



Autoría: **Hoz, Micaela Sofía y Romero, María Virginia**

Trabajo final de grado

## La presencia escénica como técnica: una tensión entre excesos

Trabajo final presentado para la obtención del grado de Licenciatura en Composición Coreográfica.  
Facultad de Arte y Diseño. Universidad Provincial de Córdoba

Año: 2022

Directora: **Fernández, Viviana**

Universidad Provincial de Córdoba

Facultad de Arte y Diseño

Licenciatura en Composición Coreográfica

Trabajo Final de Licenciatura

## **LA PRESENCIA ESCÉNICA COMO TÉCNICA: UNA TENSION ENTRE EXCESOS**

Estudiantes: Hoz, Micaela Sofía

Romero, María Virginia

Directora: Fernández, Viviana

Córdoba, 16 de mayo 2022

## ***Agradecimientos***

A nuestra directora Viviana, por su confianza, su acompañamiento y su mirada amorosa.  
Por la generosidad académica y humana en cada devolución, en cada reunión y en cada  
ensayo.

A Caro, amiga y colega querida por abrirnos desinteresadamente las puertas de Vibré,  
espacio de creación sin el cual este trabajo no sería el mismo.

A Juli, por su enorme ayuda con la construcción de la escenografía.

A Marian, por su paciencia y dedicación en la composición de la atmósfera sonora.

A Eli Playas de Oro, Úlula objetos, Kriminal Clothing, Floreciendo Sucus, Nutrición Simple,  
Estilo Bm, Rodaja de Limón, Kalei Salud y Hommies por su apoyo para poder realizar  
nuestro proyecto.

A todxs aquellxs docentes que con sus enseñanzas motivaron e inspiraron nuestra  
investigación.

A nuestras familias y amigues por la contención y cariño durante todo el proceso.  
Especialmente a Marcela, Fernando, Cristina y Claudio.

## ÍNDICE

<b>1. Cuerpo en obra.....</b>	<b>2</b>
<b>2. Cimientos: apoyarse en.....</b>	<b>5</b>
<b>3. Vigas: soporte y estructura.....</b>	<b>9</b>
<b>4. Pilares: construir el hacer.....</b>	<b>10</b>
<b>5. Muros: contener lo propio.....</b>	<b>13</b>
<b>5.1 Un cuerpo que danza presente.....</b>	<b>15</b>
5.1.1 Excesos.....	15
5.1.2 Inundar de palabras.....	17
5.1.3 La antesala del vacío.....	17
5.1.4 El vacío es un equilibrio de excesos.....	17
<b>5.2 Sistematización de herramientas técnicas para presencia escénica...18</b>	
<b>6. Losa: base para nuevos cimientos.....</b>	<b>19</b>
<b>7. Bibliografía.....</b>	<b>21</b>
<b>8. Anexos.....</b>	<b>22</b>

## 1. Cuerpo en obra

La investigación que llevamos a cabo se enmarca en la modalidad producción escénica “B”, es decir, es una Investigación Artística que consiste en conceptualizar a través de la creación/producción escénica la práctica de investigación y laboratorio de experimentación (según el anexo II de la resolución 029, año 2020, del Reglamento de Trabajo Final de Licenciatura en Composición Coreográfica).

Nos interesa indagar la presencia escénica como un aspecto del entrenamiento de los bailarines-creadores, que se conciba sobre pilares técnicos entre el agotamiento y la quietud, entendiendo el agotamiento y la quietud como nociones teóricas-metodológicas que construyen 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 el espacio de exploración y el de 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 dar herramientas teórico-conceptuales y metodológicas para componer la escena.

Para contextualizar, 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. 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 “danzas” en plural, como un modo de apostar por el intercambio y expandir el propio trabajo corporal a otros campos de danzas que nos atraviesan y atraviesan nuestra problemática hoy.

A lo largo de nuestro recorrido como estudiantes, bailarinas, espectadoras, creadoras e investigadoras de danzas, hemos podido observar 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, y que sin embargo sentimos no existió el espacio para reflexionar en profundidad sobre el mismo. Es por eso que decidimos basar nuestra investigación en el trabajo de la presencia escénica.

