

01

MEMORIA HISTÓRICA DE LA VIDEODANZA



«colección»

LA CREACIÓN HÍBRIDA EN VIDEODANZA

01

MEMORIA HISTÓRICA DE LA VIDEODANZA



Paulo Caldas
Silvina Szperling
Tania Solomonoff
Laura Ríos
Ximena Monroy Rocha
Paulina Ruiz Carballido



El desarrollo e innovación de un país recae en todos los individuos que lo conforman y en lo que, en sus mentes –tanto de forma individual, como colectiva– se puede gestar. Es por ello que la realización de festivales y espacios de encuentro entre creadores, se vuelve algo de suma importancia.

La videodanza como género ha tratado de consolidarse en diferentes partes del mundo; para algunos, siempre ha sido –desde que el cine es– sólo no había sido nombrada. En algunos rincones, la danza misma la sigue castigando por no ser considerada «danza», incluso, no se reconoce como género.

En México contamos con la fortuna de una plataforma que poco a poco se ha ido construyendo y que, con el paso del tiempo, se solidifica como un espacio digno de creación, curaduría y difusión de piezas de videodanza. Donde «un espacio digno» se vuelve algo vital para quienes nos acercamos al arte, lo hacemos o compartimos.

El festival itinerante de videodanza Agite y Sirva, que ahora recibe cientos de piezas internacionales y que viaja en sí mismo, se presenta en festivales de todo el mundo. Ha cumplido con su objetivo de difundir el género y provocar la producción nacional del mismo; todo esto gracias al aliento incansable de Ximena Monroy, actual

directora y fundadora del festival: bastó un momento de inspiración, seguido de muchos momentos difíciles (como los que comúnmente pasan cuando se busca construir algo propio) y de una determinación inigualable, para que todo esto se realizara. Así, Ximena ha dirigido no sólo el festival, sino que ha abierto las puertas para que este medio, la videodanza, tenga cada vez más espacios de creación y reconocimiento, dentro y fuera del país.

Los aliados del festival han sido variados y cambiantes; los espacios en donde se presentan las ediciones anuales han sido claves para que el público tenga a dónde ir; los apoyos institucionales han colaborado a que se cubran los gastos operativos que requiere toda producción; el equipo de personas que orbita alrededor del proyecto le ha inyectado vida, puntos de vista y ha generado alianzas internacionales que han permitido que Agite y Sirva, sea lo que es hoy.

En los caminos creados con tanto esfuerzo, a veces parece imposible que algún día llegará ese punto de calma, ese momento en el que se puede, con todo el corazón, descansar y celebrar. Este espacio me parece eso, un momento necesario para una celebración digna de un proyecto que rinde frutos, abre caminos y comparte una visión exquisita del arte y de la vida misma.

¿Qué es el arte para quienes estamos en él sino un medio? La medicina es el medio de los doctores para salvar vidas; el nuestro, es el arte.

Agite y Sirva es un festival itinerante de videodanza, pero es también un medio y un espacio en el que muchos cuerpos hemos aprendido a sentirnos dignos, y nos ha inspirado a imaginar que todo aún sigue siendo posible, como en la videodanza.

Marianna Garcés Torres
Cofundadora del festival Agite y Sirva



AGITE Y SIRVA
7º Festival Itinerante
de Videodanza

D.R. © 2021 Fundación Universidad de las Américas, Puebla
Ex hacienda Santa Catarina Mártir, 72810
San Andrés Cholula, Puebla, México.
Tel.: +52 (222) 229 21 09 • www.udlap.mx • editorial.udlap@udlap.mx

Primera edición: septiembre de 2015

ISBN 978-607-7690-38-2

Compilación: Ximena Monroy Rocha y Paulina Ruiz Carballido

Queda prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio, del contenido de la presente obra, sin contar con la autorización por escrito del titular de los derechos de autor.

El contenido de este libro, así como su estilo y las opiniones expresadas en él, son responsabilidad del autor y no necesariamente reflejan la opinión de la UDLAP.

Esta colección se realizó con apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales Emisión 2014.

Versión en PDF de libre acceso.

11

28

46

74

96

128

154

174

LA CREACIÓN HÍBRIDA EN VIDEODANZA

POÉTICAS DEL MOVIMIENTO:

INTERFACES

Paulo Caldas

RITUAL IN TRANSFIGURED TIME:

NARCISA HIRSCH. POESÍA SUFÍ,
DANZAS EXTÁTICAS Y MIRADA
DE MUJER

Silvina Szperling

OCTAVIO, SIN QUERER QUERIENDO

ENTREVISTA A OCTAVIO ITURBE

Tania Solomonoff

LA VIDEODANZA:

GÉNERO TRANSMUTANTE
DEL ARTE NOVENTERO

Laura Ríos

ALL THIS CAN HAPPEN:

NARRATIVAS ALÓGICAS A TRAVÉS
DE LA COREOGRAFÍA DE IMÁGENES
EN MOVIMIENTO

Ximena Monroy Rocha

DEL PRECINE A LA PIXILACIÓN:

POÉTICAS FRAGMENTADAS,
RECONSTRUCCIONES GESTUALES
Y EMERGENCIAS ESTÉTICAS

Paulina Ruiz Carballido

SEMBLANZA DE LOS AUTORES

LA CREACIÓN HÍBRIDA EN VIDEODANZA

Ximena Monroy Rocha

Paulina Ruiz Carballido

Planteamos este compilado como un esfuerzo colaborativo de todos los involucrados, con el fin de difundir el trabajo creativo y la reflexión de artistas, gestores, académicos e investigadores internacionales multidisciplinarios en cuanto a la disciplina de la videodanza, en el contexto contemporáneo.

Este proyecto surge a partir del cumplimiento de las cinco primeras ediciones del festival itinerante de videodanza Agite y Sirva, en el año 2013, y tiene el objetivo de reunir ensayos de veinticuatro autores que han participado en las actividades de investigación, análisis y reflexión.

A partir del mes de noviembre de 2013, el festival itinerante de videodanza Agite y Sirva, ha convocado a diversos actores multidisciplinarios de México, Argentina, Brasil, España, Canadá y Estados Unidos, para colaborar en la colección de libros *La creación híbrida en videodanza*. La investigación que da como resultado gran parte de los textos de este compilado, se realiza a partir de las intervenciones en las mesas redondas y conferencias que se han llevado a cabo durante el festival, durante el periodo 2009–2014, así como de eventos en los cuales participamos como festival invitado en México, Colombia, Francia, Canadá, Suecia e Irlanda.

Este compilado es la primera publicación impresa y digital, a nivel nacional, enfocada en la videodanza, la cual consideramos necesaria y pertinente, respecto al crecimiento de esta disciplina en México y los países de habla hispana. El crecimiento al que hacemos referencia se evidencia –en primera instancia– en los números de recepción de obras a las convocatorias anuales de nuestro festival: de 67 obras provenientes de países de habla hispana y 27 obras mexicanas en 2009, a 166 obras de países de habla hispana y 113 obras mexicanas en 2014. Estos datos muestran un crecimiento de más del doble en la recepción de videodanzas de países

de habla hispana y de cuatro veces en la recepción de videodanzas de México, por parte de nuestro festival, en cinco años. Además del crecimiento cuantitativo, reconocemos un significativo desarrollo en los discursos corpóreos, visual-sonoros, textuales y virtuales, en los valores de producción audiovisual y coreográfica, así como de claridad y contundencia estéticas avaladas por los miembros del jurado que han colaborado con nuestro festival en diferentes ediciones, como Ray Schwartz (EE.UU., México), Vivian Cruz, Alfredo Salomón, Laura Ríos (México) y Nuria Font (España).

La videodanza es un campo de investigación relativamente reciente, el cual continúa abriendo distintas vertientes de análisis en el saber, el hacer y el pensar. Los autores de los textos, aquí reunidos, trabajan sobre la videodanza, la danza, el video, el cine y el arte desde una perspectiva multidisciplinaria e híbrida; desde la reflexión principalmente mexicana y latinoamericana, con inclusión de participaciones de España, Canadá y Estados Unidos. Creemos que la presente publicación contribuye al desarrollo teórico de la disciplina de la videodanza, así como el fomentar la reflexión sobre este campo, como cruce de lenguajes en donde el gesto, el cuerpo y la pantalla, como sitio específico, se cuestionan frente a las realidades sociales, geográficas e históricas de cada contexto.

Gracias a las aportaciones teóricas y a las colaboraciones artísticas, a partir del trabajo de Maya Deren, respecto a la disciplina híbrida *Dance Film* o el término posterior *Videodanza*, atravesando un desarrollo histórico durante la última década que, implica a la danza, el cine y las artes visuales¹, esta disciplina ha comenzado

1 Douglas Rosenberg ha publicado un recorrido histórico y teórico de este campo suficientemente completo e incluyente respecto de disciplinas y teorías de análisis en *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image*.

a consolidar un corpus teórico propio e independiente, pero vinculado y en creciente articulación con aquellos de las diferentes artes involucradas. Las actividades más representativas del ámbito, en este último periodo, han sido: los congresos internacionales «Screendance: The State of the Art», de 2006² y 2008, coordinados por Douglas Rosenberg, dentro del American Dance Festival, en Carolina del Norte, Estados Unidos; los simposios internacionales «Opensource: Videodance», de 2006 y 2007, coordinados por Simon Fildes y Katrina McPherson, en Findhorn, Escocia; los simposios internacionales «Pensar la videodanza», de 2007, 2009 y 2011, coordinados por Silvina Szperling y Susana Temperley, en el Instituto Universitario Nacional del Arte, en Buenos Aires, Argentina³; el «Screendance Symposium» organizado por la Screendance Network, en la Universidad de Brighton, Reino Unido⁴; el «coloquio internacional de Videodanza» 2013, 2014 y 2015 del Festival de Videodanza de Bourgoigne, Francia⁵, organizado por Marisa Hayes y Franck Boulègue; y el «Light Moves Symposium» organizado por Mary Wycherley, Jürgen Simpson y la Universidad de Limerick, Irlanda⁶. Sumadas a estas importantes actividades y, en gran medida, como consecuencia de ellas, las publicaciones que han marcado el comienzo de la consolidación de un marco teórico y crítico para la videodanza son: los compilados de 2006, 2007, 2008, 2009 y 2012 del «Festival Dança em Foco» de

2 Visitar el documento de las ponencias presentadas en el Congreso Screendance: The State of the Art 2006.

3 Visitar el sitio web del Instituto Universitario Nacional del Arte sobre el Simposio Internacional «Pensar la videodanza 2011».

4 Visitar el sitio web de la Universidad de Brighton sobre el Screendance Symposium.

5 Visitar el sitio web del Festival de Videodanza de Bourgoigne sobre el Coloquio Internacional de Videodanza 2014.

6 Visitar el sitio del Light Moves Festival of Screendance sobre el simposio.

Brasil⁷; el libro *Cutting Rhythms: Shaping the Film Edit* de Karen Pearlman de Australia; el libro *Dance with Camera* editado por Jenelle Porter de Estados Unidos; el compilado en español *Terpsícore en ceros y unos* editado por Silvina Szperling y Susana Temperley de Argentina; el libro *DanceFilm. Choreography and the Moving Image* de Erin Brannigan de Australia; el libro *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image* de Douglas Rosenberg de Estados Unidos; el libro digital *Videodanza de la escena a la pantalla* de Nayeli Benhumea y Haydé Lachino en México; el compilado en francés e inglés, *Art in Motion: Current Research in Screendance / Art en Mouvement: Recherches actuelle en ciné-danse* de Marisa Hayes y Franck Boulègue en Francia; el compilado en inglés, *The Oxford Handbook of Screendance Studies* (por publicarse) de Douglas Rosenberg en Estados Unidos, y *The International Journal of Screendance*, con 4 volúmenes desde 2010, coordinado por la *Screendance Network*, una colaboración de la Universidad de Brighton, Reino Unido, y la Universidad de Wisconsin–Madison, Estados Unidos⁸.

Los términos «videodanza», «danza para la cámara», «cinedanza», y los anglos «screendance», «videodance» y «dance film», suelen aplicarse como sinónimos del campo de creación híbrida, del cruce entre las disciplinas artísticas danza y cine–video. Es importante resaltar que en la utilización del término «videodanza» en nuestro festival, y en este contexto de publicación en particular, se consideran los campos de cine y video englobados en el lenguaje audiovisual más allá de sus particularidades históricas, estéticas y técnicas. La convención de utilizar el término «video» en lugar de «cine» apela a la accesibilidad y democratización del primero como medio y lenguaje en la creación audiovisual, sin descartar

7 Visitar el sitio web del Festival Dança em Foco de Brasil.

8 Visitar el sitio web de The International Journal of Screendance

la originaria impronta y la herencia del lenguaje cinematográfico, así como sus elementos formales. Más allá de la consideración de un medio en particular, la historia de la videodanza, es la historia de la relación creativa entre la danza y la imagen en movimiento. Dentro de las diferentes tendencias en este campo, tomamos como ejemplo el interés originario de autores como el británico David Hinton, en inspirar su trabajo de videodanza en los primeros estudios y experimentos de captura de movimiento, desde los inicios de la fotografía, encabezados por el inglés Eadweard Muybridge con el *zoopraxiscope* y el francés Étienne Jules Marey⁹ con el *fusil photographique*, pioneros de la fotografía y del precinema, trabajando paralelamente en series de inscripción secuencial y análisis de la locomoción de gestos y movimientos de animales, bailarines, atletas y personas en su cotidianidad. El trabajo de Muybridge y Marey puede considerarse antecedente de la forma híbrida videodanza, tanto en sus aspectos técnicos, como creativos, desde el punto de vista contemporáneo.

Orígenes del campo de la videodanza

Desde la invención del cine en el siglo XIX, encontramos ya una larga historia de investigación y de experimentación entre el cuerpo, el movimiento, la cámara y la pantalla, los cuales permitieron el nacimiento de lo que conocemos actualmente con el nombre de «videodanza», «cinedanza», «screendance» o «danza para la pantalla». La videodanza como objeto transdisciplinario, experimenta las condiciones de creación, las posibilidades y la

⁹ El último videodanza largometraje del cineasta David Hinton en colaboración con la coreógrafa Siobhan Davies, *All This Can Happen* (Londres, 2012), está compuesto completamente de material fotográfico y cinematográfico de inicios de la historia de la imagen en movimiento y se inspiró en los experimentos fotográficos de movimiento de Muybridge.

intención del campo de la «inscripción de la danza en la pantalla»¹⁰. Douglas Rosenberg hace referencia a las primeras fotografías de danza, a través de las cuales argumenta por la temprana existencia de una hibridación entre las dos disciplinas:

En los primeros días de la fotografía, el bailarín no está simplemente posando sino bailando para la cámara. El fotógrafo, al componer el cuadro, participa activamente en la «coreografía» de la foto. La imagen resultante es un momento coreográfico suspendido en el tiempo, como un *still* (35-36).

Es así que la historia de la videodanza se despliega paralelamente a la historia temprana del cine, en la constante colaboración entre fotógrafos, cineastas, coreógrafos, bailarines y artistas visuales. En las películas mudas, por ejemplo, el movimiento fue literalmente usado para desarrollar la narrativa, junto con el paso del tiempo, mientras que el cine proporcionó el sitio en el cual los *performers* explorarían la especificidad del cuadro como sitio alternativo del espacio vivo del teatro, como señala Rosenberg, haciendo referencia así al concepto de «la pantalla como espacio coreográfico». Este autor, así como los brasileños Paulo Caldas y Alexandre Veras, señalan la importancia en las primeras etapas del cine experimental de las aportaciones provenientes de artistas visuales, en obras como la dadaísta surrealista *Entr'acte* de René Clair, y la dadaísta post-cubista *Ballet*

10 Douglas Rosenberg propone el término «inscripción de la danza» al referirse al campo extendido *screendance* más allá del soporte o método de inscripción en el que se despliegue, ya sea fotográfico, cinematográfico, videográfico, para Internet, aplicaciones o cualquier otra tecnología visual o audiovisual.

Mecanique de Fernand Léger, como parte significativa en el desarrollo histórico del campo de la videodanza. En estas piezas, las narrativas no tradicionales, el trabajo con movimientos y ritmos de la cámara, la exploración de diferentes velocidades y estéticas de movimiento, así como el foco en la presencia del cuerpo en movimiento, constituyen importantes fundamentos para la posterior conformación de nuestra disciplina.

En la obra de Maya Deren, *Meshes of the Afternoon*, *Witch's cradle*, *At land*, y *The private life of a cat*; su primera preocupación era la de «emancipar a la cámara de las tradiciones teatrales en general, particularmente en términos de tratamientos espaciales»¹¹. Pero, es con *A Study in Choreography for Camera*, realizado en colaboración con el bailarín y coreógrafo Talley Beatty¹² y presentado en Nueva York en 1945, que Deren había desarrollado una nueva forma de creación coreográfica y cinematográfica, a partir de la cual es propuesto el término «choreocinema» por parte del crítico John Martin. Este filme es considerado el primer «cinedanza», manifestando un nuevo y diferenciado campo creativo, el cual logra trasladar al bailarín del espacio teatral tradicional al espacio de la pantalla, un espacio-tiempo reconstruido y un cuerpo «recorporalizado» por las técnicas cinematográficas (Rosenberg 15). Con sus 2 minutos y 30 segundos en blanco y negro, este filme mudo de vanguardia se dio la tarea de redefinir las posibilidades creativas en la transposición de la danza en el cine y del cine a la danza.

11 A propósito de su filme *A Study in Choreography for Camera*, Deren escribió en la *Dance Magazine*, Oct. 1945. En *Essential Deren*.

12 Talley Beatty, bailarín y coreógrafo, es considerado una figura emblemática de la historia de la danza moderna americana. Estudió y trabajó con Katherine Dunham, el coreógrafo George Balanchine, Alvin Ailey, la compañía Batsheva, el Boston Ballet, Ruth Page y Lew Christiansen. Fue bailarín miembro de Ballet Society. En 1940 se forma con Martha Graham.

Deren describe su posición respecto a la creación de la danza, en y para la pantalla, al tiempo que funda su campo de creación y reflexión, de la siguiente manera: «existe una forma filmica con un potencial en materia de danza en la cual la coreografía y el movimiento pueden ser diseñados con precisión tomando en cuenta la movilidad y los otros atributos de la cámara»¹³. Esto demanda otra manera de pensar la creación escénica y cinematográfica a partir de su espacialidad, de la utilización de la cámara como extensión del cuerpo, como elemento de composición coreo-cinematográfica y de la gestualidad híbrida emergente del cruce entre estas disciplinas. Esta gestualidad se reconstruye *ad infinitum* a través del diálogo con la edición como proceso de escritura y ensamble de todos los elementos.

