



Autoría: **Bringas, Camila; Eiden, Rocío; Garrone, Julieta y Jiménez, Camila**

Trabajo final de grado

La construcción de un *nosotras* en la práctica danzada en el marco de la investigación artística

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

Año: 2022

Directora: **Fernández, Viviana**

Codirectora: **Priotto, Cecilia**



Trabajo Final de Licenciatura en Composición Coreográfica

**LA CONSTRUCCIÓN DE UN *NOSOTRAS* EN LA PRÁCTICA DANZADA EN EL MARCO
DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA**

Estudiantes: Camila Bringas, Rocío Eiden, Julieta Garrone y Camila Jiménez

Directora: Viviana Fernández

Codirectora: Cecilia Priotto

Facultad de Arte y Diseño - Universidad Provincial de Córdoba

- Octubre 2022 -

Agradecimientos

A nuestras queridas directoras Viviana y Cecilia, a quienes admiramos profesional y artísticamente, por su acompañamiento paciente y riguroso, su confianza y compromiso con este proyecto y sus aportes generosos e inspiradores.

A Roxana Galand, Luca Paccella y a todes les docentes que fueron parte de este proceso, por sus enriquecedoras colaboraciones y por ser fuente de inspiración.

A Toia, por abrirnos las puertas de su hogar.

Al Espacio La Cúpula, por invitarnos a asumir riesgos y reinventarnos. Esta investigación no sería lo que es, si no fuera en este lugar.

A Marian, por su sensibilidad y dedicación para la creación de la propuesta sonora.

A nuestras familias y amigos por su contención cálida, amorosa y sus abrazos durante todo el proceso.

Índice

| | |
|--|-----------|
| 1. Encontrarnos para hacer algo | 1 |
| 2. Red de contención..... | 4 |
| 3. Hacer algo para encontrarnos..... | 9 |
| 4. Hipótesis de encuentros..... | 11 |
| 4.1 Pregunta corpórea..... | 11 |
| 4.2. La cámara como fuga de energía | 12 |
| 4.3. Esclarecimiento del deseo de la presencia física | 13 |
| 4.4. La vincularidad se abre ante nuevas extrañezas | 14 |
| 4.5. Ríos atencionales | 15 |
| 4.6. Volverse entorno sensible..... | 16 |
| 4.7. ¿Escénico o no escénico? | 18 |
| 4.8. Tomar o cambiar | 21 |
| 4.9. La Cúpula..... | 23 |
| 4.9.1. La vinculación del nosotras con el entorno construye otro organismo | 24 |
| 4.9.2. Hipótesis de encuentros | 26 |
| 4.9.3. Mojones que hilvanan el caos..... | 29 |
| 5. Concluir: Encuentro(s) vivo(s) | 31 |
| 6. Bibliografía..... | 34 |
| 7. Anexos..... | 35 |
| Anexo 1 | 35 |
| Anexo 2 | 36 |
| Anexo 3 | 39 |
| Anexo 4 | 39 |
| Anexo 5 | 40 |
| Anexo 6 | 40 |
| Anexo 7 | 40 |
| Anexo 8 | 41 |
| Anexo 9 | 42 |
| Anexo 10 | 43 |
| Anexo 11 | 44 |

1. Encontrarnos para hacer algo

El confinamiento obligatorio instalado por la pandemia de Covid-19, impuso la inmovilización de los cuerpos y modificó las concepciones de espacio público y privado. Las nociones de productividad, bienestar, temporalidad y espacialidad se desestabilizaron. Las configuraciones sobre el movimiento, el cuerpo y el encuentro tomaron nuevas dimensiones y abrieron cuestionamientos en relación a nuestro hacer danzado atravesado por el cotidiano. Esto nos ha propiciado y potenciado la necesidad de reflexión acerca del valor del encuentro y del deseo como motor de las prácticas artísticas. En este punto podemos identificar las primeras células de lo que es hoy nuestra investigación.

Sin poner el foco en un producto final, el *estar juntas* se convirtió en objeto de nuestra investigación. Nos propusimos recuperar la práctica compartida como un lugar que habilite la construcción de conocimiento desde el intercambio colectivo en un tiempo y espacio común. Asumimos la intención de abordar la creación y producción de una experiencia escénica como práctica de investigación, laboratorio de experimentación y conceptualización.

Esta investigación se inscribe en la modalidad B según el anexo II de la resolución 029, año 2020, del Reglamento de Trabajo Final de Licenciatura.

En este trabajo buscamos producir conocimiento desde una concepción integral de saberes teóricos y prácticos, cuestionando las matrices establecidas y permitiendo desvíos para generar nuevas formas de relación. El objeto de estudio fue el propio proceso de la investigación, considerado un fenómeno dinámico y complejo, que no puede ser fijo ni universal, sino situado, que se crea en relación al tiempo y espacio en que sucede sin por ello desvincularse del pasado.

Nuestro principal objetivo fue problematizar las relaciones que tienen lugar en la práctica danzada y conceptualizar la construcción de un *nosotras* en la investigación artística. Para ello se buscó abordar los saberes y conocimientos que se producen en el contexto del laboratorio, indagando en las relaciones que suceden a partir del trabajo sobre la noción de “entramados” de Galand (2017) y una perspectiva fenomenológica sobre “ambiente”. Finalmente, proponer herramientas metodológicas y conceptuales para habitar la experiencia escénica.

Como bailarinas, investigadoras del movimiento y la escena y estudiantes de la Licenciatura en Composición Coreográfica, cada una con un recorrido particular en el ámbito de la danza contemporánea, hemos experimentado diferentes dinámicas de trabajo colectivo

en la producción escénica y entendemos la multiplicidad de modos de funcionamiento grupales, así como de lenguajes y corrientes estéticas y poéticas que existen dentro del circuito cordobés. Es por ello que en el presente trabajo utilizamos el concepto de “hacer danzado” de Fernández (2017) para referirnos a prácticas reflexivas, que integran distintos métodos de improvisación, sin ajustarse a un solo tipo de lenguaje dancístico específico o identitario y enlazadas a la producción de conocimiento. Ahondamos en el estudio de la improvisación para habilitar el diálogo entre diferentes técnicas, disciplinas y lenguajes, como prácticas y formas híbridas que mutan y transforman los cuerpos siempre porosos en su propio devenir histórico.

Al iniciar esta investigación, los principales intereses giraron en torno a las relaciones que suceden en la práctica de improvisación danzada. Indagamos acerca de qué nos reunía y qué nos hacía mover juntas. Focalizamos sobre el aspecto vincular de nuestro hacer danzado, atendiendo a las relaciones entre nosotras mismas y con el espacio/tiempo que habitamos. Nos interesamos entonces por descubrir aquello que nos permitiera constituirnos como una grupalidad, reconocernos en un *nosotras*, y las características que pudieran resultar singulares de este encuentro. Las respuestas tentativas que fueron apareciendo a lo largo de la investigación nos llevaron a su vez a nuevos cuestionamientos. Nos preguntamos si las relaciones que sucedían en este encuentro eran una acción cultural, como construcción social o más bien respondían a estímulos físicos o fisiológicos.

Entendimos que el abordaje de las prácticas artísticas desde la grupalidad es algo recurrente en el ámbito de las artes escénicas. Lo que atrajo nuestro interés fueron los modos en los que podíamos estar junto a otras, como entrenamiento físico y formativo de los cuerpos en el trabajo de lo colectivo y, al mismo tiempo, como posible ensayo articulable a otros ámbitos de convivencia e interacción social.

Es por esto que configuramos el *nosotras* trascendiendo el aspecto pronominal de la palabra para denominar el encuentro que nos convoca. Un proceso en un tiempo y espacio determinado, con un objetivo común, donde se integran los disensos y se generan acuerdos en una dinámica en constante mutación.

En tal sentido, nos preguntamos ¿qué construcciones teórico-metodológicas produce la práctica colectiva de la danza cuando se dispone desde una política relacional del encuentro?

Para la presentación del Trabajo Final, nos propusimos abordar la escena desde una perspectiva experiencial. Tomamos decisiones sobre las materialidades expuestas, desde las maneras de encontrarnos en la escena, corporalidades y cualidades de movimientos, hasta

cuestiones más técnicas como vestuario, iluminación, ambiente sonoro y espacio de intervención. En cuanto a este último, el lugar fue variando desde el núcleo de nuestros hogares donde iniciamos nuestros encuentros, pasando por las instalaciones de la Universidad Provincial de Córdoba, hasta llegar al Espacio Cultural La Cúpula, que finalmente elegimos para la presentación de nuestra propuesta. Estas no fueron decisiones tomadas a priori, sino a lo largo del proceso, atendiendo a las distintas emergentes y con la voluntad de crear un mundo común entre práctica y obra, laboratorio de experimentación y composición escénica, practicantes y observadores. Buscamos un modo de habitar el encuentro que nos permita invitar a le espectadore a ser parte de lo que configuramos como nuestra práctica escénica.

2. Red de contención

Una de las primeras nociones a las que nos acercamos para iniciar el trabajo de la vincularidad en nuestras prácticas, fue “entramados” de Roxana Galand (2017), que se define como “un tejido multidimensional y en movimiento formado por sistemas de fuerzas- unos dentro de otros- que se relacionan en sí mismos y con los demás sistemas. Una red vibrante de vida en la que cada parte es un todo en sí mismo y está conectada a la totalidad de las partes del entramado.” (p.35) Para explicar esta noción, la autora indaga en el orden natural que rigen los sistemas biológicos (células, tejidos, órganos, ecosistemas) y propone que desde el estudio y conocimiento de los sistemas se habilita la posibilidad de operar, es decir, tomar acción sobre el entramado.

A partir de esta perspectiva elaboramos pautas para guiar nuestras prácticas focalizadas en la improvisación perceptiva de la grupalidad y las relaciones que en ella se generan: físicas, energéticas, temporales, espaciales, etc. Galand enuncia las fuerzas básicas que intervienen en los sistemas del entramado: unidad, discernimiento, ritmo, regeneración, economía, equilibrio, intercambio, lo que nos llevó a preguntarnos por las líneas de fuerzas singulares que podíamos identificar en el trabajo de nuestra grupalidad. Por un lado, detectamos algunas acordadas a priori como puntos de anclaje para la improvisación, y por otro, aquellas que pudimos registrar como emergentes durante la práctica de improvisación propiamente. Al incorporar como objetivo la creación de una escena, notamos la aparición de un nuevo punto de tensión entre la práctica en el laboratorio cerrado y la composición escénica, como una línea de fuerza que incluyó la mirada de un espectador.

Esta noción nos aportó la posibilidad de acercarnos a un aspecto orgánico del estar juntas como uno de los factores relacionales que intervienen en nuestro hacer danzado. Y nos permitió pensar el *nosotras* como un organismo vivo, compuesto por cuerpos singulares a su vez conectados a una unidad mayor en constante interacción y movimiento.

Al reflexionar sobre la espacialidad en nuestras prácticas y extender la conciencia hacia la relación entre nuestro hacer danzado y el entorno, descartamos la idea de espacio como soporte para abordarlo desde una perspectiva fenomenológica, es decir como espacio habitado. A lo largo de nuestro trabajo, la locación de los ensayos fue cambiando y pudimos percibir que las características de nuestras prácticas también cambiaban.

Al indagar minuciosamente en las relaciones que se llevaban a cabo en cada ensayo, empezamos a concebir la espacialidad desde nuestro estar y hacer, es decir desde nuestra existencia corporal. “En esta relación entre espacialidad y corporalidad, el cuerpo es pensado

en su ‘ambiente’ como pertenencia intrínseca del espacio en que el cuerpo se encuentra y expone” (Fernández, 2017, p. 202).

De esta manera, consideramos al ambiente como una red de relaciones en donde convivimos con el entorno y toda la información que lo compone (cultural, política, psicológica, etc.) y tomamos esta noción como una herramienta epistémica y metodológica para nuestro laboratorio.