Entendemos a la presencia escénica como una técnica que nos permite habitar de un modo consciente el cuerpo/escena. Nos atrevemos a llamarla técnica en tanto modo de accionar del cuerpo conocedor. 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 profundizar y cuestionar el concepto de técnica para reconocer herramientas y procedimientos metodológicos que posibiliten abordar la presencia escénica y postular una definición de la misma. Reflexionamos 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, desde la teoría y la práctica, el habitar 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 tipo 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 presencia en la escena. Nuestro propósito fue sistematizar las herramientas técnicas-teóricas-conceptuales-metodológicas que encontramos para la construcción de 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 presencia comenzamos estableciendo vinculación con los estudios avanzados de la performance, donde su definición contiene a la presencia como el encuentro entre los espectadores y los artistas, siendo éste un encuentro efímero dado entre sujetos activos. Peggy Phelan entiende que, “la performance implica lo real a través de la presencia de cuerpos vivientes” (2003, p. 3). Elegimos poner el foco en ésta relación de cuerpos, tiempos y espacios compartidos para dar inicio a reflexiones y conceptualizaciones que nos contribuyan a pensar la presencia escénica en relación a un modo de estar.

Para hablar de técnica, partimos desde el 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 que son 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 llevo a cabo la búsqueda de las particularidades de cada movimiento, que me 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, quien hace foco en la acción de agotar para re-pensar el rol de los bailarines y las danzas a partir de una crítica de 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 a 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 (Lepecki, 2008). Estas concepciones, tomadas como categorías epistémicas y ontológicas, fueron el inicio 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 percibirnos, en una presencia poética que nos permitió permanecer en la quietud para cuestionarnos, preguntarnos y habilitar nuevos puntos de partida, disparadores y direcciones.

Partimos desde nuestras experiencias y establecimos conexiones entre las perspectivas de agotamiento y quietud, para poder explorar corporalidades que componen aspectos técnicos para la presencia.

## **2. Cimientos: apoyarse en**

La presencia ha sido un tema de interés y preocupación en muchas investigaciones. Existen diversas líneas sobre el tema que nos permiten acercarnos a su estudio desde varias disciplinas, como la filosofía, el teatro, la performance y la danza. En el inicio de nuestro trabajo tuvimos que tomar decisiones acerca de qué mirada nos interesaba para profundizar sobre presencia. Elegimos tomar la línea en que Laurence Louppe concibe a la presencia desde las artes escénicas para acompañar nuestras reflexiones. 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:

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 (1997, p. 407).

La autora menciona que la presencia es construida desde un trabajo específico, esta afirmación sirvió para establecer la problemática de la investigación. Siguiendo con la perspectiva de Louppe, coincidimos y elegimos cuestionar la



presencia escénica como una concepción intuitiva y espontánea para poder tomarla como vivencia personal de cada cuerpo en un 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 de agotamiento y quietud, permitiéndonos 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 exploración escénica, posibilitando su registro, análisis y estudio para 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 micro relaciones. Consideramos al estado como un recurso en el abordaje de agotamiento y quietud en nuestra práctica, para vivenciar a 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 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? (2008, p. 155).

El autor a partir de esta pregunta nos invita a seguir reflexionando sobre lo presente como acción temporal y lo presente como acción corporal. Nos preguntamos, ¿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 nuevos 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”

(2008, 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, para preguntarme ¿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 también nos basamos en su estudio para reflexionar sobre agotamiento y quietud. En su libro “Agotar la Danza” (2008) se introducen estas concepciones como fuerzas reaccionarias, en una crítica ontopolítica de los modos de crear en la modernidad basados en la danza como pura exhibición y en la “presencia siempre al servicio del movimiento” (2008, 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 convertía 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 nuestra investigación a autores y autoras más contemporáneas a nosotras, para continuar construyendo prácticas integrales, conscientes y plurales. Es por eso que tomamos a Aimar Perez Galí para definir al laboratorio como un espacio para “teorizar la práctica y practicar la teoría” (2015, p. 223). En este espacio reflexionamos, probamos, estudiamos y repetimos para reconocer los mecanismos por los cuales el cuerpo se siente presente y luego poder considerarlos como herramientas. Leticia Mazur 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” (2020, 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 exploración personal. En la experiencia de entrenar se investiga, analiza, examina, prepara, intenta, define, sistematiza, registra, siente y repite.