Rosenberg describe las implicaciones de esta nueva forma híbrida en el contexto de la consolidación del lenguaje cinematográfico, citando a Sydney Peterson en su ensayo *Cine Dance and Two Notes* de 1967.

[Peterson] atribuyó el éxito de *A Study in Choreography for Camera* de Deren a sus técnicas de edición, caracterizándolas como «trucos y magia» que recordaban a Georges Méliès y otros, en donde la prestidigitación suplantó el descubrimiento en el cine de su propio «potencial como medio dramático y narrativo». Él sugiere que los artistas que desean combinar danza y cine podrían modelar un tiempo pre-cinematográfico hacia el siglo xvii, cuando encontrábamos efectos mágicos en el teatro (6).

13 Traducido del inglés por las autoras. Martin escribe el artículo justo después de haber visto por primera vez el filme de Maya Deren.

De esta forma, Deren se instala como precursora de este campo creativo, realizando una extensa y rica filmografía que representa un legado significativamente innovador de su tiempo, tanto en términos de lenguaje, como en aspectos de género y políticos. Ciertos artistas en Estados Unidos, como Jónas Mekas, hablaban de ella como la madre del «Cinema Experimental Americano». Maya Deren es considerada como una de las cineastas independientes ejemplares de su época. Sumado a esto, nos provee de una importante herencia reflexiva y teórica sobre cinedanza y cine experimental, la cual constituye la primera base bibliográfica del corpus de la videodanza.

Conceptualización del híbrido de la videodanza

A partir de diversos acercamientos conceptuales, propuestos y organizados, principalmente por Douglas Rosenberg sobre la noción de hibridación en videodanza, propusimos a los autores el enfoque a través del cual abordaríamos este campo en la compilación, comenzando con la siguiente aportación.

[...] el *media space* como sitio para la coreografía es un espacio maleable para la exploración de la danza como sujeto, objeto y metáfora. La práctica de articular este sitio, es aquella en la cual la naturaleza misma de la coreografía y la acción de la danza pueden ser cuestionadas, deconstruidas, y representadas como una forma híbrida totalmente nueva, a través de la experimentación con ángulos de cámara, composición de toma, locación y técnicas de postproducción (31).

La disciplina de la videodanza es abordada dentro de los textos, en el campo de la experimentación artística y en la óptica de creación, de una forma híbrida, constituida por coreografías y concepciones de movimiento explícitamente vinculado a técnicas audiovisuales –movimientos de la cámara, punto de vista, ritmo del montaje, etcétera– y creadas específicamente para, por y con la cámara. Esta combinación de lenguajes permite mezclar los recursos de cada uno a fin de entrelazar las relaciones movimiento–tiempo–espacio–cuerpo–cámara. La danza para, por y con la cámara, como nueva escritura de la danza, «se presenta como una forma artística transdisciplinaria». La videodanza como objeto transdisciplinario, hace emerger una creación híbrida de la confrontación, yuxtaposición y cruce entre las disciplinas artísticas: danza, cine, video, performance, teatro, música y nuevas tecnologías. Esas disciplinas ofrecen una nueva creación, articulando y abriendo la percepción de cada una a lo que las atraviesa y las sobrepasa: el gesto y el cuerpo en movimiento en pantalla (Ruiz 6).

La colección es publicada y distribuida por la udlap, y ha sido compilada por Ximena Monroy Rocha y Paulina Ruiz Carballido. «La Creación Híbrida en Videodanza» es la primera publicación impresa sobre videodanza en México, y se compone de cinco volúmenes, con un total de 24 ensayos y textos de 24 autores de 6 países de América y Europa, cuatro de los cuales se enmarcan dentro de las siguientes líneas de investigación: 1. Memoria Histórica de la Videodanza, 2. La Creación Híbrida Expandida en Videodanza, 3. El Cuerpo en Videodanza, y 4. Crítica y gestión de Videodanza. El quinto volumen de la colección es un catálogo fotográfico del Festival Agite y Sirva en el periodo 2009-2014.

Agradecemos enormemente a cada uno de los autores, quienes desde el planteamiento del proyecto se

unieron efusiva y comprometidamente con diversas propuestas e inquietudes para abordar dentro de los ensayos y textos. El periodo de retroalimentación a distancia con cada uno de ellos significó un rico proceso de colaboración siempre desafiante, nutrido y propositivo. Esperamos que ahora reunidos, los 24 textos en esta colección, operen como muestra de la actividad creativa y reflexiva de esta comunidad que toca a la videodanza desde muy diversos acercamientos y enfoques, así como un encuentro de puertas abiertas al constante y dinámico diálogo característico de esta disciplina. A Tatiana Vázquez, por su valioso trabajo y apoyo llenos de paciencia, amabilidad y generosidad. A todo el equipo del Departamento de Publicaciones de la Universidad de las Américas Puebla por la ardua labor de corrección y diseño. A Cuauhtémoc Nájera y el equipo de la Coordinación Nacional de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes; a Eduardo Rafael Mondragón Leal y el Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes; a Miguel Ángel Pineda, Pamela Montoya y el equipo de la Dirección de Comunicación Social del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Agradecemos asimismo al Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA) de Oaxaca 2013. A todas las personas y equipos de trabajo que desde las instituciones, y los espacios culturales y artísticos que han sido nuestras sedes, han apoyado y cobijado a este Festival en todas sus ediciones; y especialmente a todos los creadores que han compartido y confiado sus obras al Festival, las cuales en definitiva han sido fuente primordial de inspiración para este y otros proyectos de creación y gestión dentro del mismo.

Lejos de dirigirse exclusivamente a un público especializado, la presente publicación invita al lector a adentrarse y estudiar el amplio paisaje en el cual la

videodanza se manifiesta. Este compilado puede leerse a manera de paleta de colores, en el cual líricamente el lector puede «videodanzar» entre cada proposición teórico-práctica y reconstruir nuevas perspectivas sobre la disciplina. Cada ensayo propone una micro-óptica dentro de un panorama reflexivo y vasto de cuestionamientos y antecedentes disciplinares, a través de los cuales esperamos despertar nuevas preguntas, deseos, ideas y miradas sobre el saber, el hacer y el pensar videodanza: un campo diverso, inclusivo y dinámico, en constante diálogo y expansión. De ahí la importancia y emergencia de concretar este primer compilado impreso y digital de ensayos de videodanza en México, en red colaborativa que une reflexiones y prácticas de artistas e investigadores de Argentina, Brasil, Estados Unidos, Canadá, España y México. Bienvenidos todos.

Obras citadas

- Benhumea, Nayeli y Hayde Lachino. *Videodanza de la escena a la pantalla*. Issuu: Danza-Tecnología. 2012. Web. 2013.
- Brannigan, Erin. *DanceFilm. Choreography and the Moving Image*. Nueva York: OUP, 2011. Impreso.
- Caldas, Paulo. «Poéticas del Movimiento. Interfaces». *Dança em foco—A Dança na Tela*. Eds. Eduardo Bonito, Paulo Caldas y Regina Levy. Río de Janeiro, Oi Futuro: 2009. Impreso.
- Davidson, Andrea. «Conditions de possibilité de la vidéodanse: de la vidéo de danse à la vidéodanse et au-dela». Tesis de Maestría. Université Paris, 1997. Impreso.
- Hayes, Marisa y Boulègue, Franck. *Art in Motion: Current Research in Screendance / Art en Mouvement: Recherches actuelle en ciné-danse*. Cambridge Press, 2015. Impreso.
- Martin, John. *Dance on film, the dance has many faces*. Nueva York: Dulton press, 1951. Impreso.
- Papa, Laura. «Danza / Video // Video / Danza: un juego de tensiones». *Terpsícore en ceros y unos, Ensayos de videodanza*. Eds. Silvina Szperling y Susana Temperley. Buenos Aires: Guadalquivir-CCBA: 2010. Impreso.
- Pearlman, Karen. *Cutting Rhythms: Shaping the Film Edit*. Burlington: Foca Press, 2009. Impreso.
- Porter, Jenelle. *Dance with Camera*. Philadelphia: Institute of Contemporary Art-University of Pennsylvania, 2009. Impreso.
- Rosenberg, Douglas. *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image*. Nueva York: Oxford University Press, 2012. Impreso.
- Rosenberg, Douglas. «The Oxford Handbook of Screen-dance Studies». Libro. Oxford University Press. Por publicarse. Impreso.

Ruiz Carballido Paulina. «L'écran comme espace chorégraphique. Étude sur l'approche cinématographique de la danse dans les œuvres de Maya Deren-Talley Beatty A study un choreography for camera et Merce Cunningham-Charles Atlas Local». Tesis de Maestría. Departamento de Danza de la Université Paris 8, bajo la dirección de Julie Perrin, mención Très bien, 2013.

Szperling, Silvina y Temperley, Susana. *Terpsícore en ceros y unos. Ensayos de videodanza*. Buenos Aires: Guadalquivir-CCEBA, 2010. Impreso.

Veras C., Alexandre. «Kino-Coreografías entre el Video y la Danza». En *Dança em foco – Videodança*. Eds. Paulo Caldas y Leonel Brum. Río de Janeiro: Oi Futuro, 2007. Impreso.

Congreso Screendance: The State of the Art 2006

<http://www.dvpg.net/screendance2006.pdf>

Instituto Universitario Nacional del Arte sobre el Simposio Internacional “Pensar la Videodanza” 2011

<http://criticadeartes.iuna.edu.ar/agenda/1119-simp-sio-internacional-pensar-la-videodanza-iii>

Universidad de Brighton sobre el Screendance Symposium

<http://arts.brighton.ac.uk/study/fine-art/events/screendance-symposium2>

Festival de Videodanza de Bourgogne sobre el Coloquio Internacional de Videodanza 2014

<http://videodansebourgogne.com/2013-screendance-conferencecolloque-cine-danse-2013/>

Light Moves Festival of Screendance

<http://www.lightmoves.ie/symposium.html>

Festival Dança em Foco de Brasil

<http://www.dancaemfoco.com.br/index.php/livros>.

The International Journal of Screendance

<http://arts.brighton.ac.uk/projects/screendance/the-international-journal-of-screendance>



En Laberinto, Shawna M. Tavsky y Gilberto
González Guerra
2014, México
Blanco y negro, sonora,
HD (1080i), 4 min.
Fragmento







POÉTICAS DEL MOVIMIENTO: INTERFACES

Paulo Caldas

«Danzar lo imposible»¹ es una expresión ya usada para referirse a aquello que la pantalla le autoriza a la danza: espacios y paisajes imposibles, tránsitos imposibles entre espacios, la materia escapa de su física, el cuerpo de su anatomía, el tiempo confunde sus dimensiones y sentidos. El cine, desde siempre, ha producido efectos sobre la danza; el video los prolonga y –en el instante en que la imagen se vuelve digital– los extrema. Las nuevas tecnologías no dejan de hacer que la danza se incline en dirección hacia una reinención.

El escenario cinematográfico

El cine fue –desde siempre– un medio de comunicación que registró la danza, tanto en su contexto social, como escénico: la danza de los indios Sioux, pero también las *Serpentine Dances* con Annabelle Moore (documentadas por Thomas Edison en 1894 y 1896, respectivamente). Las formas de las *Serpentine Dances* repiten a Loïe Fuller. La artista americana –precursora de la danza moderna– cobra fama, a finales del siglo XIX, en el *Folies Bergère*, en París, menos por la invención de un nuevo universo gestual que por el desarrollo de dispositivos basados en una composición que fundía cuerpo, telas, luz y colores en una imagen en constante movimiento y que inspiró, desde 1892, a nombres como Mallarmé, Rodin o, más cerca nuestro, Alwin Nikolais. Más tarde, el interés de Fuller por las nuevas tecnologías la llevará –predeciblemente– al cine. No resulta inoportuno, aunque problemático, al evocar tal linaje –de Fuller a Nikolais– denotar el hecho de que ahí nos encontramos con algo cuyos trazos casi abstractos ya nos hacen asistir a más que la

¹ *Dancing the Impossible: Choreography for the Camera* fue el título de un artículo publicado por Lisa Kraus en la *Dance Magazine*, en enero de 2005.

danza de *cuerpos* en movimiento, también a una coreografía de *formas* en movimiento.

Los efectos recíprocos entre el cine/video y danza atravesaron el siglo xx, lo que constatamos tanto en la tridimensionalidad de la escena como en la bidimensionalidad de la pantalla: muy precòzmente, el cine fue frecuentado en su materialidad –el uso de proyecciones integradas a las obras escénicas, a los espectáculos–, proviene de los albores del siglo: como interludio al ballet dadaísta *Relâche* de Francis Picabia, fue producido en 1924, el *Entr'acte* de René Clair. En él, asistimos –en medio de una profusión de imágenes que proponen una lógica que escapa al modelo narrativo que se volvería hegemónico– a una imagen recurrente: en cámara lenta, una bailarina –zapatillas y tutú romántico– gira y salta sobre una superficie transparente a través de la cual es filmada en *contra-plongé*. Su encuadre y su lentitud ya nos informaban en aquel momento, bella y sintéticamente, sobre los nuevos espacios y tiempos que la danza comenzó a experimentar en su asociación con el cine. El filme materializa esa dimensión de una imposibilidad hecha posible: aquí, son simultáneamente el tiempo y el espacio de la danza que se redimensionan. Se trata entonces de bailar lo imposible.

En el transcurso del siglo, el uso escénico de las imágenes virtuales se habrá de multiplicar: tendrán diversos tratamientos escenográficos, coreográficos y de dramaturgia, podrán ser interactivas, inmersivas incluso y compondrán juegos más o menos complejos con lo presencial.

Pero el cine fue frecuentado también en sus procedimientos: por ejemplo, en *Le Train Bleu*, la obra de Bronislava Nijinska, creada para los *Ballets Rusos* de Diaghilev, también en 1924, «los bailarines se movían en cámara lenta, mostrando una sofisticada comprensión del uso filmico del tiempo» (Rosiny 19). Habría que investigar,

incluso en el teatro de Meyerhold –exento del uso de pantalla y proyecciones, y pleno de fisicalidad– cómo «la escenificación y representación del actor utilizan técnicas de montaje cinematográfico, sobre todo el “montaje de atracciones”» (Pavis 43).

[Étienne] Decroux [...] no se vale del cine mudo, sino que se refiere explícitamente en *Palabras sobre la Mímica* a los «dos movimientos contrarios» del *saccadé* («puntado») y *fondú* («fluido»), que para el mimo caracterizan dos maneras de moverse. Ahora, estos son términos y técnicas que se ilustran a cabalidad en el cine, con la cámara rápida y el *fade* o la cámara lenta. Es al evocar estos dos tipos de desarrollo del filme que el mimo mejor sabrá ejecutar su gesto, y es el hábito de percibirlos realizados en la pantalla lo que inspirará su gestualidad. Las nociones de *close* o de montaje encuentran un equivalente gestual en la noción de movilización/inmovilización de una parte del cuerpo y en la de fragmentación del cuerpo en la que cada segmento es utilizado por vez (43).

Pero, en las primeras páginas de *Cinema: a imagem-movimento* será en otro sentido que Gilles Deleuze se referirá a una «conspiración» de la danza y de la mímica con el cine: desde una «constatación bergsoniana», él dirá que: «ya sea que se trate de pensar el devenir o de expresarlo o hasta de percibirlo, lo que hacemos es apenas poner en acción una especie de cinematógrafo interior» (10). En aquel momento, frente al cine recién inventado, Bergson reconoce lo que llamará *ilusión cinematográfica*: la ilusión de producir movimiento a través de una sucesión de inmovilidades; y distinguirá dos maneras de hacerlo: por un lado, la manera antigua,

vinculada a la idea de pose que insiste, de cierto modo, en el ballet clásico (sobre todo en el siglo xix), en la que el movimiento es una síntesis de puntos culminantes (los instantes privilegiados). Por el otro, la manera moderna que extrae desde un análisis, es decir, de una descomposición del movimiento, instantes cualquiera que más tarde será preciso sintetizar (es ejemplar aquí el procedimiento del cine: al final, los fotogramas que desfilan en velocidad delante de nosotros –y que nos hacen ver movimiento– son apenas imágenes *inmóviles* del movimiento).

Entonces, en una rara referencia a la danza, Deleuze decía: «La danza, el ballet, la mímica abandonaban las figuras y las poses para liberar valores no posados, no pulsados, que reportaban el movimiento a cualquier cualquiera [...] Todo ello conspiraba con el cine» (10).

De hecho, esta «conspiración» tiene una historia a lo largo del siglo xx. Supongo que, cuando Rudolf Laban lanza tantos verbos en infinitivo (*deslizar, torcer, flotar...*) como acciones básicas de Esfuerzo y que contrastan con los sustantivos, adjetivos y verbos en participio que nombran pasos clásicos (*jeté, tombé, assemblé...*), es porque algo pasó. Las danzas moderna y contemporánea invirtieron hondamente en otra manera de pensar el movimiento, manera afectivamente cinematográfica.

Efecto cine

Hoy, más que nunca, reconocemos el *efecto cine* en la danza, en las escenas que establecen dramaturgias del fragmento y que se construyen a partir de procedimientos de edición; lo reconocemos también en los cuerpos que multiplican sus enfoques (como en obras recientes de William Forsythe, especialmente en su *Solo* de 1997, en el cual vemos, en el cuerpo, una atomización de los acontecimientos comparable a la que Cunningham inauguró en el escenario) o en los cuerpos que materializan

velocidades alteradas (desde la –ahora– banal cámara lenta a la casi imposible cámara acelerada a la que asistimos en la versión escénica de *Amelia*, de *La La La Human Steps*, y exacerbada en su versión videográfica, del 2002, dirigida por el propio coreógrafo Édouard Lock).

Aun en una coreografía que no listaríamos, en principio, como vinculada a las nuevas tecnologías, como Pina Bausch, reconocemos el *efecto cine*, no sólo en la dramaturgia de fragmentos que atraviesa su teatro–danza (impresa también en su único filme *El Lamento de la Emperatriz* de 1990), sino también en aquellas repeticiones y reversiones de tiempo delicadamente presentes en una obra escénica como *Café Muller* de 1978. Es como si «coreografiar pasase por una mirada mediada por la cámara o la mesa de montaje del cine o del video» (Pavis 44).

Los correlatos de procedimientos cinematográficos se multiplican en el cuerpo y en la dramaturgia, así como en el propio guión propuesto al observar la escena: en este sentido, el movimiento y la luz (o sea, aquello hacia lo que sabemos tiende nuestra percepción) son objeto de un tratamiento para–cinematográfico.