Nos propusimos indagar en la subjetividad que construye el *nosotras* de esta grupalidad, reflexionando sobre este proceso, no como un suceso aislado sino como parte de un entramado mayor en recíproca afectación. Bourriaud (2008) propone una “desnaturalización de la subjetividad” (p. 111) puesto que la considera una construcción y encuentra en el arte la posibilidad de crear modos de existencia, aún dentro de esa red de intercambios -máquinas sociales y tecnológicas- que nos implican. No se pretende en este caso “constituir modos de existencia” (p.12) en un sentido contrahegemónico o en la búsqueda de realizar descubrimientos o enunciados globales. Abordamos nuestro trabajo como una micro operación basada en el estudio minucioso y el conocimiento de los mecanismos de funcionamientos grupales de este *nosotras*, como soporte desde donde tomar acción para la creación colectiva.

Bourriaud toma también, la definición propuesta por Guattari sobre subjetividad como “el conjunto de las relaciones que se crean entre el individuo y los vectores de subjetivación con los que se encuentra, individuales o colectivos, humanos o inhumanos” (p. 114). Es decir, no existe una individuación natural del sujeto, siempre está implicado en esta trama de subjetivaciones colectivas, y desde el conocimiento de estos dispositivos es que se pueden generar algunas nuevas existencias mínimas. Tomamos esta noción en el estudio de las relaciones intersubjetivas con la intención de crear un dispositivo escénico que ensaye modos posibles de operar en relación.

Asimismo, el autor concibe que el arte contemporáneo ofrece la posibilidad de invención de dispositivos de trabajo y modos de ser, en lugar de la obra de arte delimitada y acabada, históricamente anterior. Se sustituye la cosa y sus categorizaciones por los flujos,

los gestos y el uso del tiempo, entre otros. Le artista es operadore en proceso y le espectadore tiende a superar la contemplación pasiva de las referencias de un objeto.

Nos preguntamos, ¿Qué rol juega la subjetividad individual en el laboratorio de improvisación? Los vínculos, ¿construyen nuevas subjetividades? ¿Con qué mecanismos opera este colectivo para la creación de un dispositivo escénico propio?

En nuestras prácticas experimentales, trabajamos con la atención sensible y la desnaturalización de los hábitos, valorando lo procesual y relacional. Identificamos funcionamientos habituales en las improvisaciones, como algunas formas de movernos o roles que cada una asumía y generamos estrategias para distorsionarlos. Por ejemplo: detectamos que una de nosotras siempre irrumpía, otra optaba por la quietud y otras por la interacción con la ropa o las caminatas como un lugar recurrente. Decidimos alterar estas acciones de manera que nos corrieran de los lugares cómodos y propiciaran otras posibilidades.

Un aspecto emergente en nuestras prácticas fue su carácter de intimidad, una condición que propició espacios de encuentro donde la vulnerabilidad expuesta en la improvisación se convirtió en potencia para que el *nosotras* pueda existir, distinguir o mencionarse como singular.

Entendemos intimidad como conocimiento. Cuando se conoce algo, se puede estar en intimidad. Por ejemplo, estar en la intimidad del hogar refiere a un conocimiento profundo de un lugar habitado. De igual forma, se puede estar en intimidad con una persona, una grupalidad, un territorio, una actividad, etc., a partir del conocimiento minucioso de aquello con lo que se entra en relación. Así, la intimidad se construye como un modo posible de vinculación desde un saber.

En este caso, saber sobre las otras incluyó conocer corporalidades, pesos, fuerzas, voces y también emociones, afecciones y pensamientos. Conocer a la grupalidad, implicó atender a nuestros modos de movernos y de vincularnos en nuestro hacer danzado, observar dinámicas y mecanismos de funcionamientos, habilitar múltiples conversaciones y vivencias. Trabajamos con los juicios, las ideas preconcebidas, detectándolas, reflexionando, debatiendo y practicando sobre ellas. Ejercitamos en una primera instancia la aceptación, para darle lugar a otras posibilidades en la improvisación. Otro punto importante en la construcción de intimidad fue conocer los espacios de práctica. Cada uno trajo afecciones y cambios en la grupalidad. Todos estos estudios exhaustivos nos permitieron ampliar las

posibilidades de actuación y tener cierta libertad para operar y tomar decisiones. La intimidad se volvió entonces una cualidad necesaria e intrínseca del *nosotras*.

En tal sentido, entendemos que nuestras subjetividades no son aisladas, tampoco vienen dadas, van construyéndose en un proceso de investigación minucioso y conocimiento entre las partes. Implica generación de acuerdos, integración de disensos, apertura a nuevos interrogantes, de manera que el carácter de la grupalidad no llega a determinarse o fijarse, sino que se encuentra constantemente en construcción y reorganización.

El hecho artístico se configura haciendo foco en la interacción, en el estar juntas, de ahí que el factor relacional adquiera un rasgo social. Reflexionamos en torno a la potencia del trabajo en grupalidad como oportunidad para recuperar lazos sociales, no con perspectiva de coyuntura, sino como caja de resonancia para llevar a los espacios que habitamos.

Un punto de tensión que surgió en la práctica fue la necesidad de integrar puntos de vistas, criterios, propuestas, incluso las tareas de práctica y escritura. Reflexionamos acerca de ciertas categorías de oposición, tales como teoría- práctica o cuerpo-mente, entendidas como dualismos cartesianos que se enmarcan en una forma occidentalizada de nombrar la experiencia para comprender el mundo.

Desde la prueba y error buscamos deconstruir las dualidades que se nos fueron presentando durante el proceso. Nos adentramos en diversas experimentaciones con perspectiva de integrar experiencia sensible y pensamiento, improvisación y conceptualización, reflexionando antes, durante y posteriormente a las prácticas, ensayando diferentes modos de escribir la práctica y practicar la escritura¹. Pensar moviendo o lo que Marie Bardet plantea en su libro *Pensar con mover, un encuentro entre danza y filosofía* (2012) en el que propone una redistribución de las relaciones habitualmente disyuntivas entre teoría y práctica. Al respecto, sostiene

Así, pensar y mover no son atributos respectivos y definitivos (que definen definitivamente) de la filosofía y de la danza, sino los haceres redistribuidos continuamente en el encuentro cruzado de sus múltiples teorías-prácticas, que trazan a través de sus reflejos y de sus ecos gestos, anclajes, miradas y desplazamientos. (p. 21).

Bardet plantea una integración entre percepción-acción, no como una sucesión de causa y efecto, pensar para luego accionar, sino como partes de un entramado fluctuante y complejo. Trabajamos pautas con el foco puesto en la escucha sensible desde la percepción,

¹ Ver anexo 1

entendida como acción que implica una atención multisensorial que se construye en el espacio y a su vez lo construye. Nos apoyamos en la noción de “articulaciones” de Bardet que vincula improvisación y composición, en tanto que “improvisar es, a la vez sentir y presentar, es ‘asir’. Asir, es a la vez percibir y actuar” (p.131). Profundizamos en las diversas posibilidades en que pensamiento y movimientos se entrelazan en la danza, advirtiendo su cualidad indisociable e intrínseca.

El trabajo sobre la grupalidad en nuestra investigación nos puso de frente con diversas líneas que han buscado reflexionar y problematizar la práctica colectiva en la danza. En un principio, fue preciso contextualizar y definir los límites en los que este encuentro se llevaba a cabo. Es así que recurrimos a la conceptualización de “marcos” que realiza Sánchez, J. A. en el libro *Componer el plural* (2016, p. 31-56). Según el autor, el marco se refiere a las fronteras que contienen un encuentro que acontece en un tiempo y lugar específicos, con leyes y convenciones que funcionan como código común para su existencia y que pueden ser flexibles y mutables. Dice Sánchez:

El marco, insisto, no es un objeto, es la acción de enmarcar. Y esa acción puede ser modificada. Por tanto, la experiencia de realidad generada por un marco no es una realidad definitiva. Los marcos pueden ser removidos, las situaciones pueden ser reencuadradas para producir otras experiencias de realidad. Y si esas experiencias de realidad son efectivas, la realidad misma habrá sido transformada. (p 38-39).

Hacemos uso de esta conceptualización para identificar cómo dentro de este marco que supone el trabajo de investigación, existen otros en constante relación. Nos referimos al laboratorio de experimentación y de ensayo, al espacio de investigación teórica y trabajo de mesa, y a la escena. Así, este proceso nos lleva a estar constantemente reflexionando sobre los límites y las zonas porosas de estos “sub-marcos”, que se ponen en diálogo, dando lugar a tensiones, conflictos y cuestionamientos en donde la composición escénica se ofrece como un acontecimiento que deriva de este ir y venir entre un marco y otro.

3. Hacer algo para encontrarnos

La metodología de trabajo que construimos fue mutable. En una primera instancia, los encuentros tuvieron lugar en un formato mixto de presencialidad/virtualidad. Comenzamos compartiendo lecturas y debates, abrimos cuestionamientos, reflexiones y problematizamos las nociones de presencia, espacio y tiempo en el confinamiento.

En una segunda instancia, cuando pudimos encontrarnos presencialmente, iniciamos un trabajo de improvisaciones en las que focalizamos en atender a las relaciones entre cuerpos, tiempo y espacio a través de la escucha sensible de sus aspectos característicos como energías, movimiento, gravedad, texturas, olores, sonidos, temperaturas, colores, duraciones, etc., con el objetivo de indagar sobre los vínculos que sucedían en nuestra práctica danzada, dialogando y problematizando con las nociones de entramados y ambiente.

Como estrategia de acción llevamos adelante prácticas de improvisación en las que alternamos roles de practicante, observadora externa y guía de prácticas, utilizando por momentos la virtualidad a nuestro favor para encontrarnos en este formato mixto, independientemente del lugar o la circunstancia en la que cada una se encontrara. A su vez, nos propusimos compartir con personas externas al grupo, que pudieran hacer un aporte desde sus experiencias. Debido a que en nuestra investigación se ponen en tensión los conceptos de vincularidad, contacto, intimidad, improvisación, composición y escena, entrevistamos e hicimos una práctica guiada por Luca Pacella², practicante e investigador de Contacto Improvisación, radicado en Córdoba.

Como una actividad más del proceso, asistimos al taller del módulo Entramados de Naturaleza de las Fuerzas en el Cuerpo y en la Danza propuesto por Roxana Galand, con la intención de profundizar entre nosotras y con otras la práctica compartida. Posteriormente, hicimos una selección de ciertos mecanismos que nos sirvieron para poner en diálogo con las búsquedas de nuestra grupalidad. Surgieron nuevos interrogantes en relación al *nosotras* y a las dinámicas desarrolladas en la improvisación, que nos llevaron a nombrarnos como un organismo vivo que se construye a través, alrededor, desde y hacia el ambiente y que, a su vez, lo constituye.

En el trabajo de vinculación con la espacialidad de La Cúpula, llevamos a cabo una práctica de parkour guiada por Agustina Silvetti³ para adquirir herramientas técnicas de interacción con la arquitectura del lugar.

² Ver anexo 2

³ Ver anexo 3

El proceso se sostuvo trabajando colectiva y horizontalmente en la toma de decisiones tales como: el diseño y la coordinación de los encuentros, las pautas de improvisación, la elección de las lecturas y la escritura compartida, para abordar los conocimientos situados producidos en la práctica. La escritura fue concebida en forma dinámica y se habilitó a que sucediera en cualquier momento, lo permitió el cruce de descripciones fenomenológicas, escrituras poéticas, reflexiones, análisis teóricos y conceptualizaciones⁴.

El laboratorio se presentó como espacio de investigación donde llevar a cabo experimentaciones y reflexiones. En una primera instancia, nos propusimos la apertura de este laboratorio como formato de presentación. Sin embargo, nos encontramos con una dificultad al momento de abrir la investigación a otros. La práctica se volvía hermética, dejando fuera a quienes no la estuvieran experimentando desde adentro. Ser vista de manera aislada, no resultó suficiente para dar cuenta del proceso, ya que la contundencia de lo investigado se hallaba en las mutaciones experimentadas por la grupalidad en el transcurso de pruebas y errores, las reconfiguraciones de reflexiones y preguntas, las nuevas pautas de improvisación, etc.