Pensar en técnica nos llevó a reconocer que cuando entrenamos y practicamos con un estar presente en la ejecución, estamos tecnificando. Reflexionar sobre técnica nos permite tratar de manera metodológica aquello en lo que queremos hacer foco. Entendemos que lo técnico tiene un proceso de aprendizaje, un paso a paso, una mirada estudiosa. Tecnificar presencia escénica nos permite estudiarla/entrenarla/vivenciarla desde la percepción de un cuerpo protagonista y creador de conocimiento.

Roxanda Galand comparte en su investigación “Naturaleza de las fuerzas” (2017) su perspectiva sobre la técnica. Por técnica se refiere al autoconocimiento de los hábitos personales para potenciarlas 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 dependiendo de cada cuerpo, creando muchos caminos viables en la práctica de danzas. Cada cuerpo adapta esa información técnica a sus posibilidades, no solo por un poder ser, sino también por encontrarse en un ámbito. La técnica es la posibilidad de encontrar 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 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” (2017, 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 cada vez más eficaz.

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 de 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 movi­lidades, 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.

### **3. 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 pautas de improvisación. 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 “la escritura se convierte en una acción performativa” (2019, p. 263). La finalidad de esta metodología fue vivenciar las posibilidades que devinieron de agotamiento y de 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 conflictos los conceptos para construir nuevas reflexiones, abrir nuevos interrogantes y elaborar afirmaciones 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 el generar sin juicios, considerando relevante todo lo que en el proceso sucedía, para luego seleccionar, relacionar y componer con lo que emerge. Nos habíamos propuesto al comenzar la investigación registrar cada una de las prácticas a través de videos, escritura performativa, escritura colaborativa e imágenes. Este registro (ver anexo) nos ayudó durante todo el trabajo y nos permitió recuperar materialidades para observarlas desde otras perspectivas, volver a pasarlas por el cuerpo y organizar las tareas/acciones/información para la conferencia performática.

En el momento de composición 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. Nos dedicamos a coreografiar una estructura escénica haciendo referencia al modo en que Maldonado considera la coreografía, “más que un ejercicio de producción, de orden, de estrategia, es un instrumento de percepción reflexiva” (2019, 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 laboratorio de experimentación mediante diversas atmósferas creativas, haciendo partícipe de una comunicación cercana y directa, a quienes presencian.

#### **4. 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 de 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, 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 re-configurando a cada instante nuestra presencia.

En nuestras prácticas sentimos cómo nuestro cuerpo traía al presente aquellos conocimientos que ha adquirido en el pasado, para relacionarlos y habilitar su reestructura. Algo que definió nuestras prácticas fueron las diferentes condiciones de los ensayos, permitiéndonos generar circunstancias nuevas que producían modificaciones en nuestro mover y en lo que pretendíamos agotar. Las condiciones en las que se daba ese espacio fueron diferentes y variaban, lo que nos llevó a vivenciar 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 permitían 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 RÍT mic 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 percibirnos inmóviles...

.  
. .  
.

A partir de lo cual 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 se retroalimentan. Para nosotras agotamiento~quietud fue la relación principal que sostuvo nuestra construcción de presencia, sin embargo la presencia se construye 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

La presencia escénica como técnica: una tensión entre excesos

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?.



En el encuentro y 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 provocamos una modificación en la otra y otras veces respondemos 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.



## **5. 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 autogestionamiento en el mover y la escritura nos permitió permanecer firmes en el valor de lo que encontrábamos y descubríamos desde la exploración y el vínculo entre nosotras.

Durante el proceso de bucear por las corporalidades de agotamiento y quietud en situación de estados, nos aparece la necesidad de empezar a organizar estos materiales pensado 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 es el cuerpo, la música, la coreografía y el tiempo.

Respecto de la temporalidad, nuestra intención es trasladar a la conferencia la manera en la que percibimos el tiempo en los laboratorios. Durante los ensayos la temporalidad es variable de acuerdo a lo que estamos investigando, a lo que

sentimos, al espacio donde estamos, al cansancio. También podemos identificar que el modo en el que percibimos el tiempo se modifica con la presencia de otro.