La trayectoria del ojo en el escenario –incluso en un escenario jerarquizado como el italiano– es evidentemente, una construcción singular de cada espectador. Pero la composición coreográfica podrá construir, como propuesta, las tendencias de este trayecto: la ocupación variada del escenario, por ejemplo (especialmente en su profundidad, distinguiendo lo próximo y lo distante), invita a la mirada con distintas apelaciones; pero nuestra inclinación hacia detenernos en aquello que nos está más próximo puede desaparecer si aquello que, distante, se mueve más intensamente o es iluminado más intensamente. Una cámara que eligiese su foco en un cuerpo inmóvil en primer plano, y captase al fondo un cuerpo en movimiento desenfocado, podría sugerir una tensión semejante.

De allí se desprende que, debido a nuestras tendencias perceptivas, esté casi implicado en la composición coreográfica –aún para ser subvertida– igualmente casi un *diseño* de luz como un correlato de un *diseño* de foco, como un *diseño* primario de lo que se ve. Un coreógrafo sabe que todo lo que se mueve en la escena (cuerpos, luces u objetos) ha de ser parte de su composición; pero también sabe que la arquitectura móvil de la escena es una edición. Él dibuja o puede dibujar en la escena, como propuesta, lo que se capta y cómo editarlo. En escena, repito, son principalmente el movimiento y la luz, los instrumentos para la producción de nuevas espacialidades, construidas por una mirada vuelta cámara. En tal abordaje, lo coreográfico y lo filmico se tocan.

Reconocidas algunas tendencias perceptivas, el juego a ser propuesto en la escena o en el cuadro es inagotable. Perseguir esas tendencias en la escena parece ser, dicho sea de paso, una ocupación necesaria a aquellos que se disponen a registrar espectáculos: todo el esfuerzo de lo que llamaríamos registro documental tiende a ser el de rescatar la experiencia que el espectador tiene en el *performance* en vivo, donde se le da énfasis a los encuadres frontales o diagonales, los planos generales o medios, los movimientos y transiciones lentas, y el mantenimiento de una linealidad temporal. Cuando se desea un registro, el video se rehúsa a declarar su existencia, quiere solamente desaparecer (el registro de *Café Muller*, en este sentido, es ejemplar).

La pantalla coreográfica

En la pantalla, pueden alterarse las dimensiones del cuerpo: la imagen del cuerpo distante informa sobre todo su composición con el espacio, las líneas de fuerza que componen la arquitectura de la imagen y se prolonga más allá de esta. La idea de un extra-campo insiste en la imagen de una manera casi impensable en el

escenario. En él, el marco es experimentado como límite del acontecimiento. Más allá de aquello que se ve, no hay ninguna escena a ser vista. La imagen en la pantalla, al contrario, ya tiende a insinuar un desbordamiento en el que aquello que se ve se vincula prácticamente con aquello que no se ve.

Los planos cercanos pueden aislar al cuerpo del espacio, fragmentarlo, dar proporciones monumentales a sus partes menores (la «tragedia es anatómica», diría Jean Epstein) –piernas, pies, rostros, ojos, brazos, manos– dando ocasión de producir ahí coreografías improbables: la frecuencia con que las manos, por ejemplo, protagonizan planos, escenas o piezas enteras, evidencia cuánto el cine/video potencian el hecho de que ese movimiento cualquiera de un cuerpo cualquiera en el espacio cualquiera, puede ser danza.

Lo que constatamos aquí es que, por un lado, la escena moderna nace vinculada al nacimiento de nuevas tecnologías de la luz (la iluminación eléctrica tendrá un papel fundamental en las experiencias escénicas de inicios del siglo xx) y por el otro, que la danza moderna se apegará insistentemente al recién inventado cine de entonces. La danza frecuentará al cine, tanto como el cine frecuentará a la danza. Prescinde que recordemos que la palabra griega *kinesis* es base etimológica de *cinético* y también de *cine*. La *cinesis* es, de hecho, el trazo común que vincula coreografía y cinematografía como escrituras de movimiento.

De hecho, construir una escena coreográfica contaminada por el lenguaje cinematográfico implica una inversión basada en dos registros: tiempo y espacio. Es también (quizá sobre todo) por constatar la potencia de discontinuarlos y redimensionarlos que tantos coreógrafos se orienten hacia la pantalla, donde lo imposible es posible. Allí, el coreógrafo ve la oportunidad de

abandonar la casi insuperable tendencia de continuidad espacio-temporal del escenario.

Conocemos el notable dominio de la escala de tiempo realizada en el cine. Como decía Epstein, «el cine tiene el poder de transmutaciones universales, pero ese secreto es extraordinariamente simple: toda esa magia se reduce a la capacidad de hacer que la dimensión y la orientación temporales varíen» (Betton 17). El cine es arte del tiempo, es «esculpir el tiempo». Cámara lenta, interrupción, inversión de la escala del tiempo, montaje, todos esos procedimientos se vinculan al cine como arte y técnica.

Del mismo modo, es arte del espacio. Un espacio que puede ser discontinuado, imaginario, estructurado, artificial, deformado, un universo filmico donde hay condensaciones, fragmentaciones y articulaciones espaciales, «la imagen es un transporte en el tiempo, pero igualmente un transporte en el espacio» (28). El primer plano, los movimientos de cámara, los ángulos de encuadre, promueven una nueva experiencia del espacio, experiencia moderna y esencialmente cinematográfica.

A lo largo de todo el siglo xx, también percibimos la insistencia de la danza o de una dimensión coreográfica cualquiera en el cine: desde los citados ejemplos de inicios del siglo, pasando por las más diversas soluciones del musical (pensemos en la conservadora cámara inmóvil en Fred Astaire, opuesta a la revolucionaria cámara en movimientos inéditos de Busby Berkeley), hasta el llamado cine experimental (y la seminal obra de Maya Deren) y las escenas de danza (o incluso, de artes marciales) insertadas en las diferentes películas a lo largo de toda la historia.

En las imágenes caleidoscópicas casi abstractas a las que asistimos en el cine de Berkeley, reconocemos algo imposible de (re)producir en el escenario. En él, la coreografía de los cuerpos y de las formas compuestas

para la cámara, de alguna manera, converge con el proyecto de Deren de establecer un hacer/saber común, simultáneamente cinematográfico y coreográfico, y que tiene en *Study in Choreography for the Camera* un verdadero manifiesto.

Aquello que transcurre entre la danza y el cine (o el video) promueve una nueva experiencia. Las ideas de impureza –menos frecuente– o de hibridez, se repiten aquí. Es común tomar a la videodanza como un híbrido, nacido de un diálogo entre la danza y el video, en el cual esos «lenguajes» se vuelven indisociables; como una obra coreográfica que existe sólo y para el video. De alguna manera, en esta precaria perspectiva resuenan aquellas motivaciones de Deren, que decía, con respecto a su *Study in Choreography for the Camera*:

Mi intención es que este filme sea principalmente una muestra de cine–danza –es decir, una danza tan relacionada con la cámara y la edición que no puede ser «ejecutada» como unidad en ningún otro lugar más que en este filme particular. En el reducido espacio de este filme he sido capaz solo de sugerir las potencialidades de esta forma. Mi más sincera esperanza es que el cine–danza sea rápidamente desarrollado y que, en el interés de este desarrollo, una nueva era de colaboración entre bailarines y cineastas se abra– una colaboración en la que ambos compartan sus energías creativas y talentos hacia una expresión de arte integrado (222).

Más allá de lo que pasa frente a la cámara importa, entonces, subrayar cuánto una dimensión coreográfica podría o debería ser reconocida en los procedimientos de la cámara y/o de la edición: quizá ahí, resulte el paso

que, afectivamente, haga que surja en la dramaturgia de las imágenes un «efecto danza». Pues ahí, en el cine danza o en la videodanza vemos problematizadas las diversas dimensiones coreográficas posibles: la del cuerpo filmado, de la cámara que filma, de la edición que compone.

Ejemplar, en este sentido, además de la mencionada obra de Maya Deren, es el cortometraje *Nine Variations on a Dance Theme* de Hilary Harris de 1966, en el que la bailarina Bettie de Jong danza una secuencia de movimientos que dura no más de 50 segundos. Visitada, en las nueve veces en las que se repite, por una cámara que propone diferentes encuadres y trayectos, editados ya sea con planos secuencia o con cortes más o menos frecuentes, la bailarina repite movimientos que, por nosotros como espectadores, son experimentados siempre como nuevos. Sobre uno «mismo», cámara y edición nos actualizan «alteridades» virtuales: en la pantalla, las nueve variaciones son nueve coreografías distintas.

Ejemplo extremado es el video *Birds* de David Hinton del 2000, ausente incluso de la figura humana. Premiado como *Best Screen Choreography*, en el importante festival IMZ Dance Screen del mismo año. Esta obra pide que nuestra mirada se radicalice y reconozca en la manipulación de las imágenes documentales de pájaros, una lógica coreográfica.

En un cierto sentido, la videodanza prolonga –porque arrastra para sí– las propias indefiniciones de la danza contemporánea. Lugar de la diferencia, ella –la danza contemporánea– es frecuentada por regímenes expresivos diversos; oscilando entre poéticas visuales, plásticas, performáticas, teatrales, musicales, la escena de la danza contemporánea ni llega a implicar, a veces, alguna ascendencia de regímenes cinéticos o cinestésicos. Pero, si acogemos tal escena como propia y nuestra –hablo como bailarín–, es porque reconocemos en ella

por lo menos los vestigios de un régimen cinestésico inherente a la danza (una «dancidad», si se puede decir) o vislumbramos espasmos de coreografía.

Fundidos o confundidos, los elementos de una lógica de la danza emergen, en la escena, con nuevos *status* y estatutos: el arte del siglo xx se vio atravesado por cuestiones que nos llevaron –en el límite– a erigir una danza contemporánea hecha de cualquier movimiento de cualquier cuerpo en cualquier espacio. Más allá de la reconocida *cinesis* que reúnen, como dijimos, danza y cine/video, quizá sea exactamente debido a dichas estrategias con las que nos esforzamos para instituir estéticamente esta dimensión del «cualquiera» en el movimiento, en el cuerpo y en el espacio, que podemos prolongar hacia la pantalla un tratamiento coreográfico y darle a la videodanza el alcance que tiene hoy.

Si la videodanza extrema y complejiza cuestiones de la propia danza contemporánea, aún se trata de reconocer, en ésta, una dimensión coreográfica cualquiera, algo que afirme una lógica cinética como poética: una dramaturgia de movimiento. Pero ahora ya no se trata más necesariamente de reconocer en el cuerpo tal dimensión. Esta ya no puede detenerse allí: la *cinesis* como interface va a autorizar el tránsito inquieto entre el cine/video y la danza. Coreografía, videografía y cinematografía se confunden como cinegrafía, como escritura de movimiento, como poéticas de movimiento; y quizá sea éste el modo de producir en las imágenes sobre la pantalla una cinestésica que –como en la danza– prolongue la experiencia de ver más allá de los ojos.










En donde la afirmación de que también una coreografía de la cámara o de la edición no sea absolutamente metafórica, *camera choreography* será apenas una de las expresiones que la lengua inglesa producirá al intentar nominar aquello que se produce entre el video y la danza. Mejor dicho, un inventario de la variedad

de nominaciones de lo que pasa entre el cine/video y la danza (variedad especialmente reconocible en la lengua inglesa, donde *cinedance*, *coreocine* y más recientemente, *screen dance*, *screen choreography*, *dance for the camera*, *video dance*, por ejemplo, nombran prácticas y eventos) podría eventualmente enseñar algo sobre los muchos matices poéticos y estéticos que atraviesan esta producción.

La videodanza se vincula con la constatación de que la danza, a ejemplo de diferentes artes, encuentra –en la tecnología de la imagen– la posibilidad de crear nuevas experiencias estéticas. Cuando cuerpo e imagen son insistentemente capturados por la banalidad del consumo, dejar que una experiencia de danza mueva los cuerpos y motive las imágenes en los escenarios y pantallas es igualmente una práctica política, es arte.

Obras citadas

- Betton, Gerard. *Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987. Impreso.
- Braga, R. Aurélio A. «Roland Barthes e a escritura: um olhar poético sobre o signo fotográfico». *Studium* 19. Abril 2009. *Studium del Instituto de Artes da Unicamp*. Web. Abril. 2009.
- Deleuze, Gilles. *Cinema: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985. Impreso.
- Deren, Maya. *Essential Deren: Collected Writings on Film*. Nueva York: Documentext, 2008. Impreso.
- Pavis, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2005. Impreso.
- Rosiny, Cláudia. «Videodança». *Dança em foco – Videodança*. Eds. Paulo Caldas y Leonel Brum. Río de Janeiro: Oi Futuro, 2007. Impreso.












Rumi, Narcisa Hirsch

1999, Argentina

Color, sonora,

16 mm, 27 min.

Fragmento







RITUAL IN TRANSFIGURED TIME:

**NARCISA HIRSCH. POESÍA
SUFÍ, DANZAS EXTÁTICAS Y
MIRADA DE MUJER***

Silvina Szperling

I say:
I burn like a moth in the candle of your face.
You say:
Die.

JELALUDDIN RUMI

Este ensayo intenta «echar» luz sobre el trabajo de la artista Narcisa Hirsch, cineasta experimental argentina, nacida en Berlín en 1928. También discurre sobre las influencias de las películas de Maya Deren sobre el trabajo artístico de Hirsch, explorando el legado de Deren en Latinoamérica.

Narcisa Hirsch pertenece aproximadamente a la misma generación de Maya Deren –nació once años más tarde que Deren– y sus vidas muestran algunas similitudes: ambas fueron niñas inmigrantes (una en los Estados Unidos, la otra en Argentina) que escaparon de la muerte y la miseria, y encontraron comunidades que les ofrecieron la posibilidad de realizar sus ideas sobre arte y cine. Ambas mujeres fuertes en un tiempo en el que el feminismo era bastante incipiente, y ambas practicaron una forma artística (cine) en un momento, en el cual, las mujeres no solían tener el rol de dirección. Narcisa Hirsch continúa siendo, a la edad de 87 años, una artista activa.

La película *Rumi* de Hirsch, es el foco de este artículo, dado que utiliza danza como uno de sus elementos principales. Otros de sus filmes, como *Testamento y vida*

* Versiones anteriores de este ensayo han sido publicadas en *Ensaaios Contemporâneos de Videodança. dança em foco-aeroplano editora. Rio de Janeiro, 2012 (en portugués); y en After Deren. The International Journal Of Screendance. Fall 2013. Volume Three. Ed. Douglas Rosenberg y Claudia Kapenberg. Parallel Press, University Of Wisconsin.*

interior, *A-dios*, *Comeout*, *Ana, ¿dónde estás?* y *El mito de Narciso* serán referenciados como filmes experimentales que, a pesar de que no se consideren videodanza, están conectados al cine experimental de Maya Deren.

El mito de Narcisa

Siguiendo el ejemplo de un padre pintor a quien casi no conoció, Narcisa asistió a una cantidad de talleres de pintura en su adolescencia, en Buenos Aires, a donde había llegado en 1937, desde Austria, a la edad de nueve años. La emigración ocurrió justo a tiempo para escapar de la Segunda Guerra Mundial.

Nacida en Berlín como hija única de madre argentino-germana y padre alemán, que las abandonó cuando ella tenía cinco años, Narcisa creció en el Tirol rural, y fue enviada a una escuela vienesa a la edad de ocho años, sin educación formal previa, cortando así de cuajo una infancia tirolesa de vacas, margaritas, nieve y lagos. Imágenes todas que vuelven una y otra vez a su cine. Luego viajó a Argentina, a los nueve, cuando su madre tomó un año sabático en la casa de su abuela, para recuperarse de la horrible experiencia de la escuela en Viena.

Argentina se convertiría en su patria adoptiva, aunque siempre sería considerada una marginal: alemana para los argentinos, argentina para los alemanes. En los años sesenta –luego de diez años de parir y criar cuatro niños–, Narcisa adopta el apellido de su esposo, Paul Hirsch, y toma partido por el movimiento que gira alrededor del Instituto Di Tella, de Buenos Aires, comandado por Jorge Romero Brest y que proclama la muerte de la pintura de caballete. Es así como aterriza en la escena de los *happenings* porteños, desplegando acciones callejeras en complicidad con su amiga fotógrafa Marie Louise Alemann y el actor colombiano Walther Mejía: reparten manzanas en pleno centro de la ciudad, con la intención de llevar el arte a la gente común. Explicando

sus motivaciones para este evento, Narcisa refiere el comentario de un participante: «es la primera vez que me dan algo gratis. En este país, nunca se recibe nada gratis» (Entrevista personal)¹.

Más adelante realizarán otra acción, la de repartir bebés, es decir, muñequitos de bebé. Corría 1972 y Hirsch ya había realizado el evento en Londres y Nueva York con la intención de crear un *happening* en tres ciudades. El día de la acción en Buenos Aires era el día que llegaban a la ciudad los cadáveres de 16 personas asesinadas en un fusilamiento múltiple en Trelew, Patagonia. Hirsch recuerda que en ese momento una amiga le preguntó si iba a llevar a cabo la performance de todos modos, a lo que ella respondió: «por supuesto lo voy a hacer. Hoy no pasa nada extraordinario; están matando gente todos los días» (Entrevista personal). La acción callejera fue rodeada de policías que intentaban detener la performance, mientras una multitud furiosa pisoteaba los muñecos de bebé, rompiéndolos.

El *happening* culminante del grupo, *Marabunta*, fue realizado en 1967 en el foyer del Teatro Coliseo, la noche del estreno de la película *Blow Up* de Antonioni. *Marabunta* era una puesta en escena donde un gigantesco esqueleto recubierto de comida era presa de la voracidad del público que pasaba casualmente por allí. Cuando uno de los espectadores casuales quitó el ananá que cubría el sexo del esqueleto, tres o cuatro pájaros pintados en colores fluorescentes que estaban escondidos dentro de la caja torácica, volaron hacia la libertad. Para registrar esa efímera e imponente acción Hirsch se conecta con el camarógrafo, cineasta y militante político Raymundo Gleyzer –luego desaparecido por la

¹ Esta y otras citas de Narcisa Hirsch fueron obtenidas durante una serie de entrevistas que la autora de este ensayo tuvo con la artista entre septiembre de 2011 y diciembre de 2012.

dictadura militar-. Al realizar el montaje del material junto con él, descubre que el cine le resulta muy atractivo. Es así que se interna en el mundo del cine *underground*, asistiendo a sesiones en el MOMA de Nueva York, conociendo a Jonas Mekas y al New American Cinema del cual participaba Maya Deren.