Fue necesario tomar decisiones, realizar modificaciones y generar un mundo poético para poder vincularnos con el espectador e incluirle en el encuentro. Utilizamos registros fílmicos para observar cómo operaban en la improvisación los acuerdos internos generados, las espacialidades construidas, las temporalidades utilizadas, las dinámicas y cualidades de movimiento propuestas, y qué sentidos se configuraban. A partir de ello, analizamos y repensamos los funcionamientos de la grupalidad. La mirada crítica y reflexiva de ojos externos fue otro factor de suma importancia que nos llevó a problematizar y profundizar sobre el vínculo con el espectador, la improvisación y la escena. Esta instancia llevó a preguntarnos: ¿cuál es el límite entre un laboratorio abierto y una escena en la que se improvisa?

Componemos en la improvisación, realizamos ajustes y tomamos decisiones para poder llevar a cabo la presentación y compartir la investigación. A su vez, habilitamos la escucha sensible del *nosotras* y del ambiente que nos permite estar permeables a la sorpresa y al riesgo en la búsqueda de una experiencia compartida.

⁴ Ver anexo 1

4. Hipótesis de encuentros

Consideramos que la exploración y reflexión en nuestras prácticas resulta sustancial para hacer investigación artística en danza. Por lo tanto, indagamos en las maneras de capitalizar aquella información que aflora desde lo fenomenológico y dialoga con otros saberes más teóricos, propios y de autores con los que encontramos alguna consonancia o disonancia, que aporten a la profundización de nuestros hallazgos. El encuentro grupal en la improvisación nos mantiene en permanente alerta sensitiva y reflexiva.

Al brindarnos la posibilidad de volcar en escritos, tanto personales como debatidos, en el momento mismo de la práctica o en instantes posteriores a ella, e inclusive cuando dejamos que aquella huella experiencial se asiente unos días, todo ello contribuye al proceso de búsqueda y mantiene activa la toma de decisiones. La investigación es un espiral continuo, la experiencia admite nuevas preguntas, propone desvíos prácticos y otras lecturas y viceversa. Surgen, asimismo, otros modos de lenguaje que pueden ir desde aspectos más sensibles a lugares más poéticos, desarmando algunas lógicas de investigación y creación más vigentes. Todo ello hacia la concreción de herramientas conceptuales y compositivas para la escena.

A continuación, nos adentramos en un registro vivencial del proceso en el que conviven “*voces reflexivas propias de la práctica*”, “voces de autores” con quienes dialogamos, *expresiones poéticas, conceptualizaciones propias* y **conclusiones parciales a las que arribamos.**

4.1 Pregunta corpórea

Desde el comienzo los debates tuvieron que ver con la posibilidad de buscar otros modos de hacer lo que hacemos, de vincularnos hacia la conformación de una nueva corporalidad estrechamente ligada al contexto pandémico particular en el que este proyecto inició. ¿Qué podríamos gestar desde nuestras prácticas grupales integrando esta situación y sus incidencias? ¿Qué características tendría dicha creación? *Inmersión en esta búsqueda teórico-práctica.*

Nuestras primeras prácticas improvisadas no tuvieron consignas físicas concretas más que ensayar el estar juntas, afinar la atención -cuestionando a su vez qué implica “atención” y hacia dónde conducirla- y reflexionar sobre los funcionamientos más habituales personales y las tendencias vinculares. Nuestras inquietudes rondaron en la integración de sensaciones, deseos, movimientos y pensamientos en la experiencia danzada, que asumimos

también en lo teorizado. Enfoque integrador, múltiple y por ello, complejo. En plenos días de confinamiento los encuentros resultaban catárticos, ansiosos y explosivos. La “escucha” se dificultaba y los juicios eran protagónicos. “Sentí que había que hacer o algo tenía que suceder, algo en relación a la temporalidad”⁵. *Practicar la incertidumbre*.

No terminábamos de concebirnos como grupalidad, observábamos las improvisaciones fragmentadas en dúos, tríos y solos. “La Ro irrumpe”. “Parece tan armónico sin mí”⁶. Pero había preguntas sobre cómo intervenir en ello. Indagamos en cuándo “algo empezaba a suceder”, qué características tenía y cómo llegábamos a esos lugares.

Algunas disidencias parciales “Nos sentí juntas, aunque no estuviéramos mirándonos o tocándonos” “¿Cómo puede ser la escucha sin vista?” “Sentía que si cerraba los ojos me iba mucho” “Cerrar los ojos me abre la escucha... ¿cómo tener esa escucha con los ojos abiertos? Yo cierro y se me abre todo”⁷ Incidencias del contacto en la escucha. ¿La inercia es física, motriz, energética o visual? ¿Qué me mueve? ¿Siempre intencionar en la relación? “Dificultad para conectarme con otro tipo de estímulos, ambientales, por ejemplo, me conecto más rápido con lo emocional” “estamos trabajando la escucha grupal, pero a su vez qué pasa con cada una”⁸ ¿Cuántas maneras de escuchar hay? Reactiva o “masticada” entre otras. ¿Tipos de escucha o tipos de estímulos? ¿Escuchar es conectar? “A veces escuchar se asocia con una lectura de cómo puedo entrar ahí. Eso es como un análisis y tratás de encajar para empatizar y sostener esa propuesta, como una cosa de componer, de relato o visualmente... pero en cambio, para mí **escuchar es conectar**”⁹.

Desbordes. Faltan pausas ¿la quietud colabora con la escucha? ¿Los dúos, el “choncaquiar”, la risa nerviosa, orbitar, el acopiarse, mimetizarse, el interpretar la escucha, son maneras de “salvarnos”? ¿de escondernos? ¿de desaparecer? Algunas conclusiones parciales. No usar el movimiento como escape. **La escucha no es contagio ni mimesis, sino puente para la relación entre singularidades.**

4.2. La cámara como fuga de energía

⁵ Extraído de la práctica 14.09.20

⁶ Extraído de la práctica 21.09.20

⁷ Extraído de la práctica 14.09.20

⁸ Idem anterior

⁹ Idem anterior

Danza virtual presencial¹⁰. El ojo externo afecta y desde la cámara modifica las concepciones espaciales, temporales y del vínculo con el otro. Aquel filtro tecnológico altera las configuraciones, proporciona un recorte visual de la realidad, pero también un recorte sensorial. No se puede oler, palpar, ni pasar peso a la otra a través de la pantalla. El intercambio energético también se enrarece, implica un mayor esfuerzo por integrar en el acontecimiento a quien está virtualmente. **Cuando hay tantas limitaciones en los distintos sentidos, procuramos reemplazar esas faltantes enfatizando en el intercambio sonoro y lingüístico, lo que puede volver a la experiencia demasiado interpretada.**

4.3. Esclarecimiento del deseo de la presencia física

¿Cuál es la potencia del encuentro? Posibilidad de ampliación de la autopercepción hacia la atención a otros, el conocimiento de otras subjetividades y la relación con la propia. Reduce el control más vigente en la individualidad. La información vivencial vincular puede ser alterada. Experimentamos el disenso. ¿La aceptación implica consenso? Todo encuentro es perturbador, produce un desplazamiento del lugar en el que se está, no se sabe qué va a pasar. ¿Qué tipo de encuentro buscamos? El grado de intimidad y vulnerabilidad configura un universo particular. Hay una conciencia común creándose, ya estamos funcionando como un organismo. Algo se va asentando y hace de soporte, por lo tanto, es más difícil dislocarlo. ¿Se automatiza? Entonces, ¿abrir a otros? Búsqueda de constante transformación, pero algo permanece. Tensión entre atender las relaciones sin perder el deseo personal o la subjetividad.

Algunas lecturas ingresan directamente en las prácticas. *“Mientras leía me sentía parte del entramado” “cosa mutua y entonces empezó a modificarse la lectura, cómo leer, cuándo, qué entonación, qué pausas, qué velocidad” “había algo de eso que empezó a operar cuando empezó a moverse todo el entramado.”*¹¹ Potente cuando la lógica entra en otras “sustancias”. Mover y ser movidos. "La cooperación se da porque cada ente orgánico no vive aisladamente, sino en tanto que parte de un todo, en interacción con un entorno determinado. La cooperación es también cualidad básica de la vida." (Galand, 2019). Aquel

¹⁰ Ver anexo 4

¹¹ Extraído de la práctica 21.06.21

estímulo consolida aún más esa percepción del grupo como “organismo vivo”, vivo en cuanto a reactualización constante.

4.4. La vincularidad se abre ante nuevas extrañezas

Las primeras aperturas realizadas a nuestra grupalidad, organismo en proceso, las ensayamos en el taller de entramados¹². Atención, estudio y reconfiguración. Exploramos y afinamos la capacidad de registrar y distribuir las fuerzas progresivamente en un trabajo con el cuerpo propio hasta entamar con el resto de los cuerpos presentes. Estudiamos el mover y provocar un cambio en otro, y el dejarnos mover y afectar. ¿Qué implica cada rol? Finalmente, la experiencia es siempre simultánea, no logramos escindirlas, aunque lo intentamos como experimentación. Se propuso la construcción de estructuras tensegricas¹³ humanas, focalizando en la distribución consciente de las fuerzas concéntricas y excéntricas para generar sistemas en movimiento.

Desde el *nosotras* tomamos de estas ejercitaciones la posibilidad de vincularnos desde el contacto, el pasaje del peso y la creación de estructuras de sostén colectivas en donde la colaboración resulta imprescindible. Por otro lado, las sensaciones de texturas y temperaturas, el paso del peso y las líneas de tensiones intercorporales, nos invitan a otros modos perceptivos y asimismo, compositivos.

Hacia el final del taller se propuso ingresar todos en distintos sistemas de organización -guiados externamente por Galand-, que siempre tienden a equilibrarse, aunque se irrumpen, tienden a reorganizarse. Las pautas pasaron de ser generales a particulares, incluso hasta configurar solos, por lo que se dieron una multiplicidad de eventos en relación.

El riesgo de que muera es lo que lo mantiene con vida.

Aunque la guía se orientó a generar una experiencia en la que funcionemos como un entramado, no a componer para ser vistas, en nuestras reflexiones posteriores consideramos que este laboratorio ha tenido cualidades aprehensibles para extrapolar a la escena. Entonces iniciamos nuevamente una exploración interna a nuestra grupalidad, indagando en un

¹² Asistencia del grupo al seminario “Exploraciones del Entramado” dictado por Roxana Galand en noviembre del 2021

¹³ Tensegridad es un término desarrollado por el arquitecto Buckminster Fuller en 1955 como un acrónimo de "tensión" e "integridad". “Tensegridad describe un principio de relación estructural en el que la forma estructural está garantizada por los comportamientos tensionales finitamente cerrados y completamente continuos del sistema y no por los comportamientos de los elementos de compresión discontinuos y exclusivamente locales.” Buckminster Fuller Institute (s.f.)

funcionamiento en el cual las partes estén abocadas al *nosotras*, sin perder las subjetividades. Ya no desde un estímulo externo sino intuitivamente desde adentro. Cada una con su función, movimientos y dinámicas, pero en pos de algo más integral. ¿Cuáles podrían ser estas lógicas? A su vez, los efectos de las afecciones no son lineales ni proporcionales, tienen un grado de impredecibilidad y son múltiples. Allí nos sumergimos.