¿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 de laboratorio, pretende ser una investigación en sí misma que se actualiza cada vez que se practica. Se construye de la recopilación de experiencias que a nosotras nos permiten 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, ordenamos 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.

### **5.1. 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 investigándolas en escena, porque consideramos que los conceptos trabajados en la práctica no se agotaron al momento de componer, sino que se siguen potenciando, re-cuestionando y re-configurando en cada ensayo.

### 5.1.1 Excesos

La primera parte de la conferencia se construye de excesos. Nos referimos como excesos a las vivencias de agotamiento y quietud en nuestras prácticas. Ponemos en juego tensar y destensar estas nociones para generarnos el estar presentes. En un principio experimentamos 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 agotamiento y 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 este primer momento, el espectador 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 generando una expectativa sobre lo todavía no visto hasta vislumbrarnos 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 micro movilidades. 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.

### **5.1.2 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, relacionarles 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 (2016) propone tecnificar los aspectos que hacen a algo singular, Leticia Mazur (2020) comparte a nuestra vinculación entre la técnica y la presencia la necesidad de encontrar formas de entrenarla en las artes escénicas. Creemos que todas estas reflexiones se sostienen con la afirmación de Roxana Galand: “la materia del cuerpo es el campo donde sucede nuestra danza” (2017, p. 82).

### **5.1.3 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

### **5.1.4 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 la imagen de atravesar por un embudo con todo lo que se investigó, se dijo y se hizo, 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, donde lo que no se ve se imagina. En esta última microescena que se sostiene de 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.

## **5.2 Sistematización de herramientas técnicas para 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 un/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.
- Percibirse en conciencia panorámica, registrar que todo lo mencionado antes está sucediendo en simultáneo.

## **6. 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 tiene 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 ponemos el foco. Con este cambio de perspectiva y en base a las lecturas, vivencias y exploraciones, definimos a la técnica como modos de acción, como el medio que nos permite profundizar lo que acontece en nuestra práctica. Consideramos a la presencia como un modo 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 en lo que sucede. Para nosotras la presencia es una técnica de vitalidad en la escena.

Para la construcción de herramientas técnicas de presencia escénica desarrollamos un estudio minucioso en el hacer, desde agotamiento y 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 que ambos nos abrían las mismas preguntas y que los vivenciamos de manera similar, por lo que decidimos nombrar al agotamiento y a la quietud como *excesos*, incluyendo un concepto que los contenga y considerándolos un 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 a 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 sensación y afección. Esto nos permite habilitar otros espacios de creación y trabajar la técnica desde un lugar blando, donde cada cuerpo recepciona y adapta de diversas maneras. La técnica es un soporte de control y es la dosificación de nuestra presencia como herramienta para atraer la atención del 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 sentirnos presentes, nos permiten 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 habiliten una construcción de la escena y tracen otros tipos de estrategias para habitar la presencia como un modo de estar, abriendo las posibilidades de escucha que se dan adentro pero también necesitan de un afuera.

En nuestra conferencia generamos una investigación in situ a partir de la recuperación y 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 buscando 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 un otro?, ¿por qué?.

## 7. 1 BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Condró, L., & 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.
- 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, & A. Muñoz, *El tiempo es lo único que tenemos* (págs. 255-265). Buenos Aires: Caja Negra.
- Mauss, M. (1934). Las técnicas del cuerpo. En J. Crary, & S. Kwinter, *Incorporaciones* (págs. 385-405). Madrid: Cátedra Teoremas.
- Mazur, L. (2020). Estamos rodeadxs de infinitos. En *El idioma de la Danza* (págs. 9-8). Excursiones.
- Pérez Galí, A. (2015). La comunidad sudorosa. En I. Rozas, & Q. Pujol, *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo* (págs. 217-236). Polígrafa.
- Phelan, P. (2003). *Unmarked: The Politics of Performance*. (A. Del Re, Trad.) Londres: Routledge.
- Bazan, N. (2021). Pequeña danza para ser bailada bajo la lluvia. Obtenido de CICLO MUJER-CUERPO-DANZA: [https://youtu.be/4h7I\\_eeSmA0](https://youtu.be/4h7I_eeSmA0)
- Capriotti, M. F. (2021). *DANZA Y PELIGRO*. Buenos Aires: ISBN 978-987-88-1359-2.