Siendo una artista primordialmente visual y habiendo atravesado por el arte de acción, Narcisa incluyó, desde el minuto cero de su cine, al movimiento humano y al cuerpo en sí como uno de sus ejes primordiales. Buscando experimentar por sobre todas las cosas, resume su cine de la siguiente manera:

Me parece que nuestro siglo xx, al cual yo pertenezco, tiene mucho que ver con el movimiento y yo sigo sintiendo que necesito cierta movilidad, desatar algunas cosas [...] La caída de los valores fijos, la verdad, la realidad, todo esto que venimos trayendo de la modernidad en términos filosóficos de la metafísica, todo esto está en escombros en estos momentos (Torres²).

Sus obras tempranas revelan un fuerte atrevimiento y un notable interés por temas trascendentes como la muerte, el amor, el sexo, el tiempo. Era casi la única mujer de un grupo integrado además por Claudio Caldini, Juan José Mugni, Juan Villola, Horacio Valleregío y Marie Louise Alemann, esta última compartía con Narcisa el rol de líder. El grupo se reúne como forma de militancia artística; lo que los junta no es una estética en común, sino la idea de compartir una total libertad de expresión y la posibilidad de solidarizarse en términos de equipamiento, habilidad técnica y esfuerzos para convocar a un público reticente, que normalmente

2 Nota del editor: sin número de página.

solía sumar una decena de personas. Grandes debates se generaban, frente a la resistencia de un público no habituado a lo experimental y frente a la total ignorancia de la crítica. En las oportunidades en que comparían la proyección con cineastas incipientes, pero con evidentes intenciones de hacer un cine narrativo o «comercial» (en los festivales UNCIPAR / Unión de Cineastas de Paso Reducido), se armaban grandes bataholas entre ambos bandos. Lo cual se convertía en un esperado *happening* más.

En 1976, en el festival UNCIPAR, *Comeout* de Hirsch con música de Steve Reich ganó el primer premio en la categoría «Fantasía», y *Film Gaudí* de Caldini ganó el segundo premio en la categoría «Documental». *Comeout* consiste de una sola toma que comienza con una imagen fuera de foco y gradualmente revela, luego de casi 10 minutos, un tocadiscos girando con el disco de la banda sonora. Los críticos, que raramente prestaban atención al cine experimental, respondieron muy negativamente a los premios obtenidos por Hirsch y Caldini. En relación a *Comeout* de Narcisa Hirsch (sic), erróneamente traducido como «salir y mostrar» en el programa de mano, un crítico escribió:

Obviamos todo comentario sobre este film, ya que por razones especiales no pudimos asistir a la muestra final de la categoría Fantasía. Por tanto, solo nos limitaremos a informar al lector acerca de la temática, obtenida en base a consultas con terceros. La película está conformada por una sola toma que muestra la púa de un tocadisco, cuya banda de sonido indica que el disco está rayado. Transcurridos aproximadamente 15 minutos (sic) el brazo del tocadisco se levanta por su sistema automático, demostrando (contrariamente a lo esperado) que el disco no estaba rayado (Caldini).

El comentario sugiere que el crítico tomó al minimalismo por un error (comparándolo a un disco rayado) mientras que ni siquiera mencionó la cinematografía, con el largo plano fuera de foco, probablemente porque no había asistido a la proyección.

Un cierto grado de escándalo rodeaba las presentaciones públicas de este grupo. De la misma manera en que los *happenings* de los años sesenta atraían a la policía, que solía intentar interrumpir los eventos, las proyecciones de los años setenta trascendían al grupo habitual de conocidos y parientes, y convocaban la presencia de un público enojado quienes, de acuerdo con Hirsch, tendían a hacer comentarios familiares, como «esta película podría haber sido hecha por mi hija de cinco años». Más recientemente, gente del público abucheó una proyección de *Comeout*. El filme había sido premiado por la Viennale 2012 para un *blow-up* a 35 mm, pero aún conseguía incomodar a parte del público en Buenos Aires.

El año 1976 parece ser un punto de inflexión, cuando el Instituto Goethe le da cobijo al grupo a través de una conexión de Marie Louise Alemann. El instituto les proporciona una sala de exhibición y algunos talleres con cineastas reconocidos, siendo el que más marcó al grupo Werner Nekes (lituano residente en Nueva York), con quien convivieron dos semanas en un mismo hábitat del conurbano de Buenos Aires, produciendo cada uno su propio filme en 16 mm. Para entonces, ya Narcisa se había sumado a la mayoría que filmaba en súper 8, económicamente viable y capaz de sostener la libertad artística total de los miembros del grupo. Eran años de la dictadura militar más sangrienta que sufriera la Argentina, pero el grupo no llamaba demasiado la atención: era tildado de elitista y burgués por los militantes del cine político, como el Grupo Cine Liberación fundado por Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo;

y de revulsivo y sin sentido por los practicantes del cine del *establishment*. Otra vez, marginada por ambas orillas. Pero fue así que logró sobrevivir una vez más. Porque las cosas sucedían, como ella misma dice citando a su maestro Werner Nekes, «entre fotograma y fotograma» (Torres³).

La transposición como una manera de mirar el mundo. Poesía–cine

Un video corre mientras un filme se proyecta en su centro, doblando la imagen.

Vacas que caminan sobre vacas.

Dedos de mujer abriendo los pétalos de una rosa.

Un bailarín–derviche que gira y gira bajo la mirada de esa mujer.

Imágenes que superponen nubes, plantas, fuego o agua sobre rostros, arados y palabras escritas sobre la pared de una caverna.

Cortinas que se abren y ventanas que dejan ver a través y que también reflejan el otro lado del espejo.

Estas imágenes son parte de la película *Rumi* de Narciša Hirsch. Este trabajo integra la danza como una de las formas de movimiento del universo y sus criaturas. Sus metáforas logran transformar el tiempo y el espacio en coordenadas místicas más que cartesianas. Los recorridos que el movimiento marca son eterno presente. No hay un destino, un punto de llegada, una meta. El

3 Nota del editor: sin número de página.

mundo gira y gira y, de la misma manera, gira su bailarín, mientras el paisaje (la naturaleza en sus formas más puras y fuertes) presenta líneas horizontales: las cumbres de la cordillera, un sembradío nevado, un tropel de vacas avanzando en fila. El giro circular del eterno presente y la línea horizontal del tiempo que avanza (las estaciones se suceden, el sol se acerca al ocaso, la ruta sostiene una caminata humana), ambos derroteros se encuentran en la pantalla de Narcisa, quien borda sus imágenes poéticas al calor del fuego que consagra y consume la pasión.

Rumi comienza con una escena que revela la enorme escenografía de la cordillera de los Andes. El paisaje nevado desarrolla su poder en vistas panorámicas, mientras las palabras de un poema de Rumi aparecen sobre una superficie texturada. Al presentar sus películas en público, Hirsch ofrece una analogía con la literatura, argumentando que el cine experimental es como la poesía, mientras que el cine comercial es como una novela. *Rumi* está basado en un poema de Jelaluddin Rumi, quien abandonó una carrera académica exitosa para seguir a su maestro Shams e Tabriz al desierto. Conocer a Shams impulsó a la poesía de Rumi a flotar hacia el erotismo místico hasta su muerte:

See,

this is love.

Whoever is not killed for love is carrion⁴.

En la carrera artística de Hirsch el encuentro con la poesía de Rumi fue significativo y se convirtió en la culminación de una búsqueda que había comenzado como

⁴ Jelaluddin Rumi, citado en la película *Rumi* de Narcisa Hirsch. «Ves / esto es amor. / Quien no sea asesinado por amor es carroña» (Traducción de la autora).

cinéasta experimental en la Buenos Aires de los setenta. Las palabras del poema van apareciendo paulatinamente en la película inscriptas sobre una superficie texturada, iluminadas, casi se diría descubiertas poco a poco por una luz puntual. La imagen recuerda al mito de la caverna de Platón, en la cual la realidad y la percepción que tenemos de ella es sólo un reflejo temporal de las eternas Ideas. ¿Será que para Hirsch el cine (el arte) es lo que nos permite unir realidad y pensamiento? La alegoría de la caverna original⁵ tenía la intención de demostrar a los discípulos filósofos griegos que el mundo real no es lo que vemos con nuestros ojos, sino lo que sabemos con nuestras mentes. Hirsch, que estudió Filosofía, revisita la imagen de la caverna para demostrarnos que lo que sabemos al final del siglo xx se relaciona a través de intrincados y complejos patrones.

Esas palabras que se van destilando con gran parsimonia a medida que el filme avanza, siempre iluminadas por ese foco y percibidas por esa cámara de cine, acotan, refieren y anclan al resto de las imágenes que alternan y superponen cuerpos humanos, animales, elementos naturales, todos consumidos por la pasión que se cocina a fuego lento.

See...

this is the dark one

this is the wedding night

a never-ending passion

Become that passion

and every burden

will be

light⁶

⁵ La alegoría está escrita como un diálogo narrado por Sócrates, amigo de Platón, y Glaucón, hermano de Platón, en el comienzo del *Libro VII*.

⁶ Jelaluddin Rumi, citado en la película *Rumi* de Narcisa Hirsch. «Ves... / esto

Las múltiples capas de realidad que Hirsch devela en *Rumi* nos recuerdan a los movimientos de Deren entre diferentes estados de realidad en sus filmes. Para Deren, no es necesaria ninguna transición entre un exterior (como un bosque, o un parque, o una playa) y una habitación interior. Una acción puede ser realizada a través de diferentes espacios físicos, como en *A Study in Choreography For Camera*, y de esta manera cose capas de realidad, sugiriendo así una continuidad entre diferentes niveles de conciencia. Aunque la edición del movimiento de Hirsch en *Rumi* tiende a favorecer las tomas largas y la repetición más que la deconstrucción y reconstrucción de la continuidad espacial y temporal como en el caso de Deren, Hirsch consigue unir los diferentes espacios, interior y exterior, a través de la mirada del personaje femenino, cuando abre cortinas y ventanas revelando al espectador tanto el paisaje como su contrapartida masculina.

En *Ritual in Transfigured Time* Deren usa el montaje para construir un flujo de movimiento mientras crea una identidad compartida entre sus protagonistas femeninas. Hirsch también está interesada en el sentido del doble, incorporando múltiples intérpretes para sus personajes femeninos, por ejemplo en *Rumi* o en *Ana, ¿dónde estás?* Pero Hirsch tiende a usar la repetición del movimiento ejecutado por diferentes intérpretes, más que reconstruir un continuo «tiempo real». Para ella, el movimiento es un elemento abstracto que encuentra expresión en la vida y sus ciclos.

Soy cuerpo, luego existo

Para Hirsch el cuerpo es siempre un cuerpo sexuado y un cuerpo mítico a la vez. Y su mirada femenina tiñe

es lo oscuro / esta es la noche de bodas / una pasión interminable. / Conviértete en esa pasión / y toda carga / será / leve» (Traducción de la autora).

fuertemente toda su obra. Fue miembro de numerosos grupos de mujeres que se reunían para trabajar sus propios intereses, alejadas de la mirada de sus hombres, maridos y jefes. Uno de esos grupos se reunía en los años setenta, alrededor de la psicóloga Susana Balán, quien sugirió la idea de filmarse como un medio para mirar la propia imagen y hablarse a sí mismas. Balán fue también responsable de presentarle a Hirsch la poesía de *Rumi*. La escena en *Rumi*, cuando el personaje del hombre es desempeñado por un bailarín que desciende desnudo bajo la mirada de una mujer completamente vestida, a quien se permite contemplarlo, parece una declaración de la cineasta, en la cual, la mujer se empodera y mira activamente, no más objeto de la mirada masculina sino sujeto de su propia mirada, al tiempo que mira el cuerpo del hombre.

En *Testamento y vida interior* se alternan las imágenes de una caravana fúnebre en la cual un ataúd recorre la ciudad cargado por cuatro personas con las de una mujer tomando un baño en medio de un parque. La noción de pudor de la pacata sociedad porteña de los años setenta, se ve desafiada por este grupo de artistas-compañeros-cómplices, precisamente en el año del golpe de estado que colocó en el poder a la última dictadura argentina. Pero la película no se queda fijada en una simple provocación urbana: el cortejo fúnebre sigue su camino a través del campo, por una carretera nevada, donde los deudos avanzan vestidos de poncho al son de una música flamenca y la imagen toda va virando hacia el rojo y se dirige hacia (y se funde con) la luz. Sus «actores» –cameos de los directores colegas– son naturalistas, pero su cine está muy lejos de serlo. Siempre hay una nota (o varias) del inconsciente que acude a dar alas a la narrativa.

Una película comienza con un pensamiento, con una imagen que emerge, que sale de su contexto, que se independiza, que manda señales. Una imagen atrapada en un instante de apertura y de enajenación del mundo. Narcisa Hirsch (Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires).

El interés de Deren en el inconsciente ha sido evidente desde su primer filme, *Meshes of the Afternoon*. Además del enlace que establece entre las diferentes capas de la realidad, Deren usa técnicas filmicas como cámara lenta e imagen negativa, entre otros efectos, para crear la sensación de extrañamiento a los que los personajes muchas veces aluden en su interpretación (como Rita Christiani en *Ritual In Transfigured Time*). Podemos ver la expresión facial de asombro de Christiani desde el primer momento en que aparece en la película, remarcado por el viento que mueve su *foulard* hacia atrás y el movimiento de sus brazos, que levanta frente a ella y utiliza como defensa al entrar al espacio peligroso (el cuarto donde se enfrentará a su otro-yo interpretado por Deren). La aproximación de Hirsch a la realización cinematográfica es diferente en el sentido de que ella usa relativamente pocos efectos en cámara o en posproducción (excepto ocasionalmente sugerir una aceleración de los eventos naturales) y de que sus intérpretes tienden a tener expresiones faciales neutras, casi como máscaras, como por ejemplo la figura de Ana en *Ana, ¿dónde estás?* En este film, dos actrices interpretan el personaje de Ana, y ambas adoptan expresiones faciales neutras. El espectador no puede interpretar sus emociones y son más que nada sus movimientos o acciones los que llevan la progresión de la narrativa. Una actriz personifica la naturaleza salvaje de la mujer; la otra representa sus deberes sociales. La primera es muy

física, de hecho bailarina profesional; tiene muchas escenas donde hace acrobacia en una carpa de circo. La otra tiende a interactuar con gente y es la anfitriona de una fiesta en el clímax del filme. En la escena de la fiesta Hirsch presenta un juego de ajedrez, motivo recurrente en Deren, por ejemplo en *At Land*. En esta película Deren, en el rol protagónico, interviene en juegos de ajedrez que encuentra, reflejando así su propio mandamiento (como artista) de la estructura lúdica del cine. En *Ana, ¿dónde estás?*, Hirsch pone a su protagonista contra varios oponentes masculinos, implicando así su estrategia de negociación de un juego de género.

En su película *A-dios*, Hirsch trabaja sobre el mito del héroe. El filme constituye su explícito tributo a los hombres (a quienes dedica la película junto con Jung), y en él el cuerpo desnudo, tanto masculino, como femenino, tiene un tratamiento escultórico, casi griego. Hay algo de descarnado en esas visiones de torsos masculinos que incluyen los órganos sexuales pero no los rostros; cuerpos iluminados e impresos en blanco y negro de una manera clásica, que los revela casi como hechos de mármol. La artista alterna esas imágenes y otras *quasi* heroicas (deportistas en esfuerzos supremos, guerreros entrando al mar en masa, explosiones nucleares, desfiles militares, iconografía nazi) con el lento avance de un hombre con muletas, quien con mucha dificultad avanza por un camino hasta llegar a un descanso, un bar en la ruta.

En la película Hirsch cita a Simone de Beauvoir, imprimiendo su texto sobre la imagen fílmica:

La revuelta del hombre contra su condición carnal es aún más amplia. Se considera un dios fracasado y su maldición es haber caído desde un cielo luminoso y ordenado en las tinieblas caóticas del vientre materno (74).

El héroe siempre tiene un cometido, y la mujer-artista marca su falta, su caída, al registrarlo, al acompañarlo en su dificultoso avance con las muletas. Esa falla es mirada con conmiseración y esa mirada le otorga al guerrero, incluso en la caída, un modo de reivindicación: llegar al bar por sus propios medios. El guerrero siempre puede (y debe) reivindicarse. La mirada de mujer es compasiva: la admiración misma nace de la compasión.

Esta preocupación sobre la relación entre mujeres y hombres está también presente en el cine de Deren. En *Meshes of the Afternoon*, codirigida con su marido Alexander Hammid, el hombre aparece como ejecutor de un mandato, y manipula objetos simbólicos como un cuchillo con su alusión a la violencia fálica. En la escena en la que Deren entra a la casa, la figura masculina está ausente y su ausencia parece remarcada por una serie de objetos descompuestos: un cuchillo que se cae y falla al cortar el pan; un teléfono desconectado, que sugiere falta de comunicación; una cama vacía en el dormitorio, mientras las cortinas vuelan al viento. Hacia el final, justo cuando una de las «Derens» está a punto de apuñalar a la Deren dormida, esta abre los ojos y el personaje masculino aparece por primera vez, enfrentando a la cámara subjetiva de Deren. Lleva a Maya hacia arriba y en su camino cuelga el teléfono. Más adelante, el hombre entra a la casa por segunda vez, y en esta oportunidad ve al personaje de Deren asesinado con el cuchillo. Los codirectores dejan abierta cualquier interpretación sobre la relación entre la mujer y el hombre, pero se sugiere que la figura masculina sería un ejecutor de las intenciones de la mujer. De cualquier modo, el filme sugiere que los roles en una pareja no siempre son lo que aparentan.

Natura da

Otro de los elementos siempre presentes en el cine de Narcisa Hirsch es la Naturaleza. La naturaleza como fuerza, como poder, como señalamiento del paso del tiempo, casi como señalamiento del sino trágico del hombre.

Narcisa recalca a menudo en la Patagonia, donde desde hace décadas pasa largas temporadas y donde su cámara recoge imágenes de toda las estaciones del año, imágenes que además remiten a aquella infancia alpina. Son recurrentes sus generosos encuadres de planicies nevadas, cadenas cordilleranas, carreteras infinitas. Y también se detiene en detalles en los cuales la materia casi en forma abstracta invade el cuadro: aguas azulísimas, piedras rugosas, llamas recortadas contra el cielo nocturno. Y, por sobre todas esas imágenes, el tiempo va bordando su transcurrir, que Narcisa potencia mediante la aceleración del movimiento de las nubes o mediante la tranquila y quieta observación de una puesta de sol.