4.5. Ríos atencionales

Trabajar materialmente sobre el cuerpo, el sostén y el soltar, el equilibrio y el intercambio con el entorno, nos permite el estudio de los hábitos a nivel de tejidos. Intervenimos allí probando otros modos y esta información se experimenta análoga y sincrónicamente en las capas de la grupalidad. ¿Con qué tono me vinculo cada vez para proponer, aceptar y construir juntas? Si una puede bajar el tono y desbloquearse muscular y articularmente para afinar la percepción de la entrada del peso de otra en su cuerpo, también puede volverse más permeable y atenta a otro tipo de afecciones como las voces y energías externas. Y más aún ¿cómo se vincula la improvisación del *nosotras* con quienes asistan a compartirla?

Diseñamos nuestras propias guías atencionales para las prácticas. Al experimentarlas las soltamos, confiando en que cada una puede volver a esos lugares cuando considere. Apuntamos a generar una dinámica vincular propia, transformando los ejercicios aprendidos y atravesando improvisaciones que despierten otras expresiones más alejadas de aquellas técnicas. *“Una fuerza que va hacia el centro de la tierra, atraviesa el cuerpo y se lleva el peso. Hago un chequeo de los puntos de apoyo por donde sale. Chorrean, agrandan la salida. Soltar para abrir espacio a la salida.” “Si hay otros cuerpos, ese punto de contacto puede ser un punto de intercambio. Abro los tejidos y estoy también en el piso, en la pared. Es multidireccional.”*¹⁴

Uno de los puntos de anclaje para nuestras prácticas es la autopercepción de circulaciones y movimientos internos en el propio cuerpo, a partir de preguntas como ¿cuáles son nuestros ríos internos individuales? Desarrollamos pautas que nos llevan a percibir el aire de la inhalación y la exhalación, la circulación de la sangre, las conexiones nerviosas, el sistema digestivo, los líquidos, los pensamientos, los sonidos internos del cuerpo y la voz. Los nombramos como flujos internos. La atención es somática, fisiológica. Posteriormente,

¹⁴ Extraído de la práctica 16.03.2022 - Ver anexo 5

llevamos la atención sobre los intercambios con el entorno, desde las percepciones físicas como la acción de la gravedad: el peso del cuerpo y la fuerza de retorno desde los puntos de apoyo, la piel como superficie de contacto, los sonidos del ambiente, las temperaturas, la luz y los olores, entre otras. Nos preguntamos por los ríos internos y externos del *nosotras*. ¿Cómo respira esta grupalidad? ¿Qué temporalidad sugiere? ¿Cómo suena? Enfocamos las percepciones en la respiración grupal, las miradas, el contacto físico, la circulación energética desde, hacia y entre los cuerpos y los sonidos generados, así como en nuestra interacción con el ambiente, los desplazamientos, los vínculos con las envolventes arquitectónicas, los adentro y los afuera. También indagamos en las cualidades temporales como velocidades y duraciones. Notamos que los flujos internos y externos son parte del mismo entramado complejo. En un principio, las categorías -atención interna y atención externa- nos ayudaron a entender y organizar las prácticas, pero, en conclusión, todo sucede en simultaneidad. Es decir, no es necesario atender primero a nuestros flujos internos para luego conectar con los externos, sino que la percepción desde el inicio puede estar ampliada, desde el *nosotras* y hacia el ambiente, y viceversa, como corrientes de circulación continuas y constantes, que desde la improvisación nos permiten ir tejiendo un encuentro danzado. **Así designamos como *atención tensébrica* al mecanismo de distribución de los puntos de atención, al mismo tiempo y en múltiples direcciones. Todos los aspectos relacionales a los que atendemos en la improvisación entran en tensión de una manera integral.**

4.6. Volverse entorno sensible

Comenzamos a encontrarnos en el aula 2 de la Facultad de Cerámica Fernando Arranz. Salir del espacio dispuesto para el laboratorio y trasladarnos a uno nuevo, genera preguntas sobre las vinculaciones y la escucha dentro de la grupalidad, así como también sobre la relación con la espacialidad.

Las características físicas de este espacio rompen con la atmósfera íntima y cálida del hogar. Se trata de un aula con bancos, que implica una tarea de acondicionamiento antes y después de cada práctica. Ruido, movimiento externo y gente circundando constantemente. Estos factores afectan la escucha del *nosotras*. La cadencia suave y amorosa, la risa y el tacto sutil característicos de las improvisaciones hasta el momento, se reconocen en consonancia con el ambiente silencioso, el piso de madera y el sol en las ventanas.¹⁵ Todo ello se ve

¹⁵ Ver anexo 6

puesto en jaque con el cambio espacial. *“En casa se nota la relajación, la no ansiedad, la empatía, lo real” “Las patitas al sol, una imagen hermosa.”*¹⁶

Por otro lado, al disminuir la duración habitual de ensayo, se advierte un estado de ansiedad en las improvisaciones. Surge la idea de productividad, de un “tener que hacer” en relación al tiempo disponible para la práctica. *“Allá solo tenemos 15 minutos entonces hacemos todo junto. Acá estamos más relajadas a lo que aparezca.”*¹⁷ Nos cuestionamos acerca del lugar que le damos a las propuestas sensoperceptivas como modo de conexión de la grupalidad. El aula nos propone afecciones diferentes y nos lleva a pensar en nuevos recursos para habitar la improvisación. *“Para mí es momento de ir integrando. Fuimos desmenuzando para traer una huella interna y una huella al organismo. Podríamos ir probando confiar en esa huella.”*¹⁸

En este nuevo espacio exploramos sobre la afección en la improvisación bajo la consigna de *“ser ambiente o ser ambientadas”*¹⁹. Pensarnos como ambiente, como territorio para el encuentro. Cuerpo que se ofrece como paisaje, pero móvil, activo. ¿Cuáles son las posibilidades que habilita mi hacer en las otras? Dice Mary Zournazi (2015): “El afecto es sencillamente un movimiento del cuerpo observado desde el punto de vista de su potencial, de su capacidad de llegar a ser, o, mejor dicho, de llegar a hacer.” (p.25) Todo eso que puede suceder en el encuentro se configura como potencia. Entonces, juego exploratorio de los límites de la afección. Indagamos en qué momento estamos siendo afectadas y cuándo somos posibilidad para el movimiento de la otra. ¿Dónde radica la diferencia entre afectar y ser afectada?

Esta ejercitación nos brinda una nueva perspectiva para abordar la improvisación en donde la posibilidad de proponer y operar sobre lo que sucede le da lugar a la “voluntad”. El foco se traslada desde la escucha de los estímulos internos y externos, hasta llegar a concebirnos cada una como un estímulo para las demás. *“Ser entorno me da la sensación de que lo que sea que hago es recibido. Modifica y atraviesa la improvisación”*²⁰. Consideramos que **el trabajo con los distintos roles implica un equilibrio entre proponer**

¹⁶ Extraído de la práctica 25.05.22

¹⁷ Extraído de la práctica 25.04.22

¹⁸ Extraído de la práctica 04.04.22

¹⁹ Extraído de la práctica 11.04.22

²⁰ Extraído de la práctica 11.04.22

y estar atenta a la propuesta de las demás, por lo que coincidimos en la simultaneidad de estas afecciones como una característica más de la improvisación.

4.7. ¿Escénico o no escénico?

En una primera instancia no teníamos el objetivo de ser vistas, ensayábamos modos de estar presentes en las relaciones entre nosotras y con el medio, e intuíamos que aquello pudiera resultar escénico. Lang (2019) plantea que “descolonizarse del campo donde nos movemos implica, a veces, cierta soledad para componer nuevas alianzas y afectos-conceptos que nos dejen respirar”. Esta soledad la adoptamos brevemente como un corrimiento de la expectación. Relentamos. Llevamos la atención a lo más sutil, a aquellos lugares somáticos, íntimos y menos extrovertidos, en los que habitualmente no nos detenemos. Intentamos, en una etapa inicial, no forzar un material necesariamente para ser visto, para que desde esta zona un poco extrañada pudiésemos reconstruirnos. Y desde allí sí... ¿Cómo poner una tesis en escena? ¿Cómo escenificar la investigación? ¿Cómo abrir este proceso que lleva dos años de hermetismo? ¿Qué estrategias aplicamos para compartir con otras este trabajo? Nos preguntamos acerca de los modos posibles de compartir la investigación ¿Qué distingue nuestros encuentros de una *jam*? ¿Cuál es la diferencia entre una práctica, una práctica escénica y una escena? ¿Un gesto expresivo? Analizamos formatos posibles de apertura tales como laboratorio abierto de investigación escénica, conferencia performática, instalación, performance y obra, así como también formatos de expectación activa y pasiva.

¿Qué es aquello de las improvisaciones que puede ser “capturado” para la escena? No a modo de fijar materiales formales que hayan surgido en las prácticas y ordenarlos para ser escénicos, sino como en un proceso de recreación, nos preguntamos qué conservar de aquello para compartir en esta nueva creación, en otro espacio tiempo y en otras condiciones de intimidad. “*Es necesario adherir a ciertos códigos para que podamos relacionarnos con el afuera*” “¿*Cuáles son las lógicas, herramientas, materiales que hacen que esto que trabajamos sea escena?*”²¹ ¿Tendrá que ver con conservar modos de relación con las otras y con el entorno? ¿Es posible actualizar algunos rasgos energéticos, actitudinales y/o algún

²¹ Extraído de reunión 23.05.2022

tipo de sensibilidad habitada? ***“Para mí, nuestras improvisaciones están más teñidas de nuestras reflexiones que de todas estas técnicas que tomamos”*** ²²

Detectamos que, en algunos momentos de las improvisaciones, asoman lo que llamamos gestos “expresivos”, corporalidades más enrarecidas que se diferencian del cuerpo atento a la ejecución meramente física o técnica de una acción. Procuramos develar qué es lo que da a esos gestos una cualidad escénica. *“que no te absorba la atención interna, en ese pasaje que fuimos haciendo de interno/externo, creo que ahí hay un paso hacia afuera”* *“Tiene que ver con no perderse ahí en lo que está pasando, en ¿cómo resuelvo esto? Y atender a que hay un ojo externo, un espectador, un tiempo, un espacio, una música...”* ²³

En una nueva fase de re-observación y análisis de las prácticas realizadas, se toman decisiones que nos acercan a poetizar el proceso de nuestra investigación. Establecimos una tentativa de estructura escénica con diferentes “momentos” guiados por diversas premisas y preguntas, en los cuales desarrollamos distintas mecánicas y “tipos de relación” entre nosotras.

El bollo. Atención a la respiración conjunta. Conexión con la respiración grupal sin seguir necesariamente un mismo ritmo. Atención a los encastrados de cuerpos.

Contacto: Acariciamiento del aire, la tierra, mi cuerpo, el cuerpo de otra, como extensiones de un mismo organismo. Se desdibujan los límites de lo personal ¿Cuál es el peso de la piel?

Tenseguridad: Atención a las fuerzas concéntricas y excéntricas, generación de estructuras tenségricas. ¿Estas estructuras pueden moverse? ¿Cómo caminan? Le llamamos *monstruo que camina*.

Toco el aire: Transición. Momento airoso. Estar juntas sin contacto físico.

Momento creativo: ¿Qué sucede cuando no hay una pauta específica más que estar escuchando? Entrar en la incertidumbre e incomodidad. ¿De qué nos agarramos para la exploración?

²² Ídem anterior

²³Extraído de práctica 25.05.2022

A su vez, evaluamos la posibilidad de incorporar un ambiente sonoro, con algunas voces que aparezcan de manera poética, “¿qué queremos compartir? ¿Sonido ambiente? ¿alguna musicalidad?”²⁴

A modo de prueba, editamos un audio con recortes de registros de encuentros que compagina algunas reflexiones, preguntas, debates y comentarios. Lo utilizamos como un estímulo más al cual atender.²⁵ ¿Cómo atraviesan a la práctica presente las reflexiones pasadas? ¿Cómo se reconfigura el *nosotras* y el ambiente? Dentro de las prácticas nos sentimos contenidas por las palabras, pero nos preguntamos si no estamos haciendo una representación de lo que se dice. ¿Será literal? ¿Cómo hacer hablar a la práctica por sí sola?

