cómo llega lo que estoy haciendo-percibiendo-sintiendo a contagiar al otro?

En los entrenamientos sentimos que se disipaban los roles de accionar y dejarse afectar. Por momentos, provocábamos una modificación en la otra y otras veces respondíamos a un estímulo. Creemos que mantenernos en el “entre” de estos roles, recibir y proponer, se vuelve una herramienta interesante para entrenar la presencia y percibirnos presentes.

4. Muros: contener lo propio

En la búsqueda por componer universos propios que vinculen la investigación con lo escénico, indagamos en metodologías compositivas que nos llevaron a identificar las poéticas que constituyen nuestra conferencia performática. Estas estrategias partieron de trabajos de improvisación y registros de ensayos en los cuales generamos –de manera compulsiva– materiales sin descartar ninguno, dándole valor a lo que creíamos, sentíamos y pensábamos, poniendo en un mismo rango de importancia las experiencias personales, colectivas y cotidianas en relación al laboratorio, a la escena y a la teoría. Consideramos que la práctica de autogestión en el mover y en la escritura nos permitió permanecer firmes en el valor de lo que encontrábamos y descubríamos desde la exploración y el vínculo entre nosotras.



Imagen 4: Hoz, M. S. y Romero, V. M. (2022). *Un cuerpo que danza presente* [conferencia performática]. Sala Farina, Universidad Provincial de Córdoba. Fotografía de V. Richardson.



Imagen 5: Hoz, M. S. y Romero, V. M. (2021). *Un cuerpo que danza presente* [conferencia performática]. Registro de composiciones de escritura y práctica en el laboratorio de escénica.

Durante el proceso de bucear por las corporalidades del agotamiento y la quietud en situación de estados, aparece la necesidad de empezar a organizar estos materiales pensando en la mirada de un otro. Las decisiones en relación a ese orden se construyen a medida que profundizamos en estas nociones. Nos permitimos poner en cuestión la propia investigación para reflexionar sobre lo que queremos decir y cómo queremos accionar. Nos preguntamos cómo es la comunicación que queremos generar y qué tipos de espacios queremos habilitar para compartir las experiencias vividas y, a su vez, construir maneras de investigar en escena.

¿Cómo aparece la voz?

¿Por qué y para qué queremos usar la voz?

¿Qué matices adquiere la voz en cada exceso?

¿Qué le sucede al resto del cuerpo cuando aparece la voz?

¿Cómo estar presente en la voz?

¿Cómo componemos las palabras?

Nuestro propósito es desarrollar la voz como material en la escena al igual que lo son el cuerpo, la música, la coreografía y el tiempo.

Respecto de la temporalidad, percibimos una variabilidad en el tiempo de acuerdo a lo que estamos investigando, a lo que sentimos, al espacio donde estamos, al cansancio y a la presencia de otro. Nuestra intención es trasladar estas preguntas a la conferencia para habilitar desplazamientos en la manera en la que percibimos el tiempo.

¿Cuánto tiempo necesitamos para sentirnos presentes?

¿Cuánto tiempo se sostiene un estado?, ¿existe un tiempo predeterminado?

¿Cuánto debería durar un estado?, ¿cuánto queremos que dure?

¿Cómo se registra el tiempo?

¿Cómo vinculamos el tiempo reloj y el tiempo percibido?

¿Cómo nos vinculamos en la escena?

¿Qué modos de relacionarnos entre nosotras elegimos para estar en escena?

Estas son algunas de las preguntas que nos hacemos continuamente durante la práctica para sostenerla y que nos permiten permanecer en presencia.

Nos parece importante remarcar que la conferencia, además de recuperar sensaciones vivenciadas en el proceso del laboratorio, pretende ser una investigación en sí misma que se actualiza cada vez que se practica. Se construye a partir de la recopilación de experiencias que a nosotras nos permite mantenernos en un estadio de preguntas y tareas, incluso después de haber ensayado hasta el exceso cada uno de los momentos. La conferencia teje una red de encuentro entre la escenificación y lo comunicacional de los universos principales que abre la investigación: presencia, técnica, agotamiento y quietud. En una búsqueda por lo sensible, lo creativo y lo metafórico, orde-

namos de forma estratégica los conceptos, las experiencias, los pensamientos y las acciones, para seguir tomando decisiones en tiempo real que afirmen lo que está siendo y nos aproximen a una mirada performática de la escena.

4.1 Un cuerpo que danza presente

La conferencia performática es la forma en la que elegimos compartir parte de las experiencias recopiladas de la investigación en los laboratorios, para seguir indagando en ellas en escena, porque consideramos que los conceptos trabajados en la práctica no se agotan al momento de componer, sino que se siguen potenciando, recuestionando y reconfigurando en cada ensayo.