Today
like any other day
we wake up
empty and frightened⁷

Las palabras que se proyectan como sobre una caverna dan pie a visiones de la naturaleza y su imponente amplitud. Vemos a una mujer de espaldas que sube una cortina y ese movimiento media entre nuestra mirada y el paisaje. Es la mujer quien descubre la visión del paisaje. Además, la imagen en 16 mm, proyectada sobre la imagen del video, proyecta la misma escena con un desfase temporal pequeño que hace eco sobre la mirada de

7 Jelaluddin Rumi, citado en la película *Rumi* de Narcisa Hirsch. «Hoy / como cualquier otro día / nos despertamos / vacíos y aterrados» (Traducción de la autora).

la mujer que mira el paisaje y por extensión la mirada del espectador mirando a la mujer. Dentro del paisaje, en el campo de visión de la mujer, avanza hacia cámara un hombre con sus herramientas.

La película reitera este descubrimiento, este descender el velo del interior hacia el exterior, este mirar afuera y mirar adentro. El proceso es mediado por las manos de una mujer madura, de una adolescente, de una joven. Es una misma mujer y muchas mujeres al mismo tiempo. En este punto la película recuerda a *Ritual In Transfigured Time* de Deren, donde la protagonista femenina divide su identidad entre tres intérpretes diferentes: Anaïs Nin, Rita Christiani y la propia Deren. Estas tres intérpretes quizás representan a una mujer en distintos momentos de su vida y con diferentes actitudes frente a la vida y la sociedad: sorpresa en el personaje de Rita, sabiduría en Maya y misterio en Anaïs.

En *Rumi* de Hirsch, cada vez que la mujer abre la cortina, vemos un paisaje que parece igual, pero es distinto. Son las mismas cumbres, pero diferentes. Son los mismos campos, pero cada vez iluminados con una nueva luz, vistos desde un nuevo ángulo. O superpuestos sobre otra escena, anterior o posterior. El transcurrir del tiempo comienza a alterarse bajo esta nueva mirada multi-capas. A través de la simultaneidad del 16 mm y el video, así como de la repetición de los gestos, lo que pasó antes sucede al mismo tiempo que el acontecimiento de ahora. Y nunca se acaban las formas de mirar, y de ver.

Para Hirsch, la naturaleza es un espejo en el cual el interior se refleja sobre el exterior, similar a la relación cercana entre interior y exterior en el cine de Deren. Como dice el investigador brasileño Joao Luiz Vieira:

¿Cuál es la experiencia particular que este filme, así como otros filmes de danza hechos [por Maya Deren], ofrece a los espectadores? 'Viendo y reviendo' *Meshes of the Afternoon*, nos sorprendemos continuamente por la secuencia de imágenes [...] que parecen continuamente expresar un conflicto entre el interior y el exterior, o mejor, la coexistencia entre ambas esferas, expresada por medio del sueño, de la imaginación y también por alguna clase de recuerdo de una fantasía sexual que está en conflicto con la realidad externa. Refiriéndose no sólo al cine, sino también a su deseo de Cine, Deren aclaró que quería poner en sus películas «el sentimiento que un ser humano experimenta en cualquier incidente, y no solo registrar ese incidente»⁸.

La proximidad o quizá la continuidad entre interior y exterior que Vieira describe se refleja en la fluida relación entre sueño, imaginación, fantasía y realidad en el cine de Deren. La misma se puede rastrear en el trabajo de Hirsch, *Rumi* en particular, donde la superposición de imágenes y el juego intrincado del *picture-in-picture* disuelven cualquier distinción entre ver y experimentar, mirar y ser mirado, adentro y afuera.

Rumi fue filmada en 16 mm, pero desde su estreno se proyecta en simultáneo en filmico y video, con el 16 mm, proyectado como un cuadro más pequeño dentro del video, más grande. Es una de las obras bisagra de la década del 90, durante la cual Hirsch experimenta con la difícil transición entre el filmico y el video. En los años setenta, Narcisa y su grupo experimentaron intensiva y extensivamente con superficies de proyección, como agua, hielo y humo, en lugar de la tradicional

⁸ Nota del editor: sin número de página.

pantalla. En ocasión de la retrospectiva reciente en el festival BAFICI (abril de 2012), el director artístico y crítico Sergio Wolf la describió como una cineasta material, que trabaja con la cualidad material del film.

La experiencia de esta proyección binaria como espectador, es particularmente conmovedora y convierte a la usual experiencia de ir al cine en una especie de ritual. Al ver ambas proyecciones correr al mismo tiempo, se produce un efecto de cuadro dentro del cuadro (a la manera de un *picture in picture*) pero que, lejos de la sincronización perfecta de lo digital, permite un grado aleatorio de desfase entre ambas tecnologías. Agrega a las ya poéticas imágenes de la obra en sí, un carácter «performático»: por el hecho de ver a la propia y casi mítica cineasta accionar el mecanismo del proyector 16 mm y el de escuchar el sonido del correr de la película, que le presta un colchón de fondo al sonido propio de la banda sonora desde el proyector, sencillamente hay un grado de presencia distinto. El sonido de la película, a su vez, se escucha por debajo del sonido del video, y la banda sonora sufre aleatorios desfases temporales junto con las imágenes. Contemplamos esas imágenes que nos hablan de que nada está concluido. Nada está completamente bajo control ni tiene un fin definido. Por ejemplo, las vacas pueden caminar sobre otras vacas.

Y es así como el paisaje se altera nuevamente. El crudo invierno da paso a la primavera. Y cambia entonces también la relación entre la mujer y el hombre. Este momento de transición está marcado por imágenes de uno de los elementos de la naturaleza, el fuego, y el fuego está asando a un cordero sacrificial. La próxima vez que la mujer abra la cortina, vemos el paisaje primaveral: el pasto ha crecido sobre el campo antes cubierto por nieve. Se escuchan pájaros cantando sobre el sonido de una flauta. El hombre cosecha lo que ha sembrado, y

esta imagen es seguida por una de las estrofas de la poesía de Rumi, superpuesta sobre agua oscura:

die
of passion
passion⁹

Un florero lleno de flores de un fuerte color anaranjado está delante de una ventana diferente: la mujer que abre la cortina parece mayor que la anterior, y un nuevo intérprete encarna el personaje del hombre, un bailarín. El hombre deja entonces de ser recolector, cazador, ejecutor de tareas necesarias para la supervivencia primaria y se transforma, apareciendo ahora como un bello cuerpo desnudo que baja una escalera de caracol y observa a una mujer recostada de espaldas y vestida. Ella lo observa, lo que reitera el *leitmotiv* de la película, la mirada femenina. Como dice Hirsch: «Rumi es una película sobre la mirada, sobre la mirada femenina»¹⁰.

El hombre reiterará ese descenso, ese aterrizaje desde un lejano lugar del inconsciente o de la divinidad, portando la vida de su miembro viril y la fuerza de su mirada. Y dejándose mirar. La mujer, siempre desde una ventana, esta vez con vidrios que reflejan las plantas de una naturaleza que sigue presente y pujante, tiene una rosa en sus manos. Y toca sus pétalos. Y la desflora. Podemos sentir ese contacto táctil, ese deshojar la flor que se repite una y otra vez, capas de imágenes nos

9 Citado en la película *Rumi* de Narcisa Hirsch. «Muere / de pasión / pasión» (Traducción de la autora).

10 Presentación de *Rumi* en la Alliance Française de Buenos Aires, agosto de 2011. Discusión con el público.

atraviesan: reflejos vegetales, pupilas que miran a la cámara. Siguen desfilando las palabras:

I say:

I burn like a moth in the candle of your face

You say:

Die

Die!¹¹

Y es en este momento cuando el hombre baila, gira interminablemente y su pollera circula alrededor de su cuerpo, mientras la cámara describe «paneos» horizontales que lo llevan (o nos llevan) a través de nuevos paisajes: la costanera de un río, un campo, llamas, montañas. Superposiciones que se suman a las de las dos tecnologías de proyección, multiplicando así las lecturas casi al infinito. *Rumi* trabaja con el paso del tiempo.

Como si sus 87 años de edad no significaran carga ninguna, Narcisa continúa trabajando y retrabajando sus imágenes, feliz de este presente en contacto con la juventud y con una accesibilidad de un público ávido que nunca se había acercado ni enterado de que algo como el cine experimental argentino existía. Para la retrospectiva que le dedicara en abril de 2012 el prestigioso festival BAFICI (Buenos Aires Festival de Cine Independiente), Hirsch ha digitalizado y re-editado su película *Aída* en la cual la bailarina Aída Laib se zambulle en una desenfrenada danza que va llevando a un cuerpo femenino con marcada formación de danza moderna hacia un éxtasis de movimiento. El contexto: el *living room* de un departamento (el taller de la propia Narcisa) que,

11 Jelaluddin Rumi, citado en la película *Rumi* de Narcisa Hirsch. «Yo digo: / ardo como una polilla en la llama de tu rostro / Tú dices: / Muere / Muere!» (Traducción de la autora).

visto con ojos actuales resuena como algo *vintage*, como un recuerdo de vidas pasadas, algo parecido a lo que sucede al ver *Study in Choreography for Camera* de Maya Deren, en el momento en que el pie del bailarín Talley Beatty entra desde el bosque al apartamento. Uno sabe que ese hábitat es el día a día de ese cuerpo, pero no puede evitar sentir que ese cuerpo ha entrado en otro tiempo. Es decir, que la mirada del espectador activa las transportaciones temporales implicadas en estas transiciones espaciales *danzadas*.

En *Aída* imágenes de la danza se alteran con imágenes del cuerpo desnudo de Aída en posición fetal, mientras el ritmo de los movimientos es alterado por el proceso de edición. Capas de imágenes se superponen mostrándonos detalles en momentos inesperados. La danza de Aída se convierte en una danza de la mirada, un ritual del cual participamos por el simple hecho de estar allí, viendo pasar esas imágenes generosas que se dejan atravesar por nuestros sentidos. La empatía kinestésica es total. Somos uno con la película, a pesar de sabernos otro. Como dice Hirsch en la voz en *off* de *El mito de Narciso*: «creación en el espacio, creación en la tierra de nadie. Es como en el amor: no es fusión, es separación, distancia, para que el otro sea».

Uno de los elementos comunes entre el cine de Hirsch y el de Deren es la mirada femenina y la presencia de la naturaleza en su trabajo, donde la naturaleza está, tanto en el interior, como en el exterior; en *Meshes* el interior, el rostro de Deren, es visto a través de la ventana como parte de un exterior, en *Rumi* el exterior se refleja en el interior. La naturaleza es un posible portal para un flujo entre los dos, y es también el paso del tiempo. Deren y Hirsch comparten una mirada sobre el movimiento humano como un medio de actualizar rituales de pasaje entre diferentes niveles de conciencia, un interés que también encuentra expresión en el uso de múltiples

personajes femeninos. Pero sobre todo, son ambas mujeres valientes que desafiaron los prejuicios de su era, tomando al cine como un pasaporte y como un modo de dar forma a los discursos a su alrededor.

Algunos de los cineastas del grupo experimental de Narcisa Hirsch aún hoy se reúnen para hacer proyecciones en la intimidad de su casa. Hirsch tiene varios proyectores (8 mm, 16 mm y video) y disfruta de ser la anfitriona de una pequeña comunidad de cineastas, músicos y artistas visuales. Maya Deren, quien frecuentemente organizaba proyecciones en su apartamento de Morton Street, compartía con Hirsch una conexión particular con la materialidad del cine y los dispositivos asociados a él. En un cuaderno personal en 1947, Deren escribió: «aquí, está de repente esta extraña fiebre y excitación. ¿Es porque al sostener película en la mano, se sostiene la vida en la mano?», y continúa:


El contacto físico inmediato con el film, la cercanía de la imagen, el control muscular automático de su velocidad –el hecho de que, mientras enrolló, mis impulsos y reacciones hacia el film se traducen en impulsos musculares y así hacia el film directamente, son botones de máquina, switches, etcétera– entre yo y el film [...] Este contacto físico crea una sensación de intimidad. No es una imagen independiente de mí, proyectada en una pared, de la cual soy espectadora. Es inmediatamente, directamente, únicamente para mis ojos. Surge a la vida de la energía de mis músculos («The Notebook of Maya Deren»¹²).

12 Nota del editor: sin número de página.

Obras citadas

- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. C de Cultura Durango. Wordpress. Web. 5 Marzo. 2012
- Caldini, Claudio. *El devenir de las piedras*. Blogspot. 2012. Web. 1 Marzo. 2012.
- Deren, Maya y Alexander Hammid,. *Meshes Of The Afternoon*. Música por Teiji Ito agregada en 1959. Estados Unidos de América. 1943. Filme.
- Deren, Maya. *At Land*. Estados Unidos de América. 1944. Filme.
- . «The Notebook of Maya Deren». *October* Vol. 14 (Autumn, 1980). Impreso.
- . *Study In Choreography For The Camera*. Estados Unidos de América. 1945. Filme.
- . *Ritual in Transfigured Time*. Estados Unidos de América. 1946. Filme.
- . «Writings of Maya Deren and Ron Rice», en *Film Culture* n°39 (Winter of 1965), p. 1. Vieira.
- Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. *Catálogo BAFICI 2012*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2012. Web. Marzo 2012.
- Hirsch, Narcisa. *Marabunta*. Teatro Coliseo, Buenos Aires. 1967. Performance.
- . *Retrato de una artista como ser humano*. Argentina, 1968. Filme.
- . *Comeout*. Argentina. 1971. Filme.
- . *Babies*. Argentina. 1974. Filme.
- . *Testamento y vida interior*. Argentina. 1976. Filme.
- . *Aída*. Argentina. 1976–2012. Filme.
- . *A-dios*. Argentina. 1982. Filme.
- . *Ana, ¿dónde estás?* Argentina. 1987. Filme.
- . *Rumi*. Argentina. 1999. Filme.
- . *El mito de Narciso*. Argentina. 2005. Filme.—. Entrevista personal. Por Silvina Szperling. Septiembre 2011 a diciembre 2012.

- Marín, Pablo y Andrés Denegri, comp. *Dialéctica en suspenso: Argentine Experimental Film and Video*. Antennae Collection, 2011. Impreso.
- Platón. *The Republic*. The Internet Classics Archive. Daniel C. Stevenson, Web Atomics. Web. Marzo 2012.
- Torres, Alejandra. «Ver(se) mirar a la cámara». *Narcisa Hirsch: Catálogo de obras*. Ed. Alejandra Torres. Buenos Aires: Casa del Bicentenario, 2010. Impreso.
- Vieira, Joao Luiz. «O Visionario Cinema do Fluxo de Maya Deren.». *Dança em foco: ensaios contemporâneos de videodança*. Río de Janeiro: Aeroplano editora, 2012. Impreso.




PH - Propiedad Horizontal, Carla Schillagi,
María Fernanda Vallejos y David Farías
2008

Color, sonora,
HD (1080i), 10 min.

Fragmento.

Rosario - Argentina.

Ganador del subsidio EMPAC Experimental
Media & Performing Arts Center, Nueva York







OCTAVIO, SIN QUERER QUERIENDO

ENTREVISTA A
OCTAVIO ITURBE

Tania Solomonoff

Conocí personalmente a Octavio (en San Luis Potosí) en el Centro de las Artes de San Luis Potosí (CASLP), en el Norte de México. Era el mes de febrero de 2012, concluíamos un taller de videodanza en el que colaboré muy de cerca con la bailarina checa Hana Rusanska y con el artista visual potosino Tacha. El encuentro me dejó con una grata sensación que consistía, por un lado, en sentir que la danza para la pantalla y la utilización del video podían ser campos totalmente abiertos, para quien lo quisiese y necesitase; eso me transmitió una cierta libertad creativa, una pérdida de respeto al uso de la tecnología y la posibilidad de jugar con el lenguaje audiovisual. Y por otro, me quedé con ganas de hacernos amigos pues me atrajo el toque anárquico y lúdico de su manera de ver las cosas. Tiró abajo una especie de cuarta pared, de hermetismo que pareciera vivir entre nosotros, dificultando la relación entre lo técnico y lo creativo. Por todo eso, no dudé en que nos harían falta un par de charlas informales para conocernos más. Octavio es sumamente generoso y simpático, y desde ahí comparte su experiencia, eso me atrajo de él, y cierta anarquía que dialoga con el rigor.

Precursor de la videodanza europea de la década de los ochenta y noventa, Iturbe crea, desde el núcleo de importantes compañías, propuestas innovadoras de registro y edición, creando piezas que hoy son parte indispensable del patrimonio audiovisual de la danza contemporánea. Actualmente y, desde hace un par de años, trabaja entre el Distrito Federal (dónde reside actualmente) y Madrid.

Marzo de 2013
México, D.F.

Tania. ¿En qué año te fuiste de México? ¿Cómo describirías México en ese momento?

Octavio. Pues me fui en el 85, pero ¿México en qué sentido?

T. Cuando te fuiste ¿cómo estaba el país y cómo estabas tú?

O. Había una devaluación, creó que fue la primera más *gorda* que hubo antes del «efecto tequila».

T. ¿Con Miguel de la Madrid?

O. Sí, con él. Yo la verdad era muy inconsciente, tenía 19 años, me fui y todavía estaba en la adolescencia. Sabía de cosas que estaban pasando, pero me fui enterando más de México cuando estuve en Europa. México, en esa época, para mí era la prepa, iba a entrar a la universidad. No terminé la universidad, hice un año pero todo era muy... tenía 20 años, era la fiesta y el desmadre. Sí, iba a museos pero nunca fui muy analítico o político. Sabía que había problemas pero era como algo ya inherente al país.

T. En comparación, ahora que vuelves, ¿cómo lo veías en aquel momento?

O. ¿Lo veía en qué sentido?

T. Es muy amplia la pregunta en realidad. Por ejemplo, no sé, te fuiste ¿y el temblor ya había sucedido?

O. No.

T. ¿No había temblado todavía? Viste el temblor desde allá.

O. Sí, desde allá. Todo eso fue desde allá y fue muy fuerte porque no había Internet, no podía hablar con la familia, no sabía nada, fue todo por televisión. Yo pude hablar con mi familia como dos días después pero fue también porque nos llegaron cartas ¿tú crees?, nos llegaron cartas de gente que venía de México. El mismo

día del terremoto salía gente a España, entonces mis hermanos aquí en México fueron al aeropuerto a dejar cartas a familiares que tuvieran fuera. Me acuerdo que de Madrid me llamó una señora para decirme que tenía una carta de mi familia y fui al hotel y la leí; fue la primera noticia que tuve.

T. Que decía que todos estaban bien.

O. Sí, todos bien, que sí se habían pegado un susto y nada más. Del terremoto fue eso.

T. ¿Y por qué te fuiste del Distrito Federal?

O. ¡Ufffff! Una historia larga.

T. Bueno, si quieres no la grabo (reímos).

O. Yo empecé a estudiar diseño cuando me fui. Entonces un amigo se fue a España y en verano me invitó. Llegué a España en mayo de 1985, justo cuando este amigo estaba empezando a trabajar. Fue mi primer contacto con el mundo escénico porque era en un festival en España, el de Mérida, ¿lo conoces?