En una instancia posterior de intercambio con observadores, aun habiendo tomado ciertas decisiones, la práctica vuelve a resultar cerrada, dejando afuera a le espectadore. “Hay una mecánica que se instala y le espectadore enseguida la comprende, una vez que ya la entendió lo deja fuera de entrar en diálogo con esa grupalidad.”²⁶ Por otro lado, notamos que nos apegamos a los acuerdos previos, llenamos los espacios y tiempos con movimientos ansiosos y se pierden las quietudes y pausas.

Las voces justifican la práctica. En esta experiencia, los recortes de audios y la práctica quedaron escindidos. Se percibió una autojustificación, se volvió intelectual y no se convidó como escénico. A su vez, las pautas consensuadas para cada momento, nos llevaron a la homogeneización. Una amalgama que apagó la posibilidad de la sorpresa y neutralizó las singularidades a las que nos referíamos en los audios.

*“Es un desafío aprender a manejar lo efímero y lo que aparece incluso pautando momentos. Está la pregunta que nos hacemos siempre ¿Cómo vive y vivo esto que hago una y otra vez? La pauta no significa que va a coartar la posibilidad de sorpresa ni va a matar lo que estamos haciendo, sino que, quizás, también, nos va abrir otras puertas.”*²⁷

A partir de allí, el foco se vuelve hacia las pautas organizadoras de cada uno de los momentos. ¿Dónde radica el punto de inflexión para dar el salto que nos proponemos? Modificación de los puntos de apoyo para la improvisación. ¿Cómo darle dinamismo a la escena? Atención al tiempo que eso pide... Nos adentramos en la exploración de lugares incómodos, desconocidos, entrando en la improvisación de maneras diferentes.

²⁴ Extraído de registro 06.07.2022

²⁵ Ver anexo 7

²⁶ Extraído de registro 02.08.2022

²⁷ Extraído de práctica 22.06.2022

*“Improvisación implica desafío e intriga. Perder el control y no poder parar de accionar.”*²⁸
Experimentamos dar más tiempo a lo que en la estructura anterior llamamos *momento creativo*, con el foco en “des-mecanizar” la escena y los lugares conocidos en los cuales “descansamos”. *“¿Y ahora qué hago? Puede ser la falta de consigna, pero, no encuentro la forma de entrar”*²⁹

4.8. Tomar o cambiar

Aparece algo de otra índole, diferente al acariciamiento o la tensegridad. Surgen corporalidades y movimientos extrañados. ¿Cómo me zambullo y entro en eso? *“Me tengo que agarrar de algo y digo sí. Estoy abierta a ese movimiento que propone, pero no estoy imitando. Estoy. Esto es válido. Esto sirve.”*³⁰

Estar de acuerdo en todo es valorable porque nos permite construir juntas y no aislarnos en solipsismo, como ha sido antes. Se duda menos y se entra en la propuesta con más seguridad. Decir SÍ para no bloquear, pero puede ser un SÍ en disenso. *“Sí a eso, pero no me siento en el hueco que queda vacío”*³¹. Tomar postura o acción sobre eso. *“O hago otro foco, canto en aquella esquina, pero está en relación con aquello, no canto por estar desvinculada. Aquello amerita que haya una tensión en la esquina que cante otra cosa.”*³² Sería un SÍ a la situación, pero a esa situación cada una no adhiere de la misma forma. No mimetizarnos, pero a la vez poder construir las cuatro juntas. *“El puro SÍ se pincha”*³³ Aunque por momentos está bueno que haya una adhesión total para contrastar, poder jugar con todas esas posibilidades, acordar o no.

No se trata de una hiperaceptación pero sí hay una aceptación inicial para tomar partido, no una reacción o resistencia. Para ello profundizamos en un trabajo de bajar el juicio propio y el juicio a las otras, para dejar aparecer eso que acontece y tomar decisiones. Cada una decide, siendo conscientes de que formamos parte de una grupalidad. “Ser parte de” y

²⁸ Extraído de registro devoluciones práctica 25.07.2022

²⁹ Extraído de reflexiones 29.06.2022

³⁰ Ídem anterior

³¹ Extraído de reunión preensayo 24.08.22

³² Ídem anterior

³³ Ídem anterior

en esa interacción poner límites, nutrirnos del ambiente, procesar y devolver. **Apuntamos a la interacción, no a la hiperaceptación.**

La irrupción como recurso. Acción que interviene sobre algo que está pasando y propone un cambio, algo diferente. A diferencia del devenir, del ir yendo o ir mutando, la irrupción es impredecible, disloca. Habilita una multiplicidad de posibilidades de elección y decisión. Propone otra lógica de funcionamiento, “*ante esto, ¿qué? en lugar de ¿hacia dónde está yendo?*”³⁴

Nos preguntamos sobre qué tipos de límites tenemos admitidos. “*Estábamos improvisando y nos sentamos donde iría una persona*” “*Pasamos cerca de las sillas con nuestros cuerpos en culo, que tiene toda una connotación social*” “*Me levantan en la alfombra*”³⁵. Observamos en los videos algunas situaciones enrarecidas, que rozan lo bizarro y consensuamos traerlo a la consciencia durante la improvisación para poder operar con esa información. Si surge, ¿potenciarlo para crear material escénico? ¿Jugar con el límite en relación a cuán absurdo puede resultar? Tenemos la tendencia a naturalizar algunas cuestiones por el grado de intimidad, amistad y convivencia, lo que puede obstaculizar la captación de lo extraño para llevarlo al extremo de su potencial. Difiere significativamente lo que se percibe dentro de la composición de las lecturas externas que dispara. “*Me da un rechazo ver el video conmigo en bolas todo el tiempo, en tanga, con polainas y zapatillas. Siento que algo no está bien. Pero en el momento lo siento y lo hago*”³⁶. La desnudez es algo que sucede frecuentemente, tanto así que con el correr de las prácticas se incorpora como algo habitual, pierde su condición de afectividad y sorpresa. Hacia adentro del grupo no genera lecturas de sentido ni incomodidad alguna, pero surgen preguntas por las miradas externas. Puede generar connotaciones ¿Erotismo? ¿Feminismo? ¿Sensualidad? ¿Cómo construir sentidos a partir de esta contradicción entre el sentir experiencial y la observación filmica para un posterior reajuste de la improvisación? *Invitación a la constante conciencia para operar.*

A su vez, al abrir a otros, la inhibición condiciona estos desbordes contenidos en la intimidad. Nuestra metodología de improvisación implica la relación con el ambiente, material e inmaterial, a cada instante de su desarrollo. En los ensayos habitualmente no hay otras personas y con esa ausencia dialogamos, con sus sillas vacías. Entrenamos la “escucha”

³⁴ Extraído de reunión 01.06.22

³⁵ Extraído de reunión preensayo 24.08.22

³⁶ Ídem anterior

y la relación de lo que convive en tiempo presente. Aceptamos que con el ingreso de espectadores nuestro estar y hacer se ve afectado.

4.9. La Cúpula

Como una de las particularidades de este *nosotras* fue gestarse durante la pandemia y en gran intimidad, al cambiar esta contención espacial e incluir la mirada externa, se disparan preguntas y se hace evidente una reconfiguración de los modos de relación. ¿Qué estrategias implementamos para abrimos? “Hasta que empezó a pasar algo... pasó un buen tiempo, ¿no?” “Pensé que la gente entre a ver a mitad del laboratorio” “O afuera el precalentamiento” “Quizás está bueno que se vea ese pasaje” “Yo solté lo de pensar en la exposición porque me genera ansiedad”³⁷ Tomamos la decisión de continuar en un espacio acogedor y circular, como experiencia de encuentro y no una disposición frontal para ser observadas.

Dentro de la búsqueda y experimentación de lugares para nuestra práctica escénica, nos encontramos con La Cúpula. Se trata de un espacio en forma semiesférica, ex atelier de un escultor y actual espacio cultural. Su arquitectura envolvente y circular nos cautivó y decidimos que sea ese el lugar de experimentación y presentación final. Iniciamos las prácticas allí con la presunción de que nos sentiríamos contenidas. Sin embargo, con el correr de los ensayos, el espacio nos resulta diferente a lo estimado. Percibimos una gran contradicción. Por un lado, la mesada, la escalera, la alfombra, remite a un hogar. Por el otro, resulta un lugar inmenso, rústico, áspero, frío, terroso y con una fuerte carga simbólica de lo que fue, lo cual nos invita a nuevas dinámicas y corporalidades. ¿Cómo entrar en sintonía con este nuevo espacio?³⁸

Desde las primeras prácticas nos proponemos conectar con el espacio y notamos que, a pesar de la disposición y apertura de la grupalidad, aparece una huella muy arraigada de lo experimentado en el espacio pequeño y cálido anterior. ¿Se puede conservar la intimidad y lo acogedor en La Cúpula? ¿Cómo esta intimidad se abre a los espectadores y al ambiente-cúpula? ¿Qué consideraciones y ediciones implica este nuevo diálogo con el espacio?

Insertar la propuesta, resultado de un profundo proceso, en este ambiente presenta sus complejidades. La proximidad espacial, la persistencia de una temporalidad y cualidad

³⁷ Extraído de la práctica 21.03.22

³⁸ Ver anexo 8

de movimiento con atisbos de solemnidad, induce a un plano muy abstracto, mudo, hermético y como de ensueño. La lectura semiótica que ofrece tiene que ver más con algo ilusorio. Todo se devela instantáneamente y permanece sin sorpresas. En simultáneo, La Cúpula está llena de información, de memoria, de temperaturas, texturas y materialidades, constituye una síntesis arquitectónica imponente que absorbe la atención de cualquier observador. No es suficiente una propuesta vincular y gestual entre *nosotras*. La dramaturgia que sugiere es algo más sobre la historia del taller del escultor adornada con estas continuas danzas etéreas.

Según Ingold (2015), el sentido del espacio está en ser habitado, “las vidas no están dirigidas dentro de un lugar, sino a través, alrededor, hacia y desde él” (p.13), el espacio se configura a partir de las vivencias. De allí que el espacio (Cúpula) y el movimiento (improvisación) puedan hacerse existir mutuamente. La Cúpula no puede ser presentada como recipiente o cáscaras de contención, se ofrece como potencia de posibles operaciones, interacciones y afecciones, plantea otro pacto con el espectador y con el acontecimiento, invita a ser caminada e incluida, pide ser encarnada.

Emprendemos un proceso de apertura de la atención hacia cada rincón y elemento constitutivo de este lugar. Lo caminamos en su totalidad para conocerlo, exploramos sus recovecos y materialidades y ensayamos modos de acceder con todos los sentidos a su construcción. Se presenta una nueva reconfiguración del *nosotras*. “Es como caminantes, entonces, que los seres humanos habitamos la tierra. (...) En el proceso a lo largo de esa trayectoria, cada habitante hace una senda. Donde los habitantes se reúnen, los caminos se entrelazan” (p. 14). *Sensibilización al entorno*

La improvisación tiene que dejarse afectar. Algunas potencias del *nosotras* están afianzadas: la escucha; la densidad, el conocimiento y la confianza en lo vincular; el soporte técnico; las imágenes plásticas que se construyen; y una lógica de funcionamiento asentada. ¿Cómo ese hábitat cobra una vida distinta cuando aparecen estos factores en el espacio?

4.9.1. La vinculación del *nosotras* con el entorno construye otro organismo

Como estrategia decidimos que La Cúpula se manifieste y *nosotras* colocarnos a la par y dialogar con ella. Volvemos más permeables, dejarnos tentar por su estructura y accionar desde allí. Desviarnos de la perspectiva antropocentrista, en la que el hacer humano se concibe independiente de toda otra existencia, e inclinarnos hacia una visión

“ecosomática” que como define Bardet (2019) “remite a la necesidad de percibirse en reciprocidad dinámica y continua con el medio” (p. 87).