## 8. Anexo

### FRAGMENTOS DE REGISTROS DE LAS PRÁCTICAS

lo extraordinario en lo ordinario.

Desarrollar imaginarios en los movimientos que aparecen mediante la repetición. Desarrollarlos tanto hasta que se transformen en algo más. Por momentos construir imaginarios y por otros ser construida por el imaginario. permanecer en el entre. en el puente (como contó mica)

[La repetición como potencia del hacer. y potenciadora del hacer]

El imaginario sostiene el cuerpo hasta dejarlo caer en una montaña rusa de devenires. Pero que rápido se agarra de algo más. Siempre hay algo más.

Hacia el final: el agotamiento también en lo simple.

Apareció el placer por algunas formas, formas que por algún tipo de experiencia estética, motriz, sensorial o emotiva me resulta placentero hacerlas/atravesarlas.

Cuando abro la mirada aparecen muchas cosas nuevas de las que todavía no puedo sacar conclusiones, creo que necesito explorar más ese lugar

...

...

Primera práctica de movimiento / 2020 / 2/7/2021 - 10/01/22 - 7/7/2021 - 16 julio - 29/08 - 08/09 - 16/7/2021 - marzo 2022 - 28/03/2021 - 13/09 - 07/01/2022 - 5/6/2021 - 06/04/2022

*Para que mi presencia corporal esté enteramente ahí necesitaba estar presente temporalmente también, me di cuenta después de irme al futuro y al pasado en mis pensamientos, sentí el cambio*

Quietud (y después proyección)

La quietud es complicada, sentí que no existía y luego empecé a cuestionarme la diferencia entre quietud e inmovilidad ¿son lo mismo? ¿son lo mismo para mí?

La presencia escénica como técnica: una tensión entre excesos

Lo primero que sentí fue el viento moviéndome el pelo y pensé. la quietud no existe. ¿o sí? ¿no será que existe por el momento previo al cual estuve en movimiento? la quietud se vuelve relativa al instante que pasó. Existe porque hubo algo antes que eso.

atravesar la quietud  
parades. ¿Por qué? Bueno  
no sé porque pero ya  
estoy acá.

Relacioné mucho la quietud con  
meditar, si llegaba un  
pensamiento/movimiento me  
permitía atravesarlo pero lo  
dejaba pasar, me pareció  
interesante esa relación

Quietud: lo interesante fueron esos momentos no conscientes donde aparecían movimientos que los identificaba cuando ya era consciente. Micromovimientos: cambio de peso, la respiración en la nariz, la respiración en el torso. El pelo. La garganta. (Movía el dedo, y cuando me daba cuenta ya estaba pegado a la mano de nuevo)

A la quietud la decido, habitar muchas quietudes no se parece a alguna calidad de movimiento (como moverme lento) o alguna dinámica, ni a estar quieta. Más bien a un estado de atención frente a lo que rompe mi inmovilidad y la re- configura

**Claro, para sostener la quietud existen movimientos que tengo que ir haciendo y que la van redefiniendo en cada instante por ser relativa al momento que pasó antes, como dije al principio, entonces no es UNA quietud sino muchas quietudes que construyen el ESTADO DE QUIETUD.**

El contagio entre nosotras.

Entonces recordé lo que dijo la mica y dejé que cada cosa me atravesara y se fuera. Hay un compromiso conmigo, con mi práctica, con mi cuerpo, con la escena y con la Virchu. Me acuerdo lo que hizo Vir la vez pasada

Miro a Mica e intento componer en relación a ella

Hay algo en lo que hace la virchu que me interesa profundizar nos miramos y estábamos haciendo lo mismo Había algo en común en lo que movíamos

¿Cuántas maneras hay de relacionarse con el otro/objeto/espacio? ¿Cuántos tipos de relaciones hay?

Afección Contagio Oposición Contacto

Repetición Contemplación Observación

Percepción Escuchar Oler Sentir

Hablarse Mirarse Alzarse

Empecé a sentir el cansancio en los pies. Entonces empecé a identificar qué partes podía soltar para poder permanecer.

¿cuánto puedo soltar y cuánto sostener para permanecer la mayor cantidad de tiempo en una posición?