Vino un director griego a montar una tragedia griega al festival, *Fedra*, y mi amigo era el director de los coros. Justo cuando yo estaba en Mérida me llama y me dice que están necesitando un fotógrafo para seguir los ensayos y hacer un reportaje de todo el proceso, y como él sabía que yo hacía foto me ofreció el trabajo. Entonces me fui a Mérida y estuve mes y medio sacando fotos hasta el estreno y fue mi primer contacto con el teatro... Con el dinero que gané me fui a viajar.

T. Viajaste por Europa.

O. Viajé por Italia que no conocía. Cuando regresé de Italia yo ya estaba listo para volver a México, en eso me llamó una de las de producción de la obra y me dijo «¡Ay Octavio! ¡Que uno de los del coro se rompió la pierna en

Mérida!», y yo le respondí «¡Ay! ¿Y qué quieres que haga!», y me dijo «¡No, pues es que tú te sabes toda la obra!».

T. ¿Acabaste en el coro?

O. ¡Sí! Esa fue mi primera vez en escena... Iba a empezar la gira por Palma de Mallorca y me dicen «¡Oye pero tú te sabes todas las canciones!», y le digo «¡Yo me voy a México en una semana!», a lo que me respondió «¡Pero por favor!», y le vuelvo a decir «¡Pues sustitúyelo o hazlo sin él o busca!», y me respondió «¡No, pero es que no da tiempo de ensayar porque la escenografía se está yendo a Palma de Mallorca y no va a dar tiempo! Por favor, aunque sea haz una prueba, haz la prueba». Entonces les dije que sí. Me picaba también la curiosidad. Trabajamos en el Teatro Real de Madrid en las sala de ensayos de arriba.

T. ¿Y tenías que hablar o cantar?

O. Era cantar y bailar (Octavio se ríe). Es que yo nunca había hecho nada. Entonces llego al ensayo, primer día, segundo día, tercer día y el cuarto día ya estaba en el avión hacia Palma de Mallorca. Lo bueno es que llevábamos máscaras, pues era una tragedia griega. Entonces, ya llegando ahí completamente perdido yo me decía «¡yo no lo hago, yo no lo hago!», y todo el mundo me ayudó y así estrenamos.

T. ¿Y ahí empezó tu carrera de actor, cantante y fotógrafo?

O. ¡Sí! Y ahí estuve ocho meses, con esa compañía viajando por toda España. Y fue mi contacto con la danza.

T. Es interesante porque fue un encuentro entre la imagen y lo escénico, ¿no?

O. Sí, porque al principio estaba haciendo fotos y acabé dentro. Es como con Wim Vandekeybus, también con él

empecé haciendo las fotos y después acabé en la compañía, adentro y bailando.

T. ¡Claro! bailabas con ellos.

O. Sí, sí, estuve en dos espectáculos.

T. Habría que verte.

O. Casi no hay videos míos bailando, me he cuidado de no hacerme ver mucho.

T. ¿Y bailabas con Wim? ¿Te tirabas al piso dando vueltas, saltando...?

O. Sí, sí, tirado, dando vueltas aunque parezca increíble pero sí. No tanto como los que estaban entrenados pero sí hacía mis cosas. ¿Sabes? Wim me agarró para dos espectáculos y tenía un papel específico.

T. ¿Más teatral?

O. Era una cosa más separada de los demás, por eso lo hice.

T. Entonces, ¿te ha sucedido, al menos en estos casos, pasar de ser observador a meterte y ya estar adentro de las piezas?

O. No desde un principio, de hecho, cuando empecé a hacer *What the Body*, que fue el primer espectáculo de Wim o cuando hicimos *Roseland* yo ahí todavía no estaba en escena, siempre lo vi desde afuera. Pero ya con *La mentira* que fue el segundo video, yo ya estaba adentro, entonces para mí cambió totalmente la manera de trabajar. Ya estando adentro, bailando, veía otras cosas que no veía desde afuera, y para la manera de editar y filmar *La mentira*, eso influyó mucho. De hecho, si ves *La mentira* y ves *Roseland* no tienen nada que ver. *La mentira* tiene más formatos, se mezcla super-8 con high-8 con Betacam. Hay cortes más abruptos. Pero creo que influyó que yo ya estaba adentro. Lo veía de otra manera.

De hecho los planos cambiaron mucho, se hacían muchos planos. Si hubiese existido *Gopro* en esa época... No recuerdo si en *La mentira* intentamos con camaritas y eso pues eran los primeros pasos. Lo que pasa es que la imagen era tan mala pero fue de las primeras... muy experimental.

T. Es decir que ¿meterte y haberlo hecho más vivencial, desde dentro, te llevó a buscar otras formas de usar la técnica o maneras de filmar?

O. A la hora de planear la filmación ya lo teníamos, tanto Wim, como yo, muy claro. El primer espectáculo era como en todo, vas un poco investigando y no sabes qué vas a hacer pero lo haces. En el segundo, hubo más investigación de movimiento, el primero fue mucho más conceptual. ¿Tú viste el primer *What the Body?* Bueno, pues son cosas muy simples. *What the Body does not Remember* se llama.

T. ¿Y cómo es?

O. Son conceptos muy elementales pero desarrollados. Repetir, repetir, repetir pero cosas muy simples como aventar un ladrillo y que alguien te salve y que no te caiga encima. Que te vayan a pisar y quitas el pie. Eran conceptos muy simples pero que... con ese concepto...

T. [...] se desarrollaba movimiento, ¿y era la manera de investigar de Wim?

O. Sí, inconscientemente había una cosa coreográfica pero que él nunca se planteó como tal. Me acuerdo que con Wim en esa época yo le ayudaba a hacer la estructura. Ni él ni yo teníamos idea de coreografía, nos decíamos: *a ver hacemos dos aquí y dos acá...* (Octavio se ríe). Era como muy...

T. ¿Espacial?

O. Intuitivo. Por ejemplo, una diagonal y que en la diagonal vayan caminando pero sin pensar en estructuras. Más bien, sí, una estructura pero dentro de la lógica de lo que estábamos haciendo.

T. Muy concreta.

O. Sí. Correr era así: círculo, correr, círculo, después diagonal y cuadrado. Muy elemental.

T. ¿En esa etapa ya filmaban?

O. No, todavía no.

T. Más bien tú te metías en la creación de la pieza, estabas ahí haciendo y mirando con él, ayudándole.

O. Sí, sí, en el primer espectáculo yo fui como su asistente porque él había estado con Jan Fabre pero tampoco tenía *background* de bailarín y yo menos. Había un chico español que es Eduardo Torroja que sí venía de la danza, era bailarín. Entonces él nos ayudó bastante en la construcción de las coreografías, pero tampoco sabía mucho, teníamos todos 20 años.

T. ¡Super jóvenes!

O. Cuando lo estábamos haciendo me decía «¡Qué coños es esto, qué estamos haciendo!», veía los ensayos y decía «¿Y esto qué es?» (Octavio se ríe).

T. Es que era construir a partir de experimentar, así tal cual.

O. Sí, sí era eso. Aparte era como se te ocurriera porque lo que tiene Wim –que es una de sus virtudes– es que tiene mucha intuición. Él, en la mañana, a lo mejor no sabía qué hacer o estaba perdido pero veía una cosa y decía «¡A ver esto!». Entonces, veía algo entre improvisaciones y decía «¡Esto es!». Muchas cosas salieron así de la nada. Lo de aventar un ladrillo, no sé por qué alguien

aventó un ladrillo y lo vio Wim y dijo «vamos a hacer una escena con ese concepto».

T. Hay toda una construcción y un pensar alrededor de qué, dónde, de dónde partir, cómo construir, con qué elementos y en el fondo es muy concreto, finalmente, mucho surge a partir de cómo trabajas y experimentas.

O. Sí, sí. Después Wim se dio cuenta de que necesitaba tener un argumento y empezó a investigar un poco más. Se dijo «el hecho de tener una piedra tiene que ver con el accidente y el momento antes del accidente». Y empezó ahí a reflexionar sobre eso y a entender por qué le fascinaba, le fascina ese tipo de movimiento, ese tipo de ambientes o ese tipo de situaciones. Por qué le gusta todo ese tema de la catástrofe y está todo el tiempo hablando de eso.

T. ¿Y sigue hablando de eso?

O. Sí, siempre, lo tiene muy... muy presente... también el instinto, lo animal. Pero siempre ha sido así Wim, todo es muy instintivo y cuando lo hace a partir de razonar es cuando no le sale bien. De hecho él no se siente cómodo, ni lo siente apasionante. Muchas cosas que ha hecho desde lugares más teóricos al final las desecha.

T. Y ese video donde él va cambiando de color, ¿tú lo trabajaste con él?

O. Sí, pero ese fue un concepto de Jan Fabre. Yo trabajé a nivel del montaje sobre la idea que tenían de que, cuando él entraba a una habitación, el color de la habitación cambiaba, se contaminaba.

T. Sí, me acuerdo que había cambios de direcciones en el espacio y cambios también de color, como si el espacio y el color...

O. Sí, con este movimiento y este movimiento, así, cambiaba... (Octavio va girando hacia un lado y el otro). Era muy básico ¿eh?, porque tampoco Jean Fabre es muy buen coreógrafo, en esa época ¡no sé!, también fue muy intuitivo editar ese video.

Justo me acaban de mandar el video de *What the Body*, lo están remontando y lo veo ahora, son bailarines jóvenes y muy buenos pero lo veo y se nota que son bailarines. Lo bueno de *What the Body* en esa época, y por eso fue tan fuerte, fue que de hecho de los diez que había en escena creo que sólo dos eran bailarines, los demás era todos gente que no había hecho nada. Era muy alrededor del personaje, sobre la manera de moverse de cada uno y ahora está bien pero se ve que son bailarines, los movimientos tienen otra intención y como conozco la primera obra, no es lo mismo, aventar la piedra era aventarla y realmente esperar a que sucediera... y ahora ya es como que la avientan y... ¿sabes? (Octavio hace un gesto controlado y se ríe).

Sé que es difícil hacerlo pero ya es una cosa de que «estoy aventando la piedra y ahora me van a agarrar y me tengo que caer así...» (Octavio hace un movimiento preciso). La gente no sabía cómo caer pues caía y ya. Pero eso es una cosa en los bailarines, es como la deformación profesional de aprender. Ahora, por ejemplo, cuando hicieron la reposición de *What the Body*, que Eduardo fue el que se encargó, él me decía «es que tengo que desenseñarles lo que han aprendido». Porque *What the Body* no es baile, la única parte coreográfica es una escena que sale en *Roseland* cuando las chicas están siendo cachadas.

T. Son acciones.

O. Sí y después Wim empezó a meter más bailarines buscando una cosa más física como un concepto siempre más «arriba» del movimiento, no moverse por

moverse sino algo más de fondo como el accidente, posiciones catastróficas.

T. ¿Como el derrumbe del cuerpo?

O. Sí, que te caes y cómo quedas y empiezas a trabajar sobre eso pero nunca trabajar con un concepto, por ejemplo, con el giro; el giro tenía que ser generado por algo.

T. Pero, ¿cómo le llamarías a ese «algo»? ¿situaciones?

O. Es que depende: reacciones... Pero Wim luego ve sus espectáculos y termina haciendo danza. Antes era como más rígido en ese sentido.

T. ¿Riguroso?

O. Más riguroso, no era tan...

T. Estilizado.

O. Era estilizado a su manera.

T. Sobre eso te iba a preguntar respecto a la evolución del trabajo de Wim y tu trabajo. ¿Llegó un momento en que te saliste del espacio de los bailarines para hacer el video y la foto o siempre estuviste dialogando entre ambos adentro y afuera?

O. Siempre, cuando Wim me dijo de entrar para formar parte del espectáculo yo seguí haciendo foto, seguí haciendo video, ¿sabes? De hecho, yo le dije a Wim «entro pero quiero seguir encargándome de las fotos», y Wim dijo «¡Claro!».

T. Era una manera particular de grabar al entrar y salir de las puestas y del espacio, observar desde adentro y observar desde afuera, moverte tú cuando filmabas ¿Ese tipo de cosas pasaban?

O. Sí pero, por ejemplo, cuando yo estaba en escena, en escenas mías, Wim se encargaba de filmar o Walter,

entonces yo ahí nada más daba mi opinión pero ellos se encargaban de hacer el registro, nunca fue problema.

T. ¿Y después la edición la hacías con él o solo?

O. Casi siempre yo hacía la edición, él venía a veces o Walter que era el otro artista. Nos dividíamos la edición de las escenas, por ejemplo, él me decía «Tú hazme esta escena y yo esta». Primero cada quien escogía sus escenas preferidas y después se repartían las demás.

T. Como *collage* un poco..., muy abierto.

O. Sí, después afinábamos juntos y ellos afinaban mi edición. Pero se trabajaba muy bien porque Wim no manejaba la edición, estaba entre Walter y yo, daba su opinión pero... nos daba mucha... libertad.

T. ¿El registro era para hacer piezas de videodanza o al principio era un registro de ensayos?

O. Wim siempre, desde el principio, grababa todos los ensayos y era cuando todavía había cintas, cajas de cintas y microcintas y siempre, yo me acuerdo, todos los días se grababa. Después los miraba o me los hacía ver. A veces me parecía un poco exagerado.

Hasta el momento yo había hecho foto fija y para mí fue el primer contacto con la cámara y el video. A veces, en los ensayos me ponía a jugar, me acercaba, hacía tomas, así me di cuenta del potencial que había. Cuando se estrenaba la obra yo la grababa y también experimentaba. Cuando salió la primera vez *Roseland* fue cuando empezó el auge de la videodanza en Europa.

T. ¿Qué año fue?

O. Por la década de los noventa, por ahí. El auge yo creo que fue entre el año 89 y el 90, por lo menos en Bélgica, a lo mejor en Francia antes, pero nosotros tampoco

sabíamos qué era videodanza ¿sabes?, la productora consiguió el dinero para hacer un video.

T. Locación, pagar a los actores, toda la producción...

O. Sí, especialmente para eso. Fue la primera videodanza de Wim, *Roseland*. Se había hecho algo antes pero para *promos*, publicidad o festivales. Tampoco era nuestra prioridad, después cuando Wim se dio cuenta del potencial que tenía entonces cada obra incluyó la realización de un video.

T. ¿Y eso viene de la influencia de las artes visuales, del cine o de qué? ¿A Wim y a ti la noción del video cómo les llegó?

O. Por la imagen... Tenía referencias como el neorrealismo italiano y daba ejemplos de escenas de películas para trabajar con los bailarines. Sí, tuvimos una cultura de la imagen, de la fotografía, del cine y de la televisión.

T. ¿Qué diferencia encuentras entre el video y el cine?

O. Había diferencias porque el video era un soporte distinto al del cine pero ahora todo se está filmando digitalmente en HD. Había una división muy obligada entre video y película porque el material y las cámaras eran diferentes, ahora se usa una misma cámara para grabar con calidad de película. Para mí la diferencia está más en la manera de filmar y en los equipos que tienes que en el formato: con qué lente, si es una cámara chica o grande, etcétera. En 1980 y 1990 el video estuvo más enfocado hacia la televisión: formato de 4/3, cuadrado... Cuando apareció el video panorámico se empezó a tratar de hacer un formato de cine pero seguía siendo video por el tipo de lentes (que no eran tan finos como ahora), siempre había diferencia en la calidad de la imagen pues era un sistema analógico.

T. Pero también eso hizo que el video tuviera más movilidad al manipular la cámara, más posibilidades de experimentar con el movimiento.

O. Sí, en el cine las cámaras y la producción eran muy grandes y complicadas. No creo que haya videodanzas hechas en cine, en todo caso son pocas y el video estaba más enfocado a lo experimental porque eran más económicas, más fáciles de manejar.

T. Sí, es interesante que haya llegado el video para «flexibilizar» el trabajo; después, con el avance tecnológico vuelve la calidad del cine pero pareciera que fue necesario que apareciera el video para cambiar las formas y las maneras, que a su vez aportaron cambios a lo tecnológico. Como tú, que al meterte en el espacio de la escena «flexibilizaste» tu manera de ver y de hacer. No dudo que, paulatinamente, las necesidades del registro generaron cambios en las máquinas. Hay una estrecha relación entre funcionalidad, *software* y *hardware*.

O. Sí, el mismo cine cambió su mirada después del video, su manera de ver. Por ejemplo, los video clips, el video experimental, la videodanza, la gente empezó a trabajar con estos lenguajes y el cine tuvo que mirar distinto. Por ejemplo, en el cine comercial hubo posibilidad de experimentar como en *Requiem por un sueño* o Gaspar Noel que hizo un trabajo con cámara subjetiva. Y es en ese nivel donde el video ha influenciado más al cine. Para mí lo que importa en todo esto es la historia que estás contando. Si tu historia necesita tal o cual manera de grabar, de fotografiar o editar, lo importante es ayudar a la historia.

T. La edición también construye historia.

O. Sí, editar es como contar la historia y en danza más, coreográficamente editar es recoreografiar y con la

ventaja de que puedes manipularlo como quieras. Puedes ir para atrás, para adelante, más lento, más rápido.

T. Casi podríamos decir que deconstruyes y reconstruyes lo que sucedió.

O. Sí, ese es uno de los dilemas de la videodanza que he observado con los coreógrafos, que es: o respetas mi coreografía o la reinterpretas... Y ahí un poco es ver qué es lo que se está buscando. Con Wim siempre fue respetar la coreografía para reforzarla. Respetarla a nivel formal pero por otro lado aprovechar las maneras de filmar. Hay coreógrafos que no quieren eso, que quieren que se respete su coreografía como Ana Teresa de Keersmaeker, que sus videos son casi como un registro bien filmado con diferentes cámaras pero a fin de cuentas es en tiempo real como lo que ves en escena. Y hay otros que dicen: haz lo que quieras. Y trabajan afuera, en espacios diferentes. Esa es la ventaja: poder confrontar el lenguaje que en principio concebiste para el escenario en una situación diferente.

T. ¿Qué elementos sientes que se amplifican o cambian respecto a la imagen en video a diferencia de la escena?

O. Que existe la posibilidad de que cambie todo y tener esa posibilidad es otra cosa. Cambia la dimensión del concepto de lo que quieres hacer. Hay cosas que no puedes hacer en un teatro, entonces grabarlo te abre la posibilidad de hacerlo como quieras y eso abarca todo: a nivel espacial, de diseño, de puntos de vista. No es que vaya a pasar pero tienes la posibilidad de hacerlo y para mí eso es una ventaja. Grabarlo, pasarlo a la pantalla. Además, después viene la posproducción, ahora puedes hasta manipular tu cuerpo y ponerte veinte veces a ti mismo, repetirte. Antes el pensamiento era: podemos poner la cámara de este o este lado; ahora ya puedes

transformar el cuerpo y pasar de ser un niño a un viejo. Claro que necesitas tiempo y dinero pero es posible.