4.1.1 Excesos

La primera parte de la conferencia se construye de excesos. Con excesos nos referimos a las vivencias del agotamiento y la quietud en nuestras prácticas. Ponemos en juego tensar y destensar estas nociones para generarnos el estar presentes. En un principio, experimentábamos estos excesos como un lugar de llegada que abandonábamos al alcanzar un punto máximo o nuestro objeto de estudio. Al continuar con la investigación nos propusimos sostener en el tiempo esos excesos mediante variables (de intensidad, de tiempo, de amplitud), generando aquello que llamamos *estados*. Creemos que habitar el agotamiento y la quietud de esta manera nos permite regenerar y desbordar el perdurar en excesos para, desde este modo de estar presentes, poder entrenar, analizar y sistematizar herramientas técnicas.

En nuestra conferencia elegimos comenzar a autogestionarnos el agotamiento desde la velocidad, una dinámica latigada, un recorrido en el espacio amplio y movimientos explosivos. En esta primera instancia, le espectadore ingresa mediante una instalación que propone un recorrido sobre nuestro proceso, mientras se escucha lo que estamos produciendo en ese momento en la escena. Lo primero que se percibe es lo sonoro, que genera una expectativa sobre lo todavía no visto, hasta que nos vislumbramos en escena. Los materiales se reorganizan para dejar aparecer otro tipo de registro corporal que reconocemos fácilmente como danza (unísono, rítmica, virtuosismo). Continuamos por autogestionarnos el agotamiento desde quietudes construidas por instantes de pausas activas y de micromovilidades. En esta permanencia exponemos las tareas que identificamos que hacemos para sostener estas corporalidades. Abordamos también el rebote, el temblequeo y los movimientos contenidos como estrategias de agotamiento, pudiendo identificar tareas similares a las nombradas en quietud. Sostenemos estos excesos y aumentamos nuestra resistencia.

Hemos vivido estos excesos individualmente en la exploración y también al estar juntas en escena. Hemos investigado las posibilidades de agotar el vínculo y, a partir de ahí, tomamos decisiones sobre la relación que queríamos construir en escena. En la conferencia, jugamos con el peso, la carga, el soporte entre nosotras y con los objetos que construyen la instalación, habilitando una relación recíproca en busca de un equilibrio entre fuerzas. Hay exceso en cada vínculo que genera modos de estar.

4.1.2 Inundar de palabras

*El cuerpo grupal es capaz de sostener lo que no puede un
cuerpo individual*
Fabiana Capriotti (2021)

El encuentro entre nosotras fue disparador y sostén en nuestro proceso de investigación. El encuentro con algunos autores fue inspirador para pensar la técnica; establecer relaciones entre ellos nos permitió la construcción de una definición propia en nuestro trabajo.

Natalia Bazan (2021) propone a la técnica como una práctica donde descansa un saber, Lucas Condró y Pablo Messiez (2016) proponen tecnificar los aspectos que hacen a algo singular, Leticia Mazur (2020) comparte –en relación a nuestra vinculación entre la técnica y la presencia– la necesidad de encontrar formas de entrenar la presencia en las artes escénicas. Creemos que todas estas reflexiones se sostienen con la afirmación de Roxana Galand (2017): “la materia del cuerpo es el campo donde sucede nuestra danza” (p. 82).

4.1.3 La antesala del vacío

La antesala es una invitación a / un prepararse para / el espacio entre
recorrer
cambiar de espacio
revelar
aproximarse a la intimidad

4.1.4 El vacío es un equilibrio de excesos

Elegimos cerrar la conferencia creando un espacio de intimidad que propone especial escucha a lo sensible, lo poético, lo metafórico, lo subjetivo de la belleza. Encontramos belleza en la amabilidad del vínculo entre nosotras y los espectadores, en explorar una conciencia panorámica que multiplique nuestra presencia, en generar imágenes pensando en un otre, en sostenernos de imaginarios inundados de sensación, en dejar que aparezca el cuerpo cargado de todo lo estudiado, de todo lo dicho, de todo lo bailado. Nos gustaría que –como si atravesáramos, con todo lo que se investigó, se dijo y se hizo, por un embudo– el cuerpo quede en un lugar pacífico y de disfrute, instalando una atmósfera de contemplación. Reducimos el espacio para acercarnos y que aparezca el detalle; lo que no se ve, se imagina. En esta última microescena que se sostiene en la relación entre lo sonoro, lo plástico, lo lumínico, lo escenográfico y lo corporal, lo que sucede propone ser recorrido para ser mirado de cerca. Es entre los excesos y la antesala del vacío que construimos nuestra investigación para encontrarnos, entre altibajos y vaivenes, ejerciendo la práctica.