Saltar de liana en liana, sin dejar espacio para el abandono fue clave para sentir agotamiento en todos los sentidos, cuando doy lugar a la sorpresa todo parece infinito

*Asumir responsabilidades, asumir sensaciones, asumir mi presencia en un tiempo espacio. Asumir es una forma de ser consciente, de aceptar y reflexionar lo que hay, lo que es y lo que está.*

El entrenamiento me hace prestar atención a todo mi cuerpo entero, qué hace mi cara, cómo está mi columna, qué duele y cómo. Cada vez que lo vivo se hace más consciente

Apareció algo de las fuerzas opuestas en el querer soltar. y en el querer permanecer en las posiciones \_\_\_\_\_ ¿cuánto rechazo con la planta de los pies para no derrumbarme en cualquier momento? ¿Cuánto puedo empujar con mi pelvis el otro cuerpo (pared) para no caerme? \_\_\_\_\_ ¿cuánto empujar, y cuanto soltar en cada posición?

Me pregunto si cuando no quiero hacer lo que tengo que hacer hay presencia.

Hoy moví desde el placer.

Me vinculé con el deseo

todo eso de la temporalidad múltiple y el cuerpo senti-pensante.

asique empecé a exagerarlo

## La presencia escénica como técnica: una tensión entre excesos

Investigué las proyecciones de lugares no tan habituados para mí como las extremidades. y si en realidad el movimiento es todo un cuerpo proyectando hacia miles direcciones al mismo tiempo? muchas partes, muchos movimientos y muchas direcciones todo en un simultáneo devenir. caer.

ojos cerrados - ojos abiertos

Entonces ? ¿Cuándo se agotan estas experiencias?

Experimento un poco más

Instalo una forma

La ablando

La hago rígida. La tenso

Exhalo y relajo el tono

Vuelvo a empujar

Me dejo caer

La reconstruyó

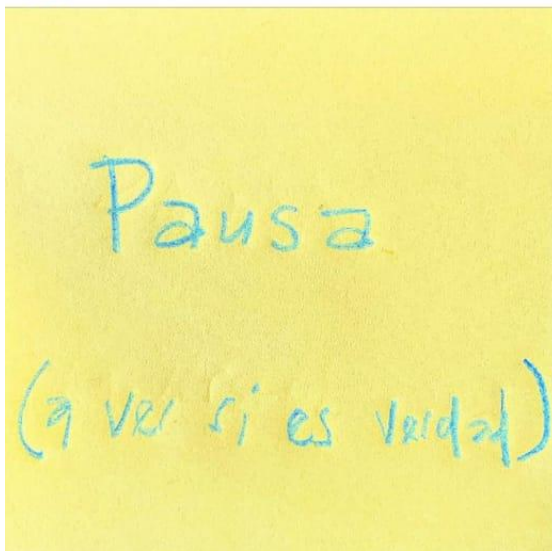
Busco otra

Mismo proceso, y así

...



messiez



lucondro



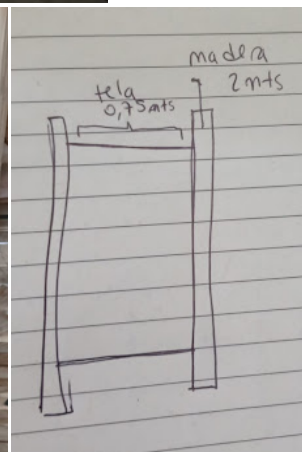
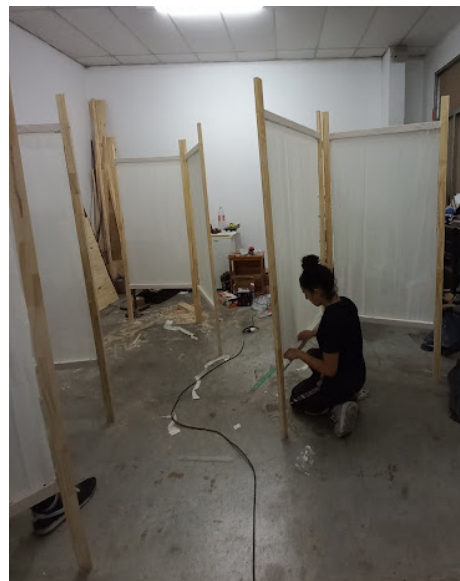
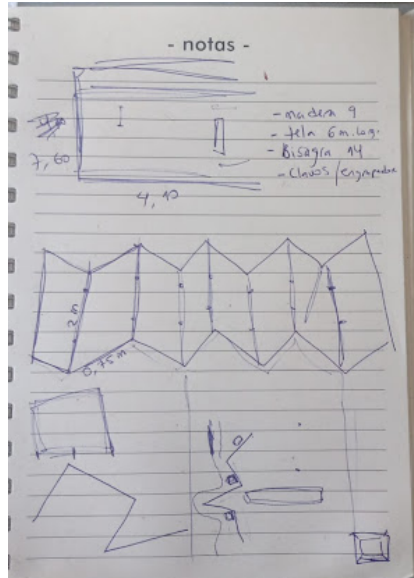
### NOTAS:

En la escena no hay que estar seguro de uno mismo, ni ser efectivo, ni sabio, ni virtuoso, ni eficaz.

Solo saber, que lo que está pasando, es lo que tengo como única materia. Y lo que puede pasar estando ahí es realmente incierto.

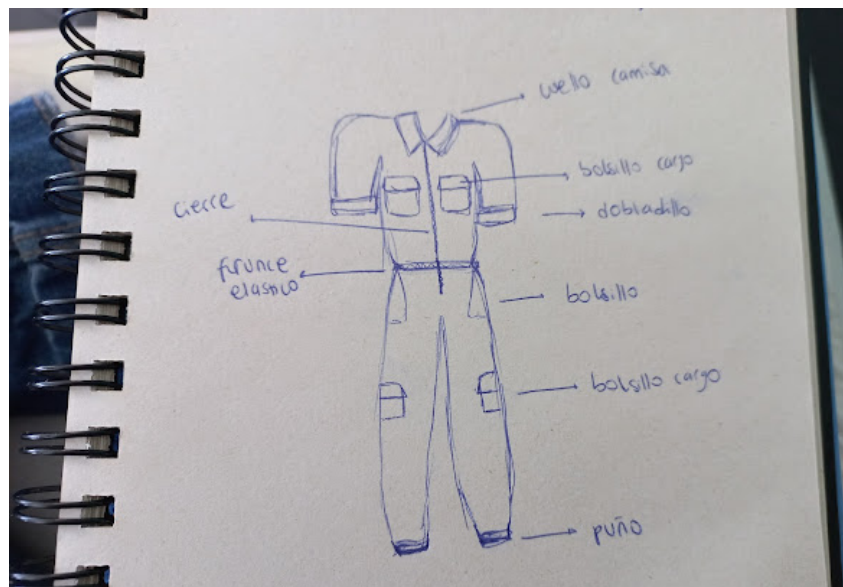
La presencia escénica como técnica: una tensión entre excesos

## CONSTRUCCIÓN ESCENOGRAFÍA



La presencia escénica como técnica: una tensión entre excesos

## CREACIÓN DEL VESTUARIO



---

## REGISTROS DE ENSAYOS

Link de video:

<https://drive.google.com/drive/folders/1-7s9RQr3eluaeKcR9JdM4grilyPWX2-g?usp=sharing>

---

## GUIÓN SONORO

**Un Cuerpo que Danza Presente**  
Agotamiento y Quietud  
Presencia Escénica como Técnica

Formato: Conferencia Performática

### 3 Momentos Musicales

#### **1. Atmósfera de réplica de sonidos diegéticos del comienzo. [2 min]**

*Cansancio, Agotamiento, Exceso*

- Respiraciones
- Pisadas
- Golpes contra el piso
- Golpes de piel
- Roce de tela tipo rompevientos
- Respiración agitada / jadeos

Grabación: Micrófonos de Condensador (con cables, placa y pc) o Grabadoras Portátiles (Tascam / Zoom / Rode). En casa o en el lugar de realización.