T. Sí, en la danza para la pantalla el cuerpo es todo un tema.

O. Sí, y no hay que olvidar que detrás de la cámara hay una persona.

T. O puede no haberla. Puede haber cuerpo o no en el registro y ahí se abre la discusión sobre si hay danza o no, etcétera.

O. Pero como yo no soy coreógrafo no tengo esa pregunta asimilada, buscar por ahí es muy personal y subjetivo.

T. ¿Tú te consideras editor, realizador, creador de danza para la pantalla?

O. De imagen. No tanto de danza. A fin de cuentas en la edición trabajas con imágenes y sonidos, es una combinación de más cosas. Que estés editando movimientos de danza o movimientos de otra cosa depende de lo que estás contando. El medio es el mismo, trabajas con imagen y sonido, lo que cambia es el contenido. Para mí si hay un cuerpo bailando es la imagen de un cuerpo bailando, si es un coche andando es un coche andando, no es exclusivo de la danza. No sé si me explico.

T. Sí, lo abarcas como un fenómeno mucho más amplio.

O. Sí, y si quiero ver algo desde lo coreográfico lo puedo ver. He montado muchos documentales y podría decir, aquí estoy haciendo una coreografía de esto... pero por ahí no va mi interés.

T. Veo dos cosas: un Octavio que trabaja y produce junto a coreógrafos en el campo de la danza; otra, tú como editor y creador de imágenes y sonidos, con una particular experiencia personal en danza y con el cuerpo.

O. Pues sí, me ha influenciado porque aprendí de eso, a partir de allí.

T. Y eso te hace un editor particular. Me interesa entender cómo habitas la edición y la creación desde ese «otro» lugar, pues es una experiencia que otros documentalistas y editores no tienen o ¡dudo que hayan vivido lo que tú has vivido! (nos reímos).

O. Pasar por ahí, y ahora que lo dices, ha afinado mi noción del *timing*. El *timing* es para mí de lo más importante, sobre todo, en un producto que tiene principio y final como una película, un video o un documental. Por eso las series americanas son tan buenas porque tienen un *timing* excelente. Cuando acabas una quieres ver la siguiente y, durante los 45 minutos que dura, estás ahí pegado a la pantalla. Tiene que ver mucho el guión, pero también de qué manera te van develando las cosas y creo que la edición en ese sentido ayuda mucho. Cuando algo deja de interesarme me doy cuenta de que hay algo que no funciona. También es intuitivo, no hay una fórmula, por eso en mi edición el ritmo y el *timing* son importantes como en la coreografía.

T. Me pregunto si tú te has preguntado cómo sucede... cómo vas reaccionando respecto a eso.

O. Sí, mi manera es muy intuitiva, también es cuestión de intentar cosas, por eso en los talleres les digo inténtalo y si no sale prueba otras cosas. Ahora los programas de edición son muy avanzados, por un lado es una ventaja, pero por otro te pueden dispersar mucho, hay que saber, pero sólo cuando lo ves y lo haces te das cuenta. También es cosa de metodología, hay quienes planean mucho, escriben, dibujan... Cada quien tiene su método. Pero el *timing* es de lo que más valoro cuando veo algo, cuando siento que no le sobró nada ni le faltó, terminó y no te diste cuenta.



SERRA, Fernanda Abdo y Victor Alves

2013, Brasil

Color, sonora,

HD (1080i), 6 min.

Fragmento







LA VIDEODANZA

**GÉNERO TRANSMUTANTE
DEL ARTE NOVENTERO**

Laura Ríos

La videodanza es un género artístico que ha adquirido una interesante presencia dentro del abanico de manifestaciones artísticas actuales; no sólo por encontrarse en un terreno movedizo, sino también por las reflexiones que ha generado sobre nuestra concepción del cuerpo, el tiempo, el espacio y, por la manera en la que circula en el medio del arte. Su desarrollo se ha insertado entre el final de un siglo y el inicio de otro, en medio de cambios importantes como la aparición del Internet, las redes sociales, los teléfonos celulares y el uso de dispositivos personales que permiten el registro de nuestra realidad bajo otras reglas y dinámicas. No siempre fue así. ¿Cuál es el origen de la videodanza en México? ¿Cómo se ha desarrollado? ¿Qué relación tiene con los acontecimientos políticos, sociales, culturales y con otras manifestaciones artísticas?

Este escrito pretende ofrecer una mirada al origen y desarrollo de la videodanza en México en el siglo xx. Para ello es necesario hablar de Pola Weiss, precursora del videoarte y la videodanza en nuestro país. Partiré también de mi experiencia en los años noventa como estudiante, espectadora, artista y creadora junto con César Lizárraga (alumno de Pola) del *Proyecto Vidrio Negro*. Este consistió en una serie de tres videodanzas, la cual formó parte del carácter híbrido y la transmutación del arte de los noventa en la Ciudad de México, que iba de la instalación al videoarte, al performance. Arte que transitaba entre el espacio público, el espacio alternativo y la institución, paralelo a importantes acontecimientos políticos y sociales. La videodanza fue parte de esta transmutación.

El comienzo de los setenta y Pola Weiss¹: la bruja eléctrica

*Para mí el cine sería la épica, la televisión, la novela y el
videoarte la poesía.*

(WEISS EN RIVERA 44)

Pola Weiss fue la primera persona en México –y muy probablemente de las primeras en el mundo– en hacer videodanza hace 35 años. En 1979 presentó su *performance Videodanza, viva videodanza*, en las calles de Venecia, en el marco del Encuentro Internacional de Performance 79. Constó tan sólo de su presencia bailando frente a un espejo, cámara al hombro (la cual por cierto era de tamaño y peso considerable), grabando las imágenes que encontraba a su paso, entre ellas los rostros de los asistentes, lo que le permitió tener una retroalimentación instantánea, rompiendo con los esquemas del *performance*, de una acción que se acaba, convirtiéndola, al registrarla, en una pieza única.

La realización de esta pieza se inserta en la década de los setenta, años en los que, según escribe Araceli Zúñiga, «proliferaban lo que la artista del *performance*, investigadora e inclasificable Maris Bustamante ha denominado Formas PIAS (Performance–Instalación–Ambientación), además de prácticas variopintas como el libro–objeto, la neográfica, el arte–correo, la psicomúsica

¹ Pola nació el 3 de mayo de 1947 en la Ciudad de México y murió en 1990. De niña le gustaba cantar, bailar y hasta participó en un programa televisivo. Estudió ballet, canto, música, idiomas y perfeccionó su habilidad para el dibujo y el manejo del color. Estudió literatura inglesa y comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Se tituló en 1975 con la primera tesis en video. Con esta acción inauguró una nueva forma de presentar trabajos terminales en su área y a pesar de pedir su título de «teleasta», el Comité de titulación le otorgó el de licenciada en Periodismo y Comunicación Colectiva. Fue profesora de Televisión en la misma Facultad (Torres).



y las músicas visuales, los eventos multimedia y, más tarde, el vídeo y el computarte». Al respecto la artista visual, Sarah Minter escribe:

Desde las dinámicas no convencionales del arte, los artistas –de manera individual o como grupos y colectivos– querían romper con lo establecido y se lanzaban a la búsqueda de nuevos lenguajes, a través de la subversión, el feminismo, lo experimental, lo contracultural y lo contestatario, relativizando las fronteras de las disciplinas artísticas (2).

Después de un viaje a Nueva York, en el cual Weiss conoció a Nam June Paik y a Shigeko Kubota (ambos formaron parte de Fluxus, al primero se le conoce como el padre del videoarte y Kubota es videoescultora, artista del *performance* y del video conocida por su pieza *Vagina Painting* de 1965), decidió realizar su primera obra en video *Flor cósmica* (1977). Sin el uso de sintetizadores y sólo creando con la retroalimentación de una cámara hacia un monitor y desajustando los controles de su equipo de video, logró darle una coloración que sorprendía a propios y extraños. Este tipo de trabajos fascinó en Europa cuando en 1979 se presentaron nueve de sus obras en el Centro George Pompidou de París, Francia (Torres)².

Fue la primera artista en México que incorporó el video como su herramienta principal de creación, con una conciencia clara del medio. También fue casi la única representante mexicana del video en foros internacionales en esos años. Algunos otros artistas

2 Nota del editor: falta número de página.

contemporáneos a ella, utilizaron el video esporádicamente, o de manera complementaria en la búsqueda de nuevos lenguajes. Pola Weiss trabajó desde una perspectiva lúdica, abordó los problemas de género, asumió y expuso su propio cuerpo y su intimidad como materia y sujeto de representación, subvirtiendo el rol femenino. Estas fueron algunas de las características que definieron sus temáticas y cuestionaron el lenguaje del propio medio (Minter 3).

Los años ochenta fueron de gran producción, en 1980 presentó frente al Auditorio Nacional *La Venusina renace y Reformá*. En 1981 estuvo presente en el Museo de Arte Moderno y obtuvo cuatro o cinco notas periodísticas que explicaban su arte y su sentir en un país que desconocía su trayectoria. Fue en 1986 cuando logró su obra más completa *Mi corazón* y un año después cosechó los frutos de su trabajo con una retrospectiva en Suiza y una muestra en París. Ese mismo año, realiza *Merlín* y no puede presentar el video en el Festival de Yugoslavia; sin embargo, es invitada a participar como jurado en el Festival de Cine y Video de Río de Janeiro, siendo la única mexicana junto con Luis Mandoki, que se encontraba en el evento. Su último año de producción fue 1989, ya que tras la muerte de su padre y a pesar de planear un proyecto denominado *Videodors* (instalaciones de video con olor), detiene la realización de videos, para después de meses de depresión suicidarse el 6 de mayo de 1990 (Torres).

Los ochenta y *Mi Corazón*

El terremoto acontecido en la Ciudad de México el 19 de septiembre de 1985, motivó la organización de la sociedad civil, surgiendo numerosas oenegés. Muchos vivimos en las calles varios días en campamentos para

ayudar a labores de rescate, acción que más tarde sería reprimida por el gobierno. Agrupaciones como Contradanza, Barro Rojo, salieron a bailar. Se crea la UVyD, Unión de Vecinos y Damnificados 19 de septiembre, cuya comisión de cultura genera entre muchos otros eventos, el Festival Callejero de Danza Contemporánea, en el cual participamos en diferentes ocasiones. Un año después, Weiss realiza *Mi Corazón* (1986) una de sus obras más importantes. Muchos la consideran su obra mejor lograda, la más redonda. Al respecto Sara Espinosa y Edna Torres afirman:

Creo que no sólo por el momento que se vivía en México [el terremoto de 1985], por los sentimientos que dicha tragedia despertaron en la videoartista, y el cúmulo de experiencias tras 8 años de haber empezado a experimentar con el video, sino por la fuerza con la que transmite el derrumbe de una ciudad, y que en metáfora es un derrumbe personal; *Mi Corazón* es el video que más espectadores recuerdan y sienten (109–128).

En 1987, ante la propuesta del rector Jorge Carpizo de subir las cuotas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), a dos años de la organización civil del terremoto del 85, surge el Consejo Estudiantil Universitario (CEU), del que formé parte como estudiante universitaria. Con éste nace una nueva forma de hacer política, una más lúdica, más creativa, imaginativa, participativa y propositiva. Grupos de rock como Santa Sabina y Maldita Vecindad son parte medular de lo que caracterizó a este movimiento, participando en eventos

masivos de protesta entre los que destaca la marcha al zócalo del 21 de enero de 1987.

Desde 1985, pero particularmente con el CEU, los elementos de movilización y de crítica social pasaban por la cultura [...]. Los chavos de esa generación iban con muchos miedos porque era un lugar cerrado a las expresiones ciudadanas. Era un espacio de celebración oficial en un país autoritario (Solano)³.

En ese entonces el rock se escuchaba sólo en espacios underground como el *hip 70* y *hoyos fonky* en las afueras de la ciudad. Apenas comenzarían a realizarse eventos masivos que estuvieron prohibidos por mucho tiempo.

1988, «se cayó el sistema»

A partir del 85 la sociedad salió de su letargo, lo que se vio reflejado en las elecciones. El Partido Revolucionario Institucional, –que se mantuvo en el poder 70 años, sorprendido por los resultados, llevó a cabo un fraude electoral. Argumentando fallas en el sistema hubo una interrupción en el flujo de resultados electorales que posponía el anuncio del ganador de la elección. Finalmente Carlos Salinas de Gortari (PRI), resultó el ganador.

Durante la década de los noventa eran comunes las prácticas transdisciplinarias, la colaboración entre artistas de distintas disciplinas quienes buscábamos nuevos territorios, nuevas exploraciones artísticas y encuentros intelectuales. Al respecto, el 22 de octubre de 1998, Lois Keidan, en el boletín de prensa emitido por el Museo Carrillo Gil de la «muestra Teatral» del Arts Council/BBC2's Expanding Pictures, en el contexto de un programa de *performance*, instalaciones y talleres,

3 Nota del editor: falta número de página.

presentados e impartidos por artistas británicos en México, declaraba:

Con todo, la particularidad y la especialidad ya no son vistos como el ápice del logro artístico en Gran Bretaña hoy en día, (sic) y los artistas se están moviendo regularmente, entre el *performance*, la instalación, el video, la publicación y las nuevas tecnologías. Esto no es sugerir que las nociones de experiencia y excelencia hayan sido desechadas, más bien que la complejidad e hibridación del mundo moderno, demanda respuestas complejas e híbridas de una «arena cultural», el mensaje es el medio [...]. Las prácticas artísticas visuales y *performance* en particular, ya no son restringidas a galerías y espacios teatrales. Las posibilidades de creación, presentación y distribución a través de tecnologías digitales, se ha probado también como irresistible para los artistas en búsqueda de «lo nuevo», «lo expansivo» y «lo diferente» [...]. La territorialidad de límites estrictos de las formas artísticas y percepciones donde el arte puede ser localizado, ha sido, por tanto, casi completamente corroído por las prácticas de los propios artistas y el entusiasmo de nuevas audiencias (3).

Las reflexiones de Keidan bien podrían coincidir con lo acontecido en la Ciudad de México. En 1990, en el terreno de las artes plásticas y visuales, uno de los sucesos más significativos que ahí tuvieron lugar, fue la toma del Edificio Balmori, ubicado en Álvaro Obregón y Orizaba, el cual había sido abandonado tras el temblor y pretendía ser demolido. El 23 de marzo de 1990, bajo la dirección de Aldo Flores, más de cien artistas intervinieron el

edificio, cuestionando con ello, entre otras cosas, la función del arte público. De alguna manera era la resonancia de la imposición de Salinas de Gortari como presidente. A ese evento acudimos más de dos mil personas.

La Toma del Balmori, como se le llama a este evento, no obedece a la creación espontánea de un movimiento, fue más que nada un momento producto de la coincidencia de intenciones y propósitos. Sería deseable que provocara la necesidad de seguir trabajando en ese sentido, de que comunidades y barrios se sintieran llamados a crear espacios similares, donde la plástica pierda la solemnidad del museo o la galería y el artista deje de ser visto como un loco iluminado o un bohemio extravagante, para ser considerado como productor que piensa a través de las formas, el color, los volúmenes y las relaciones entre éstos (Springer)⁴.

En 1991 y 1992, Lydia Romero, entonces a cargo de la Coordinación Nacional de Danza con la curaduría de Jaime Ortega y Marcela Ortíz de Zárate, organizaron cursos intensivos en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea con un grupo de maestros neoyorquinos pertenecientes al movimiento de danza posmoderna, entre ellos Nancy Topf, Ralph Lemon, Barbara Mahler, Sarah Pearson, K. J. Holmes, Jeremy Nelson. Acudimos al llamado estudiantes de las escuelas del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Entre muchos otros asistentes estuvieron Claudia Lavista, Gerardo Delgado, Rodrigo Esteva, Pavel Escareño y Marina Acevedo. Los maestros de las escuelas del INBA estaban molestos.

4 Nota del editor: falta número de página.

Decían que eran modas gringas pasajeras. Sin embargo, la respuesta de los estudiantes decía otra cosa:

Coreógrafos, bailarines y estudiantes de danza, se identificaron con estas formas diferentes de aproximarse a la danza. Sus principios respecto al cuerpo y al individuo, la libertad de movimiento, la ruptura de estereotipos rígidos –ajenos a nuestra naturaleza corporal–, el espíritu lúdico y las formas abiertas se engancharon con una generación que ya no quería expresar sólo sufrimiento. Una generación que había vivido el derrumbe de las grandes ideologías. Que había dejado de creer en la revolución y en los dogmas y estaba en una búsqueda de identidad y creencias propias. Una de las principales preguntas que dio origen al movimiento de danza posmoderna coincidía con los planteamientos sobre videodanza, mientras que los posmodernos se preguntaban: ¿qué pasaría si en lugar de construir danzas con un vocabulario predefinido, consideramos todo movimiento humano como material potencial? (Ríos «¿Qué es release?»)⁵.

Sherril Dodds por su parte, en 1997 contestaba a la crítica con conceptos que bien podrían corresponder a los mismos que planteaba la danza posmoderna:

Las más pequeñas y simples acciones de la vida diaria pueden tomar un inmenso significado visual y cinético cuando son enmarcadas, filmadas y editadas de

5 Nota del editor: falta número de página.

una manera particular [...] la videodanza no se trata de pasos técnicos, ni de vocabularios tradicionales, es un encuentro creativo entre el movimiento físico, la cámara y la edición. A través de acercamientos con la cámara, expresiones faciales y gestos sutiles pueden ser parte de una danza (45).

En 1992, además de la visita de los posmodernos neoyorquinos, el coreógrafo belga Wim Vandekeybus, con su compañía «Última vez» y el canadiense Edouard Lock director de *La La La Human Steps*, se presentaron en el marco del IV Festival de la Ciudad de México, causando revuelo. Ambos generaban danza desde los impulsos y el instinto, rompiendo con la danza formal, lo que algunos leyeron como agresión que sintonizaba con la convulsión de fin de siglo, cuando la humanidad comenzaba a preguntarse qué seguía, si habría esperanza. Había caído el muro de Berlín en 1989 y con ello también la creencia en la eficiencia de los sistemas dominantes: el capitalismo y el socialismo. Coincidió también con los cuestionamientos que la sociedad mexicana se hacía alrededor del cumplimiento de 500 años de la conquista española.