¿Qué recursos además de la relación entre y con *nosotras* y el ambiente podemos poner en juego a la hora de tomar decisiones compositivas?

Implementamos modificaciones concretas. Desde el inicio existen límites espaciales asumidos como habitar sólo el adentro de La Cúpula y sólo la planta baja. Configuramos restricciones como un semicírculo de sillas que crean un espacio escénico central contenido a su vez, por una hoguera de fondo. El fuego como recurso acogedor. Sin embargo, en las improvisaciones comenzamos a desdibujar la separación con los supuestos espectadores, deambulando con mucha proximidad a las sillas. La necesaria intensificación en la relación con la Cúpula, demandada por el suceso mismo en el que somos opacadas por esta materialidad tan espectacular, nos impulsa a aproximarnos a sus bordes, sus alturas, su territorio y sus hostilidades. Y ello incide en una redistribución del público, las luces y el uso espacial en la propuesta escénica, por un lado, como así también en transformaciones corporales, temporales, sonoras y estructurales de la escena de una manera integral.

Reorganización del acontecimiento y de los vínculos.

Las prácticas en este espacio des automatizan nuestros mecanismos habituales, poniéndonos en jaque. “*La Cúpula nos hizo muy bien. Nos sacó de un lugar del vientre materno, somos como bichitos que salen al mundo, hay cosas por explorar.*”³⁹ Primeras intuiciones: “*arriesgar algo que disloque y sorprenda, que amplifique la atención. Estado de riesgo ¿cómo entrenarlo?*”⁴⁰.

Implementamos prácticas focalizadas en establecer una vinculación más tangible con la cúpula explorando escaladas, colgadas, encastres y el uso de sus partes con nuestros cuerpos de maneras no habituales, estudiando intensamente sus formas, texturas y recovecos. Una aguda transformación de las caricias del sol y el piso de madera de nuestro hogar y sala de ensayo preliminar. Correr, trepar y rodar son acciones pertinentes para hallar otras corporalidades en consonancia con el nuevo abordaje. Se requiere que el riesgo físico adoptado desde la técnica hasta entonces, se encauce en un despliegue más definido con el espacio y aprovechar las distancias y resonancias reales del mismo.

³⁹ Extraído de la práctica 17.08.22

⁴⁰ Idem anterior.

4.9.2. Hipótesis de encuentros

En cuanto a la reestructuración de la escena, planteamos organizarlas en distintas hipótesis.⁴¹ Ante un modo de vinculación basado en la cercanía y la suavidad, La Cúpula nos manifiesta en forma cruda y clara, que no hay una sola forma de relacionarnos, alterando nuestras concepciones sobre los modos. Apegarnos demasiado a la atención vincular del *nosotras*, en el intento por mantener lo creado hasta entonces, lejos de poder competir con el lugar, nos hace desaparecer. Puede haber fuerte relación a la distancia y pueden ampliarse las atenciones hacia la cúpula, incluyéndola como una parte más del organismo. Las experiencias aquí nos traen como información que no existe una sola forma de intimidad, que ésta puede ser dócil, tibia, hostil o desafiante. Concretamente en cada momento habitamos alguno de aquellos modos, con una manera de ocupación espacial y temporal, un determinado diseño sonoro y lumínico, y un registro corporal diferente afectado por estas condicionantes. Explorar estos extremos e indagar en sus transiciones.

Así, por ejemplo: la intimidad, cercanía, silencio y acciones cotidianas en torno al fuego, se ven contrastadas con la amplitud lumínica, sonora y de ocupación, con propuestas físicas más próximas al parkour, producto de las afectaciones con el medio. Las velocidades comienzan a diferir y se abren otras gamas de sentido. Otro momento que detectamos y conservamos tiene características tensionales en lo vincular, corporal y en lo expresivo, con temporalidad lenta, e insinúa una pseudo dramaturgia algo dramática. Cabe destacar que, si bien caracterizamos cada momento, estudiamos los artilugios para permearlos con lo que sucede en los otros. Entonces, en el encuentro íntimo necesitamos también tensar hacia La Cúpula y los espectadores. Y, por ejemplo, cuando estamos explorando el contorno material del espacio, mantener la conexión del *nosotras* y cuando estamos en lo tensional, permitimos relajar por algún instante. *Intuir y graduar cada vez.*

En la estructura escénica, el orden y la duración de las hipótesis son determinadas a prueba y error. Cuando intentamos ofrecer primeramente la delicada intimidad del *nosotras*, resultó que el observador debía realizar un esfuerzo para focalizar allí. Es un espacio poderoso, con mucha resonancia y provoca todo un registro sensorial al ingresar. Su inmensidad te coloca en un lugar de pequeñez, todo lo que produce se vuelve indiscutible en relación a los cuerpos y a nuestra performance. Entonces, la escena inicial solo se sostiene si estamos con el espacio, lo presentamos y lo hacemos hablar, para evitar nuestra

⁴¹ Ver anexo 10

subordinación. Algo así como calentar el lugar donde pondremos en funcionamiento el *nosotras*. Aunque utilizamos como estrategia la presentación nocturna y la iluminación del fuego para conducir la atención, estimamos que no resulta suficiente. A su vez, en la oscuridad se potencian las percepciones del oído, y si consideramos que en La Cúpula existe un nivel de resonancia y de eco extraordinario, concluimos que funciona más lo sonoro que lo visual. Lo hacemos sonar en el momento de las corridas y las trepadas, explorando en sus materialidades. Si se encuentran las posibilidades de dejarse cautivar por la exuberancia y los relatos de la cúpula, posteriormente se pueden atender otras sutilezas de nuestros gestos en relación, el relato de los cuerpos en otro corte escénico. Puede ingresar la suspensión del tiempo, una mirada o un torso desnudo. Con el proceso movimos esta escena hacia el final.

Estudiamos el funcionamiento general de las pasadas y el impacto de escena a escena. El laboratorio sigue rondando en estas búsquedas. Paralelamente, nos proponemos tener la cautela de no volver a mimetizarnos y esfumar nuestras singularidades, ni que la definición de dinámicas anule la improvisación, como en vivencias pasadas.

Además, necesitamos distinguarnos del público. No trabajamos con un lenguaje formal danzado convencional y ello nos coloca a la par de quienes expectan. La invitación aleatoria que les ofrecemos al habitar el espacio tampoco marca diferencias. Por lo tanto, es imprescindible esclarecer mojones escénicos y pautas de improvisación, que nos mantengan atentas y motivadas, y tomar algunas decisiones en cuanto al trabajo con las situaciones de riesgo.

Otra estrategia es producir un estado de alerta en los espectadores durante del acontecimiento. Nuestros cuerpos usan indistintamente todo el predio y a veces, separándonos y creando distintos focos. Lo que les induce a editar, seleccionar un recorte donde atender. Los sonidos en la penumbra también generan misterio alterando los sentidos y es de esperar que se predispongan a estar más presentes.

Afinando la sensibilidad al entorno nos encontramos con sus elementos en detalle: la canilla, las mesadas y los objetos del taller, que varían cada vez. Otorgarles importancia a sus particularidades. Un espacio que nos habla más de vestimentas que nos protejan y sean resistentes, que de los desnudos anteriores. Algunos de los encuentros escénicos todavía pueden conservar el juego con las ropas. Sentipensarnos cómo, cuándo y qué sentidos va emitiendo.

Para lograr crear una ficción y guiar a los espectadores, se opta por presentarla de noche, que solo la iluminación del fuego invite a aproximarse a las intérpretes en una situación de centralidad para todes. Quitamos la alfombra para una conexión con la

materialidad real del sitio. No colocamos asientos porque implican fijar un frente, así cuando abrimos espacialmente la escena pueden girar, moverse, desplazarse y vivenciar de una manera activa. **Esta vincularidad con ellos tan cercana nos obliga a incluirlos energéticamente en nuestra improvisación.**

En la aparición y prueba de constantes materiales nuevos radica el inconveniente de la torpeza e inseguridad de aquello. Por lo tanto, paralelamente a los ensayos de la escena improvisada, decidimos tener algunas prácticas de refuerzo de cuestiones específicas. Por ejemplo: estudiamos la distribución de las fuerzas en la conformación de estructuras humanas y sus posibilidades móviles, tanto centrales como periféricas en interacción con el entorno material (paredes, portones, escalera, mesadas). Esta ejercitación surge de propuestas que aparecen en los primeros ensayos y que sufre las mutaciones del paso del tiempo y los diferentes espacios, al que llamamos *monstruo que camina*⁴². Qué hace, cómo suena y a dónde se dirige son interrogantes de cada encuentro. *Ahora el monstruo retumba en La Cúpula y se lastima con el cemento.*

Perdura la construcción de algo grupal: un organismo, una estructura, un monstruo. **Hay una entidad que toma más importancia que cada una de nosotras como partes, un nosotras con múltiples configuraciones.** Y para ello, desarrollamos mecanismos de convivencia entre esas partes supeditadas a aquella creación más global.

¿Qué cuestiones determinar? ¿Cómo se seleccionan materiales posibles, pero se los continúa nutriendo cada vez? **Continuamos investigando en la improvisación, en el proceso creativo y en el procesamiento reflexivo del escrito, todo en constante retroalimentación.**

La improvisación es abismo, implica asumir riesgos para no quedarnos en una zona de confort que haga decaer la escena. Si en estas búsquedas en tiempo real no aparece el riesgo, no se configura nada. Las situaciones de riesgo son las que exigen la actividad colaborativa, son las que justifican que una esté debajo dejándose pisar la espalda, que la otra ofrezca su mano y que una tercera pueda subir. Pulimos la capacidad de detección de las duraciones de las afecciones y de los sucesos, y los puntos de transición. Lo que realizamos entre punto y punto es incertidumbre y transformación e involucra riesgo. Específicamente, el proceso demanda “poner el cuerpo” en estas acciones que reorganizan nuestra política del estar juntas. Sin embargo, puede aparecer algo sin que el estar juntas sea lo que tiene que estar sucediendo todo el tiempo, cuando alguna queda bailando sola bajo una luz y las demás

⁴² Ver anexo 9

le damos lugar, por ejemplo. Pero estas instancias que toman esa fuerza no se logran en soledad, se encuentran a partir de todo eso que sucede previamente. Se “caldea” y “aflora”.

Otros momentos de acierto suceden a veces, luego de haber atravesado integralmente el espacio, cuando se genera una suspensión de los cuerpos, se logra sostener sin el permanente “hacer”. *“Coincidir en la acción es una cosa sencilla, pero coincidir en la suspensión es una artesanía.”*⁴³ Una vez más, hay un tiempo anterior de constitución de esa densidad.

La multiplicidad de roles que asume el *nosotras* trae consigo algunas complicaciones. Durante las improvisaciones oficiamos de técnicas, decidiendo intuitivamente cuando salirnos para modificar ambientes sonoros y lumínicos; de directoras, parte de la atención está en aquellas decisiones; y en simultáneo, de intérpretes, por lo que realizamos un esfuerzo para no perder conexión con el acontecimiento. Se torna imprescindible crear estructuras.⁴⁴

4.9.3. Mojonés que hilvanan el caos

A continuación, presentamos algunas definiciones momentáneas. En cuanto a lo sonoro, en esta inmersión en el diálogo con la cúpula encontramos cómo suena: el fuego, el arrastre sobre el cemento, la percusión de sus objetos, la chapa del portón, entre otras. Decidimos otorgarles el silencio necesario para su manifestación y para la de nuestros cuerpos que respiran y eructan. Luego la propuesta sonora grabada entra con vacíos intermedios, dialogando con lo existente a través de texturas de ruidos suaves y va creciendo en intensidad y actividad. En otra hipótesis aparecen drones, sonidos largos y repetitivos con alturas definidas, como de tinte “mántrico”. El final del diseño sonoro se inclina hacia una configuración más musical, con estructuras más convencionales como acordes, ritmos pulsados, instrumentación de guitarras e instrumentos de placas y sintetizadores. Las entradas y salidas sonoras se ejecutan durante la obra, en una escucha del acontecimiento para afinar la sincronía con los demás materiales.