#### **2. Ritmo Pulsado y Libre [10 - 20 min]**

*Contacto, Dúo, Fábrica, Obreras, Encuentro, Unión, Trabajo*

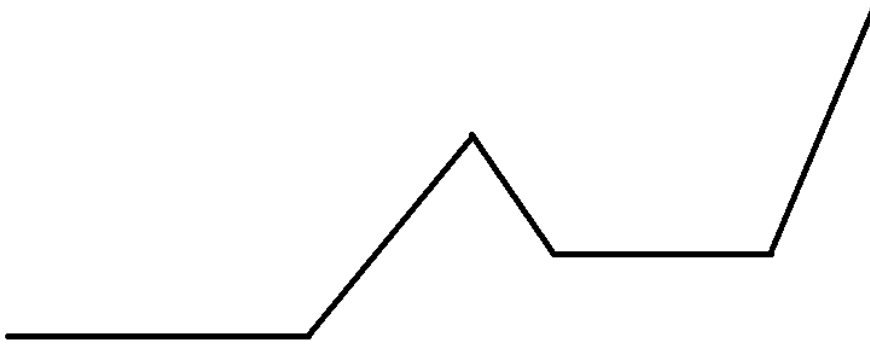
Narrativa:

Que aparezca el pulso progresivamente (que se sostenga un rato)

Van variando y siendo más irregulares

Comienza a mecharse algunas de las respiraciones, los golpes metálicos de manera progresiva sumándose más hasta que se vuelve intenso en cantidad de sonidos (juega con regularidad e irregularidad).

Notita Tónica + Sonidos del momento 1  
(pulso) + Sonidos metálicos, chapa, industrial, de fábrica



### Referencias:

#### ▶ Deceiver (57/114 bpm)

- El **pulso** regular espaciado de la otra. solo que la base del fondo no nos gusta. hasta 2.15min. sacarle la base dramática, que no genere tanta tensión.

○ Nota Tónica Aguda con apenas delay (a veces otra altura un poco mas grave).  
Brújula de Barco.

#### ▶ Forest Swords - The Highest Flood (Official Audio)

- Nos gustan estas músicas por los **sonidos** metálicos (o que para nosotras son metálicos) sin que sean electrónicos actuales.

- palos contra aro de bombo
- maquina ruido blanco pulsado
- kick
- clap con delay
- piano notas mega distorsionado
- Pasajes de percu mega distorsionado
- (Campana)
- (tape noise)
- (martillo contra metal) el tónico que repite.
- ( Serrucho # Respiración )
- ( cavar )
- ( vidrio roto )
- (escombros)
- (tijeras)

### 3. Final- Música Intervenida:

*Amable, Sensible, Intimidación, Amor*

Las primeras partes son más sonoras, esta última parte es más musical

#### ▶ Open Water, Looking Down



## GUIÓN DE CONFERENCIA: Un cuerpo que danza presente

### *Excesos*

AUTOGESTIONARSE EL AGOTAMIENTO desde la velocidad y la agitación.  
Mantener una calidad de movimiento lanzada, donde aparezcan entradas y salidas del suelo, predominan los movimientos latigados de los brazos.  
Se proyectan los sonidos (respiración agitada, sonidos contra el suelo, roces de la ropa, esfuerzo, etc)

- ingresa público -

- Unísono  
(más o menos 15 veces)

- Frenamos las dos. Permanecemos en esa agitación.  
Ingresa la atmósfera sonora

- Palabras claves - PRESENTACIÓN DE TESIS

- Ingresa QUIETUD. Exponemos tareas  
Texto quietud e inmovilidad

- REBOTE, temblequeo, movimientos contenidos. Exponemos tareas.  
Componer en el espacio líneas verticales.

- Nos acercamos entre nosotras. Aparece el contacto. Ingresa lo sonoro.  
Exploramos equilibrios oponiendo líneas de fuerzas  
Texto presencia.

- Dúo, agotamiento carga soporte peso. La música sube.

- Continúa el dúo. La música baja, re ingresa texto.

- Salir a correr.

- Frenamos. Desaparece atmósfera sonora.

*Inundar de palabras*

- TEXTO TÉCNICA.

Secuencia técnica

TEXTO TÉCNICA

*La antesala del vacío*

- Ingresamos música. Buscamos escenografía. Accionamos las luces. Atmósfera sonora.

- cambio de espacio -

*El vacío es un equilibrio de excesos*

- Armamos semicírculo con la escenografía. Cambio de vestuario.
- Iluminar, mostrar, leer.
- La música va descendiendo.