4.2 Sistematización de herramientas técnicas para la presencia escénica

- Permanecer en el exceso hasta percibir un modo particular de estar. Permanecer en ese estar.
- Mantenernos en el “entre” de roles afectivos con una/les otre/s para activar una tensión. Dar y recibir como herramientas para percibirnos presentes.
- Habilitar las preguntas durante la práctica. Permitir que estas preguntas sostengan las consignas y sean motores de las acciones. Tecnificar la pregunta, volverla más específica.
- Entrenar lo aprendido en un tiempo pasado para accionar y decidir en el presente.
- Construir lo personal de cada práctica. Crear, elegir y decidir qué es lo específico de esa práctica.
- Registrar la temporalidad en los laboratorios. Entrenar para aumentar la resistencia.
- Percibirnos en conciencia panorámica, registrar que todo lo mencionado antes está sucediendo en simultáneo.

Conclusión

Losa: base para nuevos cimientos

A modo de compartir reflexiones finales, creemos que hubo un cambio en nuestra investigación cuando abandonamos el objetivo ambicioso de pretender crear herramientas técnicas pensadas para otros y comenzamos a estudiar desde la propia experimentación, en nuestros cuerpos y para nosotras. Este cambio no tuvo que ver con una modificación del objetivo, sino, más bien, con la manera en que decidimos abordar la investigación, desde dónde partimos y a dónde pusimos el foco. Luego de este cambio de perspectiva, y en base a las lecturas, vivencias y exploraciones, abordamos la técnica como un conjunto de modos de acción, como el medio que nos permite profundizar lo que acontece en nuestra práctica. Consideramos a la presencia como una forma de estar, de existir, de habitar y una manera particular de accionar el tiempo y el cuerpo. Accionar el tiempo de manera múltiple y relativa, provocando fisuras. Accionar el cuerpo de manera integral y consciente, manteniendo una atención total mediante la escucha, la observación y la percepción de lo que sucede. Para nosotras, el estudio de la presencia se vuelve una técnica desde donde revitalizar la escena.

Para la construcción de herramientas técnicas de presencia escénica desarrollamos un estudio minucioso en el hacer, desde el agotamiento y la quietud. Estas nociones comenzaron siendo conceptos distintos que pretendíamos complementar entre sí. Como metodología en los laboratorios decidimos sostener estas corporalidades en un tiempo prolongado y habilitar la regeneración constante de los movimientos. Este recurso recurrente en nuestros ensayos, que mencionamos como *estados*, nos permitió darnos cuenta de que ambos conceptos nos abrían las mismas preguntas y de que los vivenciábamos de manera similar, por lo que decidimos nombrar al agota-



Imagen 6: Hoz, M. S. y Romero, V. M. (2022). *Un cuerpo que danza presente* [conferencia performática]. Sala Farina, Universidad Provincial de Córdoba. Fotografía de V. Richardson.

miento y a la quietud como excesos, incluyendo un concepto que los contuviera y considerándolos procedimiento de nuestra investigación.

Sostenemos que la técnica es constitutiva del cuerpo y de la danza; las herramientas técnicas nos construyen fuertes, flexibles, permeables, activas, sensibles. Vivimos, muchas veces, la técnica como algo rígido, duro y formal. Fueron aquellas experiencias “grietas” las que nos hicieron preguntarnos por modos de aproximarnos a la técnica y nos vincularon con recorridos más amables, amorosos, moldeables y multidireccionales. Es por eso que elegimos pensar a la técnica desde una mirada puesta en el cuerpo, incorporando la concepción de la sensación y la afección. Esto nos permitió habilitar otros espacios de creación donde cada cuerpo receptiona y adapta de diversas maneras el trabajo técnico. La técnica como soporte de la materia y dosificación de nuestra presencia es una herramienta para atraer la atención de lo otro y trabajar lo sensible. La consciencia que desarrollamos a partir de la repetición, la práctica y el entrenamiento de los mecanismos que nos hacen sentir presentes nos permite salir de la creencia de que la presencia es eso natural y aurático de unos pocos y concebirla como un comportamiento que requiere de concentración en el desarrollo de acciones que sostienen las corporalidades de excesos. A través de la práctica volvemos a encontrar recursos que habilitan una construcción de la escena y trazan otros tipos de estrategias para habitar la presencia como un modo de estar, abriendo las posibilidades de escucha que se dan adentro pero que también necesitan de un afuera.

En nuestra conferencia generamos una investigación *in situ* a partir de la recuperación y la puesta en cuestión de todos nuestros encuentros. La conjunción que propone la carrera de

Licenciatura en Composición Coreográfica entre teoría y práctica fue uno de los grandes desafíos con el que, sabíamos, nos íbamos a encontrar. El formato elegido para nuestra investigación nos permitió llevar un registro escrito que buscó traer los conocimientos generados desde nuestros cuerpos para ponerlos en relación con la teoría. Estos escritos funcionaron para ponerle palabras a la experiencia de lo real en nuestros cuerpos, facilitando el convivio entre lo escrito y lo hecho, el cuerpo y las palabras, la teoría y la práctica. Esta relación la vivimos como una red de encuentros y desencuentros, complementos y oposiciones.