Con el giro que toma el laboratorio hacia la escena, las voces grabadas que exploramos, extensas narrativas intelectuales, se reemplazan por sutiles preguntas y palabras más poéticas de nuestra investigación, en el canto de una profesional. ¿Qué vínculos y

⁴³ Cecilia Priotto en reunión 31.08.22

⁴⁴ Ver anexo 10

afectaciones se generan entre el *nosotras* y las voces? Es importante que no ingresen a modo meramente ilustrativo.

Un portonazo real da un corte abrupto entre hipótesis. Se introduce la tensión con el riesgo explícito de una trepada hasta el entrepiso que modifica el estado de relajación inicial. Cuando se necesita de una alianza para una acción común aparece una potencia. Corridas y luces abren el espacio y la mirada del público exponencialmente.

Respecto del final, dejamos que surja como devenir de todo lo anterior y sus frecuentes cambios para elegir entre los hallazgos emergentes. “*La Ro haciendo un solo y nosotras yéndonos de la fiesta*”⁴⁵, *nosotras* en situación de abrazo, volver al fuego inicial, entre otros.

⁴⁵ Extraído de reunión preensayo 31.08.22

5. Concluir: Encuentro(s) vivo(s)

En esta investigación las hipótesis, experimentaciones y hallazgos, no suceden de forma consecutiva y lineal. Es un proceso de pruebas y errores múltiples, en los que escritura, reflexiones, lecturas, intercambio con otros y prácticas se entran en una red de afecciones, que confluyen en conclusiones que consideramos como una parte más dentro de este proceso.

Identificamos la importancia del registro fenomenológico -filmaciones, grabaciones de audios y escritura- pre, durante y post prácticas. Esta metodología nos permitió asentar pensamientos, sentires, experiencias, vivencias e ideas en momento presente, para luego retomar y poder reflexionar, amasar, debatir y conceptualizar sobre esos descubrimientos y hallazgos emergentes de las experiencias. Reivindicamos la importancia del proceso como objeto de estudio, allí encontramos las riquezas que hacen a este trabajo. Consideramos al proceso como un espiral continuo en el cual la experiencia admitió y admite nuevas preguntas, propone desvíos y lecturas diversas que, a su vez, alimentan el mismo espiral.

Proponernos trabajar desde la grupalidad de forma horizontal y colectiva, nos invita a realizar negociaciones como parte del proceso, para crear un camino juntas, que se transforma y reorganiza, consolidando una grupalidad en constante construcción. Escribir juntas resulta un ejercicio desafiante, implica intercambiar criterios, procesar información, reflexiones y deseos de cada una, considerando no solo los consensos sino también los disensos, para hacer dialogar los sentipensares en pos de un corpus teórico conjunto. Implica escucha, apertura, desprejuicio, firmeza y permeabilidad.

La *intimidad* es una característica singular de esta grupalidad, nos habilita adentrarnos en experimentaciones con un alto grado de vulnerabilidad, aportando flexibilidad para acompañar los procesos más incómodos, que dislocan los hábitos individuales. Por otra parte, hallamos múltiples modos de vinculación para la creación colectiva, deconstruyendo la idea de un unívoco.

En un principio, apuntábamos a un laboratorio de experimentación en el cual pudiéramos trabajar sobre la construcción de un *nosotras*, que incluyera la apertura a espectadores, sin necesidad de realizar ajustes en relación a cuestiones técnicas como música, luces, vestuario, etc. Gracias al aporte de miradas externas, identificamos que abrir la práctica no da cuenta del proceso, ni de las reflexiones internas de la grupalidad. Abrir el vínculo con los espectadores, implica editar los materiales y amplificar la escucha.

La improvisación en sí, no necesariamente mantiene viva la escena, el punto está en el modo de habitarla y ser conscientes de qué se está poniendo en funcionamiento. La

repetición de ciertos mecanismos y materiales nos permitió una seguridad en el vínculo entre nosotras y con el ambiente, sin embargo, por momentos se volvía un comportamiento mecánico, anulando la posibilidad de lo inesperado y la presencia. Ensayamos dislocaciones -cambio de espacios, ensayos diurnos y nocturnos, distintas duraciones de prácticas, pautas de improvisación, mojones- para recuperar el estado de alerta vincular y creativo, dejar que el acontecimiento suceda y que el encuentro nos atravesara. Concluimos que la escena se nutre de la tensión entre fijeza y desvíos. Se puede configurar una estructura y adquirir ciertas seguridades, sin por ello abandonar el lugar de la incertidumbre que nos mantiene en una escucha atenta y con la posibilidad de entrar en ciertos lugares de extrañeza.

Pudimos advertir que traíamos resistencias y prejuicios a priori, asociados a un deseo por correrse de las convenciones tradicionales de estructura y composición escénica. Creemos que el proceso inicial, libre de condicionamientos en relación a la preocupación por la mirada externa, nos permitió arribar a conocimientos específicos de la práctica vincular. Sin embargo, entendemos que la escena también nos devuelve información constantemente nueva, nos propone un estado de incertidumbre y riesgo, un lugar activo de toma de decisiones previas, como también en el momento mismo en el que suceden las acciones. Dejarnos afectar por la escena constituye un desafío que enriquece las búsquedas de esta grupalidad.

Consideramos que logramos problematizar las relaciones entramadas en nuestra práctica danzada y construir la conceptualización del *nosotras*. El abordaje integral de la investigación nos permite incluir al ambiente en la práctica afectiva y vincular, proporcionándonos una mirada ampliada de la creación.

En la experiencia de indagar en lo relacional hallamos herramientas metodológicas para habitar la escena desde la improvisación, que enunciamos a continuación:

- * Pregunta corpórea, practicar la incertidumbre. Disponer el cuerpo en estado de pregunta en la improvisación, como un modo de estar abierto a lo inesperado.

- * Desarrollar la escucha sensible entre singularidades. La escucha no es contagio ni mimesis, sino puente para las relaciones.

- * Atención tensébrica. Atender multi-direccionalmente los diferentes estímulos -internos/externos- de manera simultánea.

- * Ampliar la conciencia a los posibles sentidos que se perciben externamente.

- * Volverse entorno sensible. Afectar y dejarse afectar implica proponer y operar sobre lo que está sucediendo, de manera activa y consciente. Apunta a la interacción.

* Entrenar el riesgo. Afinar la capacidad de búsqueda y permanencia en situaciones de riesgo, tanto físicas, materiales, como escénicas y compositivas.

* Relación material, sensible y energética con el ambiente. Dar entidad a las afecciones del lugar. Hacer cuerpo el ambiente.

* Incluir física y energéticamente a los espectadores. Su estar contribuye a la configuración del ambiente.

* Intuir y graduar cada vez. Las decisiones escénicas in situ y pautas de improvisación no son excluyentes. Habitarlas de manera permeable.

* Priorizar el acontecimiento escénico, concebido como una entidad que toma más importancia que cada una de las partes.

* Establecer mojones como puntos de referencia para organizar la improvisación y componer la escena.

En la presente investigación el *nosotras* se constituye como un objeto de estudio situado, es decir, de esta grupalidad y en un contexto determinado, sin la pretensión de generar enunciados globales. Debido a que el punto de partida fue el estudio minucioso de nuestras subjetividades puestas en relación, el conocimiento generado no resulta neutro ni universal. Sin embargo, comprendemos que la sistematización de este proceso puede constituirse como referencia y trazar posibles recorridos para abordar la vincularidad en otros proyectos dancísticos.

Asumimos que este trabajo no arriba a un resultado cerrado, es un proceso dinámico que nos invita a seguir abriendo preguntas. ¿Podría funcionar como un dispositivo escénico móvil y adaptable? ¿Cómo funcionaría en otros espacios?

Asumiendo una metodología permeable y mutable, ¿Qué otros factores podrían dislocar al *nosotras*? ¿Qué otras hipótesis de encuentro podrían surgir? ¿Cómo funcionarían estas herramientas metodológicas en otras grupalidades?

6. Bibliografía

Bardet, M. (2012) *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires. Cactus

Bardet, M. (2019) *Hacer mundos con gestos*. Buenos Aires. Cactus

Bourriaud, N. (2008) *Estética Relacional*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora.

Buckminster Fuller Institute (s.f.): *Tensegridad* <https://www.bfi.org/about-fuller/big-ideas/tensegrity/>

Fernández, V. (2017) *Cuerpo y escena en la danza contemporánea*. [Tesis] <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/6840/CUERPO%20Y%20ESCENA%20CONTEMPOR%C3%81NEA%20%28L%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Galand, R. (2017) *Naturaleza de la fuerza en el cuerpo y en la danza*. Buenos Aires. Autoedición.

Ingold, T. (2015). Contra el espacio: lugar, movimiento, conocimiento. *Mundos Plurales - Revista Latinoamericana De Políticas y Acción Pública*, 2(2), 9-26. <https://doi.org/10.17141/mundosplurales.2.2015.1982>

Lang, S. (2019) Manifiesto de la práctica escénica. *Caja Negra Editora*. <https://cajanegraeditora.com.ar/manifiesto-de-la-practica-escenica/>

Macias Osorno, Z. (2009) *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*. Bilbao. Artezblai.

Preciado, P. (2020) Aprendiendo del virus. *El País*. https://elpais.com/elpais/2020/03/27/opinion/1585316952_026489.html

Tampini, M. (2012) *Cuerpos e ideas en danza. Una mirada sobre el Contact Improvisation*. Buenos Aires. NDR

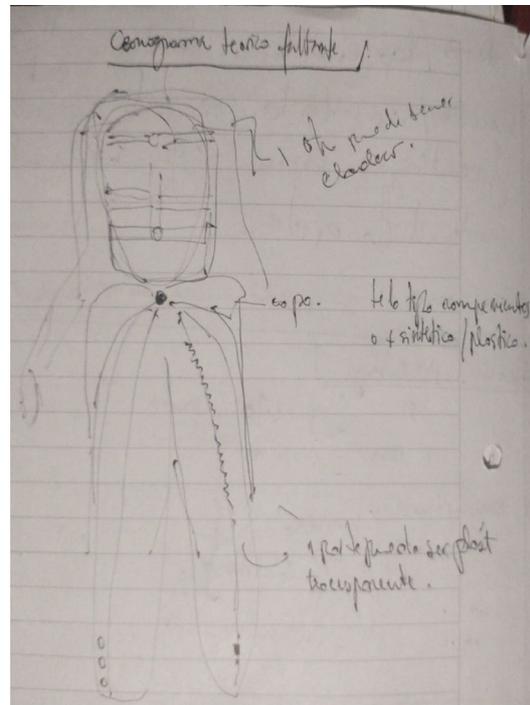
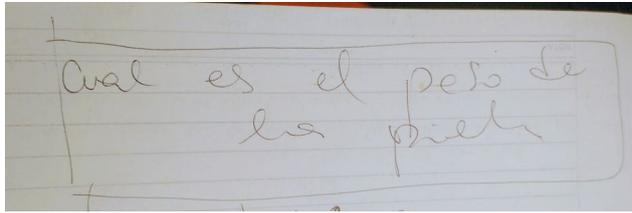
V. Pérez Royo y D. Agulló (eds.) (2016): *Componer el plural. Escena, cuerpo, política*, Colección Cuerpo de letra - Danza y pensamiento, núm. 6, Barcelona. Mercat de les Flors. Institut del Teatre.

I. Rozas y Q. Pujol, (eds.) *Ejercicios de ocupación*. Colección Cuerpo de letra - Danza y pensamiento, núm. 5. Barcelona. Mercat de les Flors. Institut del Teatre.

7. Anexos

Anexo 1

Fragmentos de registros previos, posteriores y durante las prácticas.