Después de haber atravesado este proceso, que sentimos que aún no finaliza, hemos podido registrar que existen preguntas que aún laten en nosotras: ¿qué es lo que se modifica cuando aparece la expectación de una otra?, ¿por qué?

Bibliografía

- Bazan, N. (2021). *Pequeña danza para ser bailada bajo la lluvia* [disertación]. Conferencias sobre danza contemporánea "Mujer-Cuerpo-Danza". Teatro del Libertador General San Martín. https://youtu.be/4h7l_eeSmAo.
- Capriotti, M. F. (2021). *Danza y peligro*. Buenos Aires: Fabiana Capriotti [Autogestivo, autoproducido y auto editado].
- Condró, L. y Messiez, P. (2016). *Asymmetrical-Motion. Notas sobre Danza y Pedagogía*. Madrid: Continta Me Tienes.
- Galand, R. V. (2017). *Naturaleza de la fuerza en el cuerpo y en la danza*. Buenos Aires: Roxana Valeria Galand -la ed. la reimp.
- Lepecki, A. (2008). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento* (A. Fernández Lera, trad.) Madrid: Universidad de Alcalá.
- Loupe, L. (2011). *Poética de la danza contemporánea* (A. Fernández Lera, trad.) Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Maldonado, J. F. (2019). ¿Cuánto tiempo se necesita para estar inmóvil? En B. Hang y A. Muñoz, *El tiempo es lo único que tenemos* (pp. 255-265). Buenos Aires: Caja Negra.
- Mauss, M. (1934). Las técnicas del cuerpo. En J. Crary y S. Kwinter, *Incorporaciones* (pp. 385-405). Madrid: Cátedra Teoremas.
- Mazur, L. (2020). Estamos rodeados de infinitos. En *El idioma de la danza* (pp. 9-24). Buenos Aires: Excursiones.
- Pérez Galí, A. (2015). La comunidad sudorosa. En I. Roza y Q. Pujol, *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo* (pp. 217-236). Barcelona: Polígrafa.
- Phelan, P. (2003). *Unmarked: The Politics of Performance* (A. Del Re, trad.). Londres: Routledge.

Micaela Sofía Hoz

Licenciada en Composición Coreográfica (2022) y Técnica Universitaria en Danza Contemporánea (2018), egresada de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba (UPC). Actualmente, docente adscripta de la cátedra Técnica de Danza Contemporánea II de la Licenciatura en Composición Coreográfica de la UPC. Cocreadora del grupo de investigación “Cuerpo en obra”, cocreadora de la conferencia performática *Un cuerpo que danza presente*. Dirección en los proyectos audiovisuales de video-danza *Sin ir más lejos* y CUANDO ABRUMA, seleccionado para ser presentado en el Festival de Videodanza PANOR MICA (Brasil), Festival de Videodanza InShadow (Lisboa), Festival Internacional de Videodanza y Performance MEF - INFINITOS “CUERPOS, GÉNEROS Y DISIDENCIAS” (Argentina). Actualmente bailarina en la Compañía Cortejo Escena.

Virginia María Romero

Bailarina e intérprete con formación en danza contemporánea y danzas folclóricas. Estudiante de la Licenciatura en Arte y Gestión con Mención en artes escénicas; Licenciada en Composición Coreográfica (2022) y Técnica Universitaria en Danza Contemporánea (2017), egresada de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba (UPC). Docente adscripta de las cátedras Técnica de Danza Contemporánea III y Práctica Profesionalizante III de la Licenciatura en Composición Coreográfica de la UPC. Bailarina creadora de la compañía Trazo, intérprete en Solsire –compañía folklórica dirigida por Laura Cortejo y Facundo Cornejo–, codirectora de la compañía Desvío, junto a Carolina Vocos. Bailarina creadora del grupo de investigación “Cuerpo en obra”. Intérprete en *Desde Adentro* –Solsire–; en *Ritos del Pasaje* –dirección de Pedro Rodríguez–; y en *Las Miradas Mercedas* –dirección de Magdalena Arnao–, obra ganadora del premio fondo estímulo a la danza 2018/2019. Participación en el MoVer(2017) y el Festival Internacional de Teatro Mercosur (2016).



Como citar este artículo

Hoz, M. y Romero, V. (2024). La presencia escénica concebida desde la técnica: una tensión entre excesos. *Sendas*, 7(1), 51-70. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/article/view/44804>.