Nos sentí juntas, aunque no estuviéramos mirándonos o tocándonos

Ahí voy con esa inercia... cuando no está esa emocionalidad... dónde está esa inercia... es física y motriz ¿visual? O es energética... eso me quede pensando... ¿porque qué sería inercia? ¿Qué sería contagiarse?

A veces la atención va variando y ¿qué pasa cuando no elijo racionalmente a donde atender? (Práctica 14.09.20)

La insistencia en el entrenamiento de esa práctica hace que algo se asiente/suceda. (Reflexiones bitácora 13.06.21)

Las decisiones pueden ser operadas por muchas variantes, un inconsciente compositivo, una lectura de qué pide el organismo, una percepción más energética. Como una composición más natural. (Práctica 28.03.22)

Anexo 2

Fragmentos extraídos de la entrevista con Luca Paccella del 07.12.2020

- Lo productivo / no productivo
- La JAM no es escénica, pero la práctica puede ser usada para potenciar un proceso de un estar en escena.
- VINCULARIDAD: El contacto pensado desde las fuerzas. Peso, gravedad, calidad del toque, vínculo.
- El cuerpo del contact: cada técnica tiene **una metafísica y una ontología del cuerpo** (relesse, cunningham, Graham)...
- Dialéctica con el cielo y la tierra. Fuerzas gravitatorias.
- Entrar a la tierra/cielo de le otre. Entrar en relación. Porque aquí **NO HAY CÓDIGOS**, que vos sabes lo que viene o nos ponemos de acuerdo (coreográfico).
- CONEXIÓN ENTRE CENTROS. Percibir el centro del otro. Porque si no, nos tocamos pero no hacemos contact.
- POTENCIAL POLÍTICO. Mayo francés. Año 68' Movimiento hippie.
- Quitar al coreógrafo, la música, la forma, la vista (hegemónica). Es re político.
- Danzar de una forma no tan occidental.
- Nuevos sentidos, percepción de la gravedad.
- SOLTAR EL CONTROL de tu propia danza, fuerza de eje, DESEQUILIBRIO, pérdida del eje.
- Desexualizar la intimidad.
- Placentero / adicción.
- RELACIÓN: **ESTAR**. Otra **TEMPORALIDAD**. Concepción del tiempo diferente a la danza efectista.
- ¿Qué es danzar? Supera ampliamente lo escénico. y te lleva más allá de lo cotidiano. Es la dialéctica con le otre. **Definís tu existencia a través de la relación con la tierra y el cielo. No somos vos y yo. Hay algo emergente. Me defino en el ENTRE que se genera. Tiene que ver con la existencia.** No estoy buscando que me hagas de base, sino **PERCIBIR** y eso es re político.
- POLÍTICO:
 - o Manera de relacionarse con las sensaciones y las fuerzas. La no sexualización del cuerpo.
 - o Los NO roles. Considerarlo en el contexto histórico.
 - o La temporalidad
- Lo escénico / compositivo puede depender del contexto. Una jam en la calle no es igual que dentro de la sala. O si llevas a tu mamá a ver una jam, puede encontrarle sentido, ver composición.
- Si no percibo el centro del otre, si no salgo del eje no es contact. El desequilibrio es parte. Si no, nos tocamos, y danzamos en contacto, puede ser una danza de piel, pero no es contact.
- **Es siempre en el PRESENTE**. Se actualiza. No soy la misma que ayer, mi danza HOY no es la misma q ayer.
- Aprender a decir NO. Los limites, las percepciones, la intuición, poner distancia. Aprender a conquistar el espacio de une. Y también, cuándo estoy siendo invasiva con

la otra persona. No conceder, no tomarse nada personal. Tener la posibilidad de irme sin pensar que le otre se ofenda.

- Percibir cuando se termina una danza y cómo me siento.
- Revolución del amor. “Me enojaba”, la gente sonriendo, más hippie. Muestra los propios patrones, los míos de defensa.
- Que todo está bien, que todo está piola, es una limitación. No funciona.
- Esta técnica está muy abierta a los cambios. No fijar una forma una metodología (Ro). No fija. Tiene siempre una pregunta abierta. No hay UNA escuela de contact en el mundo, **no se puede registrar la técnica**. Se mezcló con las técnicas somáticas. Cuerpo no tanto como elemento anatómico, sino como cuerpo vivo que siente.
Se desarrolla en el espacio cultural donde se da. Si bailas con gente de lugares distintos hay distintas maneras de bailar, distintas preguntas.
No hay pasos, no hay maneras que se digan esto se hace así. Tenés que entender cuál es el juego de las fuerzas.
- Nada es perfecto. Pasa de todo. Entender que a una **jam** se va y se improvisa, re anárquico, podes ir y hacerlo. Eso es re político. Un lugar donde probar, para jugar, para nosotres.
- Lo compositivo. El JAM **no tiene foco compositivo, pero no quiere decir que no pueda serlo**. No estamos componiendo, pero hay muchos componentes que aparecen. Como capas. ¿Qué es lo compositivo? ¿Qué es y que no es composición? Estamos dentro de una estructura, de un sistema que no es compositivo, pero puede ser que sea compositivo.
- Puede no estar buscándose componer y sin embargo aparecer.
- Lo político es mucho más grande que lo compositivo. Son niveles distintos.
- Espectador es otro ente diferente de que está danzando, quizás los que están bailando no están flasheando nada y el que ve se come un viaje.
- **Es más político que no sea compositivo. Tiene que ver con la NO producción. No es una práctica productiva. Conectar con lo que es el ser humano bailando, ¿cuántos sentidos se abren?**
- Ahí es donde tenemos que revisar si hay una intención escénica o no en nuestra búsqueda de tesis. si es laboratorio, si es para nosotras, si es composición en tiempo real.... (Ro)
- **Empezar a pensar lo que hacen no tanto por lo que se ve o cuánto dura o que tan interesante es.**
- Hay una práctica en la que no se puede hablar, ni cuando llegas ni cuando danzas ni cuando te vas. Es una sugerencia del contact pero se puede aplicar a cualquier práctica.
- **Sobre lo compositivo, ¿solo se compone desde la vista? ¿No hay nada de esto que descubrimos simplemente estando que pueda servir para componer? Componer desde otra lógica.**
- No soy yo improvisando con vos. Es entender que hay otra lógica de funcionamiento y definición, este ENTRE, este CON vos que me define a mí. Desencajarse del proceso de individualización que pertenece a mi danza. generar otro cuerpo y estar atenta a las fuerzas. Dialéctica tierra / cielo. Al atravesarte, el contacto no termina donde nos tocamos, yo tengo que llegar a la tierra a través de ella. **Desencajar la mirada sobre una misma**. ES OTRA CONCEPCIÓN DE MUNDO para definir el encuentro. **Y desde ahí se puede componer también.**

- La vinculación, de repente sé otra cosa de vos, **conozco algo muy íntimo**. Sé cómo te vinculas con la tierra y con el cielo.
- AUTOCONOCIMIENTO: no solo tenés info de la otra persona sino de uno.
- No manda nadie. No se define uno que manda. Sino no es un duo, es un monólogo en el cual uno sigue a otro. Y no mete palabra nunca. Es un componente importante, LA ESCUCHA. **Y ahí está lo político de nuevo, la vinculación empieza desde la escucha.**
- Otra cosa política es que no hay niveles, generalmente en las clases no se separa por niveles, y las jams tampoco, es abierto. No hay jam para expertos.
- Este año de pandemia, en este contexto entendí para que sirve lo que hacemos, la danza. una militancia de la danza. Muchas veces me preguntaba ¿por qué hago esto? La gente necesitaba volver a encontrarse, la vincularidad. Hacer danza es ser mucho más humanes, acercarse mucho más a lo que somos realmente. Es una memoria ancestral de lo que somos realmente, lo cotidiano es otra cosa. Relacionado con la salud, la importancia de los vínculos, volver a lo presencial fue revelador. **Moverse CON la energía de otra persona cerca.** En medio del delirio de una pandemia. Me recordé, claro, hago danza por eso. Increíble, volver a la práctica. Se agradece. Para esto nací. Esto que me liga a la humanidad. El placer es animal y humano. Eso es lo político.

Anexo 3

Practica entrenamiento parkour con Agostina Silvetti

https://drive.google.com/file/d/1i7IZPgio_W7k6Y_gu5HuoYeH3yu46YVw/view?usp=sharing

Anexo 4

Imágenes y fragmentos de prácticas virtuales

Pero no como: yo canal que leía y Uds. se iban moviendo, sino que empezó a haber una cosa mutua y entonces empezó a modificarse la lectura, cómo leer, cuándo qué entonación, qué pausas, qué velocidad. (Práctica 21.06.22)



Anexo 5

Fragmentos de práctica guiada por Rocío Eiden - 16-03-2022

<https://drive.google.com/file/d/1Cq5an4NpSC7VPbXaf0ELR8rSjL1z8uhl/view?usp=sharing>

Anexo 6

Sala de ensayo/hogar



Sala de ensayo Aula 2 Fernando Arranz



Anexo 7

Compilación de audios extraídos de las prácticas para utilizar como sonoridad en el laboratorio.

https://drive.google.com/file/d/1BALjPHtY0qKa8r36iN46Zo4j3_xhrd7d/view?usp=sharing

Anexo 8

La Cúpula.

Un espacio tan grande en donde hay tanta resonancia, tanto sinfín para la vista, hasta los detalles de los hongos, de la humedad, de las luces. Todo eso se configura un universo para quienes entramos por primera vez



Todo lo que produce, en relación a los cuerpos, se vuelve innegable. (Práctica 31.08.22)

Anexo 9

El monstruo que camina



Anexo 10

Configuración de la estructura escénica final.

Hipótesis 1: Fuego.

Sonido ambiental: el fuego, los pasos, los roces, las respiraciones y los bullicios.

Iluminación: tenue, fuego.

Corporalidad: relajada, cotidiana.

Espacialidad: uso parcializado del espacio en torno al fuego.

Pauta de improvisación: acciones, relación con el espacio próximo al fuego, interacción con el calor, con la leña, atención de escucha hacia el ingreso del público.

Hipótesis 2: Cúpula.

Sonido: impactos de nuestras acciones con las materialidades de La Cúpula y texturas sonoras grabadas de ruidos suaves con lapsos de silencio.

Iluminación: apertura total.

Corporalidad: ágil, veloz, acrobática.

Espacialidad: máxima ocupación del espacio: entepiso, escalera, paramentos, portón, mesadas y piso.

Pauta de improvisación: apertura al espacio, llegada a los límites, interacción con las materialidades, alianzas para acciones concretas en relación a la cúpula.

Hipótesis 3: Nosotras.

Sonido: las texturas sonoras aumentan su intensidad y se complejizan en distintas capas.

Iluminación: abierta con focos puntuales.

Corporalidad: propositiva, variable, atenta, extrañada, gestual.

Espacialidad: variable entre centralidad y bordes.

Pauta de improvisación: escucha a la grupalidad, permeabilidad a lo inesperado, complicidades.

Hipótesis 4: Monstruo que camina.

Sonido: drones, sonidos largos y repetitivos.

Iluminación: focal al monstruo.

Corporalidad: tensegridad en contacto físico.

Espacialidad: central con desplazamiento marcando un trayecto.

Pauta de improvisación: tensión entre los cuerpos y el espacio, construcción de estructuras tensérgicas corporales y desplazamientos.

Hipótesis 5: Intimidad.

Sonido: música con canto.

Iluminación: tenue, cerrada.

Corporalidad: tono bajo, suave, proximidad entre cuerpos.

Espacialidad: central.

Pauta de improvisación: conexión con la intimidad de cada una y del *nosotras*, goce.

*En todas las hipótesis se trabaja desde la atención tensérgica y a partir de allí se establecen las pautas particulares.

Anexo 11

Fragmentos de videos de prácticas en diferentes espacios y momentos del proceso

<https://drive.google.com/drive/folders/1ERrvEvhYT9a07MPHqH1xv9HshqqrXa0S?usp=sharing>