Lock presentó *El infante se destruye*, en la Sala Miguel Covarrubias de la UNAM, en la que, además de danza, música grabada de Skinny Puppy y en vivo de la banda berlinesa *Einstürzende Neubaten*, el lenguaje de video y cine tuvieron una importante presencia. Hasta ese momento, creo que no se había visto algo parecido. A través de la proyección en una pantalla que abarcaba todo el escenario se podían ver imágenes pregrabadas con símbolos como cuchillos, sangres, escenas cargadas de erotismo y la toma del público que se vio reflejada en la gran pantalla. En ese momento, no era fácil de definir si se trataba de un *performance*, un espectáculo

multimedia o danza. Al respecto, Lock en una entrevista que le hice en 1992, dijo:

Hablar de danza es muy restringido [...] Cualquier opinión lo definirá. No importa. Utilizo la tecnología para ciertas cosas, como el crear imágenes que necesito. Podría presentar pura danza y muchos estarían conformes, pero creo que es más interesante cuando el espectador elige lo que quiere. Este espectáculo es muy complejo como para que exista sólo un punto de vista. Si la danza no desarrolla un punto de vista extremo, si es conservadora y predecible, morirá (Ríos «Si la danza no desarrolla un punto de vista extremo, morirá»)⁶.

Además de romper las fronteras de la danza formal, también rompieron con los estereotipos de roles de género, al respecto Lock afirma:

Las mujeres no tienen pasos débiles. Ha habido una ecuación entre debilidad-feminidad y masculinidad-fuerza. Esto no tiene que ver con estereotipos sexuales. Simplemente, en mi espectáculo, el mismo movimiento lo tienen hombres y mujeres. No hay tal diferencia aunque la política se empeñe en hacerla (Ríos «Si la danza no desarrolla un punto de vista extremo, morirá»)⁷.

En 1993 se creó «X Teresa Arte Actual» en el exconvento de Santa Teresa La Antigua, en el corazón de la Ciudad de México, como una plataforma para las

6 Nota del editor: falta número de página.

7 Nota del editor: falta número de página.



expresiones artísticas no convencionales y se establece desde entonces como sede del Festival de Performance, el cual tuvo como objetivo propiciar las condiciones para las manifestaciones artísticas alternativas, interdisciplinarias y de experimentación. Este hecho detonó un boom del *performance*, desde 1993 hasta el 2000.

En ese mismo año participé como ejecutante y productora en el Segundo Mes del Performance en la pieza *El desierto arde de noche* de Silvia Chávez, en colaboración con los videastas César Lizárraga y Alberto Roblest –miembros de Video2–MIV⁸–, y el músico Rogelio

8 César Lizárraga y Alberto Roblest fueron alumnos de Pola Weiss en la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM (Minter 10), con quien colaboran ambos en algunas de sus producciones. A partir de 1985 crearon Cada quién su rollo, colectivo con el cual realizaron teatro y películas en super-8 y 16 mm, se desintegraron, y surgió video-3, que se convirtió poco después en video-2. Realizaron varios videos a lo largo de 10 años, entre ellos: un videoclip; *Como una llanta* con el legendario grupo de rock El Tri, Pedro Mártir y el videopoema *Avenida Juárez* (10). En 1992 habían sido beneficiarios del FONCA en el rubro de jóvenes creadores y su video *Pedro Mártir* fue invitado a participar en la muestra internacional Ecrans Du Mexique. Roblest publicó en 1994 la revista *Visión Múltiple* –la primera revista de video independiente en México–, en la cual colaboré.

Nobara, el cual formó parte de este híbrido noventero, difícil de clasificar. En la primera escena eran cargadas dos estructuras de metal—hechas por nosotros—cada una por un grupo de tres mujeres; una representaba un falo y la otra una vagina; estos dos grupos se juntaban y daban lugar al nacimiento de bastardos que surgían de un montón de periódicos para azotar a sus madres con una manguera de plástico que salía del centro del cuerpo de las «madres», quienes vestidas con una falda larga blanca hecha de bolsas para basura, y con el resto del cuerpo desnudo pintado de blanco, recibían insultos misóginos por parte de sus hijos. Un personaje bajaba de la cúpula de la capilla en zancos para fungir como voyerista de la acción. En otro momento los hijos bastardos, desde el techo del jardín, aventaban bolsas llenas de jugo de betabel que se estrellaban en los torsos desnudos pintados de blanco. Mientras tanto, sonaba la música proveniente de un *rag* compuesto por sartenes y objetos varios al tiempo que se proyectaban en monitores—ubicados en distintos puntos—, imágenes más como mujer seductora con varios hombres a mis pies a quienes sometía, y la explosión de la bomba de Hiroshima. El espectáculo—*performance*—danza, terminaba con las madres sacando diamantina de entre su falda para repartirla a los espectadores, como símbolo de esperanza. Se trató de un *performance* apocalíptico, en tono con las preocupaciones de fin de siglo. El jardín estuvo lleno de asistentes conmovidos, quienes más tarde lo expresaron en un cuaderno colocado ex profeso para que el público emitiera su opinión sobre el ganador del concurso del 2fMp. Por supuesto pensamos que, sin lugar a dudas, obtendríamos un lugar. No fue así. El jurado en su discurso de premiación nos pidió que regresáramos a donde pertenecíamos: al mundo de la danza. Por su parte, para nuestros colegas de danza era claro que no se trataba de danza, sino de un *performance*.

Durante el mismo año, 1993, participé como actriz con Video2-MIV, en la video instalación *Asesinato en masa o para matar a la televisión*. Con respecto a la pieza, en el programa de mano se lee:

La videoinstalación es la puesta en escena de objetos, escenografías, proyección de imágenes, música, individuos, todo ello para formar una unidad y transformar así la simple imagen electrónica en una experiencia multidimensional rica en textura y forma. No es el video lo fundamental de la obra, no es sólo un elemento más de la totalidad, pero tampoco su espina dorsal. No es un conjunto de imágenes estructuradas de forma independiente que separe a la videocinta de los otros elementos ambientales, no es un monitor lanzando cargas luminosas, no. La videoinstalación es la combinación de monitores con otros objetos en apariencia sin relación que logran una síntesis perceptiva donde cada elemento vale por su integración con los otros. *Asesinato en masa o para matar a la televisión* es una analogía entre el tráfico accidentado de la vida cotidiana y el de las ondas electrónicas. La videoinstalación involucra cinco automóviles accidentados y doce monitores de televisión en una colisión electrónica que ilustra una sociedad de consumo cada vez más saturada de información y desechos materiales.

De los acontecimientos sociales más relevantes de esta década está el levantamiento zapatista del 1 de enero de 1994, a dos años del aniversario de los 500 años de conquista. Encabezado por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), este movimiento alcanzó resonancia nacional e internacional. Muchos artistas nos

sumamos al pensamiento zapatista de diferentes maneras. El 31 de julio, 100 personas entre artistas y organizadores, realizamos en la Ciudad de México el Festival artístico de acopio de víveres: Caminito de la Selva, donde hubo *performance*, danza y música. Este festival fue parte del inicio de una serie de actividades que tendrían lugar en la sociedad civil nacional e internacional a favor de las demandas del EZLN. En 1995 Miguel Ángel Corona, artista visual y del *performance*, presentó *Las 12 demandas: EZLN y Sociedad Civil*, acción realizada en el Estadio de Prácticas de Ciudad Universitaria, en la que doce mujeres desfilamos con un banda atravesada en la que estaba impresa cada una de las demandas, con vestidos diseñados por Corona con el *fashion Ez Style*.

Caja Dos Alternativo y Epicentro: espacios alternativos, sedes de la videodanza

En la década de los noventa había espacios alternativos que fueron punto clave para artistas del *performance*, artistas plásticos, y uno que otro coreógrafo o bailarín en búsqueda de otras formas de percibir nuestro cuerpo, nuestra danza y al público. En esos años frecuentemente había exposiciones de videoarte, instalación, *performance* en museos y galerías pero también en espacios alternativos, algunos efímeros como *Obra Negra* o departamentos de artistas. Desde mi experiencia, *Caja Dos Alternativo* dirigido por Armando Sarigñana y *Epicentro* por Doris Steinbichler, fueron dos espacios que exhibieron videodanza como parte de las tendencias experimentales que conformaban el panorama del arte contemporáneo, mientras que no había cabida para este género en el contexto institucional.

Caja Dos fue creado por Sarigñana en la segunda mitad de la década de los noventa. En un departamento ubicado en la calle de San Luis Potosí, en la colonia Roma, cada viernes nos dábamos cita artistas de

diferentes disciplinas para presenciar un programa nutrido de *performance*, fotografía, instalación, videoarte, música. Entre ellos recuerdo a César Lizárraga, «La Congelada de Uva», César Martínez, Teresa Margoles, Doris Steinbichler, Juan Díaz Infante y Miguel Angel Corona. *Caja Dos* contaba con un público cautivo, conformado en buena parte por los mismos artistas quienes compartíamos comida, obra, preocupaciones, reflexionábamos, dialogábamos, jugábamos, tomábamos cerveza o hacíamos travesuras. Esas relaciones propiciaron nuevas colaboraciones.

En 1998 corrieron los rumores de que la Unidad Artística y Cultural del Bosque (UACB), ahora Centro Cultural del Bosque (CCB), sería demolida para sustituirla por cines comerciales, mientras la comunidad dancística nos reuníamos regularmente para organizarnos y rechazar la propuesta. Recuerdo haber compartido públicamente este movimiento con los asistentes reunidos en *Caja Dos*, quienes se mostraron solidarios e incluso cooperaron de manera económica. Ahí se estrenó, el 16 de octubre de 1998, el *Proyecto Vidrio Negro*, serie de tres videodanzas. Dos semanas después, el coreógrafo y bailarín, Gerardo Delgado, y yo presentamos *Swissair Vuelo Unounouno*, acción dancística en homenaje a Lady Psoas, hecha en la misma sala donde había montada la exposición de fotografía *Tarjetas para picar cocaína* de Teresa Margoles.

Aunque oficialmente *Epicentro* se inauguró en el año 1999, Doris Steinbichler, llevó a cabo este proyecto desde mediados de la década de los 90, primero en el departamento que ocupaba en la Santa Veracruz, a espaldas del Museo Franz Meyer. Me tocó compartirlo y ser parte de la sociedad telúrica dos años desde 1998, en el departamento en la Calle de Varsovia, Colonia Juárez, donde ambas vivíamos. Ahí presenté *En el cumpleaños*, videodanza y *performance* en tiempo real, coreografía hecha

para una cámara fija en un cuarto cerrado. Los cien espectadores ahí presentes podían ver lo que sucedía en el cuarto a través de una proyección en la pared de la estancia. La intención era mostrar mi cuerpo y el de Edaena Matà, –los cuales no correspondían al estereotipo de una bailarina– tal cual eran. Se presentó también el *Proyecto Vidrio Negro*, y un *performance* de Steinbichler.

Un año más tarde, Steinbichler inauguraría *Epicentro* en un piso, antes ocupado por una mueblería de la Colonia Guerrero, el cual continuó con actividades hasta el 2004. A finales de ese año, al poco tiempo de haberse inaugurado llevamos a cabo, bajo la coordinación de Doris, *Soundgarden*, *The Millennium Jam* (1999), un gran juego con la convención de ser espectador, conformado por un programa que reunía, desde el coro de la iglesia de la colonia Guerrero, hasta artistas del *performance* como Katia Tirado, la misma Steinbichler, fotografía de Meinolf Koessmeier, pasando por mi improvisación dancística. «*Epicentro* sin duda se convirtió en una sede importante para el desarrollo del *performance* en México» (López). Pero no sólo del *performance*, este proyecto mostraba las tendencias experimentales del arte contemporáneo, lo cual por supuesto incluyó a la videodanza. Steinbichler estuvo motivada por el movimiento zapatista, cuando emprendió *Epicentro*.

Noté que México como país colonizado tiene una estructura cultural donde la gente sólo va a los lugares que tienen dinero; los curadores sólo se juntan con artistas que vienen de estratos sociales muy altos y crean un circuito hermético donde se promocionan entre ellos y sólo aceptan propuestas no ofensivas hacia su mismo núcleo social. Pero hay más gente creativa. Así que esa comunidad fluctuante, que se identifica en lo ideológico y lo artístico, encuentra aquí

esa zona de recreación entre diversos estilos de vida y posturas estéticas [...]. Hay quienes tienen mucho currículum y se solidarizan con estos espacios porque encuentran la libertad que cuando están sujetos a presupuestos gubernamentales, no tienen (Mesinas)⁹.

Proyecto Vidrio Negro: serie de 3 videodanzas

En 1996, comencé con el videasta César Lizárraga el proyecto *Vidrio Negro*, serie de 3 videodanzas: *¡A comer!*, *En el molino del tiempo* y *Comensales 1 y 2*. Para ese entonces coreógrafos como Marco Antonio Silva, Rocío Becerril y Vivian Cruz también habían incursionado en la videodanza. El primero con *Veracruz (Fragmento)* (1994) en colaboración con Octavio Iturbe, Sergio Jalife y Edgar Pulido, la segunda con *El Agua no muere* (1996) en colaboración con Alejandro Arriojá, y Cruz con *Caída en invierno* (1994) bajo la dirección de Octavio Iturbe y fotografía en color de Edgar Pulido.

En 1997 comenzamos las grabaciones del *Proyecto Vidrio Negro*, gracias al apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y la Universidad Pedagógica Nacional (UPN), que nos permitió grabar y editar en su departamento de televisión. Habíamos compartido experiencias artísticas donde la danza y el video habían estado presentes. Nuestras referencias de videodanza eran muy pocas, sino es que nulas, pero estábamos contagiados de todo el contexto noventero, en el que era común traspasar las fronteras de las disciplinas.

César Lizárraga, heredero de la poética de Pola Weiss, tenía seis años de experiencia haciendo videoarte con Alberto Roblest en video-2, y desde entonces ya trabajaba como videasta para la UPN y había hecho un ejercicio

⁹ Nota del editor: falta número de página.

de videodanza con el coreógrafo y bailarín Ángel Rosas. Para mí, realizar videodanza era una manera de expandir el lenguaje dancístico y coreográfico. El espectador como un *voyeur* tenía la posibilidad de adentrarse en sensaciones e imágenes que no podían verse reflejadas en un teatro a varios metros de distancia, desde donde sólo podía apreciarse a cuerpos en movimiento desde una perspectiva vertical. La videodanza podía ofrecer las sensaciones e imágenes subjetivas que surgen ante el vértigo de un giro o una caída. La capacidad de un universo subjetivo se hacía presente en un cuadro. La toma de un huevo en una bolsa de plástico o las piezas de un esqueleto del mismo material suspendidas en agua de jamaica, formaban parte de un discurso que podía ser compartido de manera íntima con el espectador.

Más que lograr un movimiento virtuoso estaba interesada en la significación que adquiriría el moverse. Bailar no era sólo cuestión de técnica, desde mi escepticismo, representaba la manera de construir una identidad a partir de adentrarse al universo infinito del ser. A partir del cuerpo podía construir una identidad, apropiarme de mi cuerpo, mi sexualidad y encontrar sentido a la vida. Por aquel tiempo, 1994, ante la insistente pregunta de mis colegas, «¿con quién bailas?», escribí un texto que pegué en mi cuarto, «es un alivio saber que la importancia de bailar no radica en que otros me vean hacerlo en un foro prestigiado, sino en que a través de la expresión, de la energía, de la estancia armónica de mi ser en el espacio, explico mi existencia».

Al no tener referencias de trabajos hechos en este campo, la colaboración entre la danza y el video en el *Proyecto Vidrio Negro*, a pesar de haber sido amorosa, no fue fácil, en algunos momentos se trató de una especie de encontronazo que rompía con nuestras expectativas. Para Lizárraga, quien se encargó de la fotografía y la edición (aunque también realizó vestuario y escenografía

para una de las videodanzas), resultaba muy raro no encontrar piernas arriba y pies puntados, mientras que para mí, como coreógrafa y ejecutante, resultaba frustrante no poder realizar ciertas imágenes. Aunque era posible hacerlas, implicaban muchas horas de trabajo, con una mezcladora «df5» y un sistema análogo de edición como herramientas, no se podía llegar muy lejos. Eso me obligó a tomar la cámara y a generar imágenes con elementos que tenía a la mano descubriendo el universo infinito de posibilidades que se pueden generar en un cuadro.

En 1998 concluimos el proyecto. Lo que más queríamos era compartirlo. Pensamos erróneamente que, como había sido apoyado por el FONCA, sería natural encontrar espacios donde exhibirlo. Sin embargo, en los foros de danza era rechazado, ya que era claro que se trataba de un producto de video, y en los foros de video era claro que se trataba de danza. Así, intentamos hacer contacto con los críticos de danza Carlos Ocampo y Rosario Manzanos. Del primero nunca recibimos respuesta y a Manzanos le di una copia en vhs, quien la recibió con el comentario, «qué lástima que en México no se hacen las grandes producciones que se hacen en Europa». Nunca contestó a nuestros correos electrónicos, ni nos devolvió el material, a pesar de que más tarde compartimos una mesa dentro de la I Muestra Grand Prix International de Vidéo Danse de Francia en México, en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes. En el Museo Carrillo Gil, el curador Gustavo Artigas nos explicó que no podría programarse una presentación, pero amablemente aceptó una copia para la biblioteca del museo.

Los espacios naturales para la exhibición del *Proyecto Vidrio Negro*, además de *Caja Dos* y *Epicentro*, fueron cafeterías, fiestas privadas, festivales y actividades relacionadas como la IV Bienal de Poesía Experimental, organizada por Araceli Zúñiga y César Espinosa, así como muestras

fuera del país, tales como el Dance on Camera Festival de Nueva York¹⁰. En 1999 organizamos una muestra de videodanza en un pequeño café que yo tenía en la colonia del Valle. Hubo aproximadamente diez asistentes. A ella acudieron, entre otros, Doris Steinbichler, Vicente Silva, Mariana Arteaga y Mauricio Nava, coreógrafo, director de escena, prolífico realizador y promotor de videodanza, quien años después me confesaría que ese fue el primer programa de videodanza que veía.

En México, hacia finales de los noventa, se producían algunas obras de videodanza, pero no había espacios específicos para exhibirlas. Muchas veces se mostraban en un monitor, en el *lobby* de algún teatro, en medio de una audiencia impaciente por entrar a ver un espectáculo de danza en vivo. Algunos opinaban que la videodanza no era interesante porque un bailarín podía hacer movimientos que no eran posibles en la realidad. Otros reclamaban que la danza perdía su energía vital al ser registrada en video (Ríos, «Videodanza en Pantalla Grande»¹¹).

Esto no era privativo de México, la videodanza empezaba a generarse en otros países y tampoco era bien recibida por la crítica. Se trataba de un género que apenas empezaba a conformarse.

¹⁰ A través de la participación en este festival, conocí a Deirdre Towers, con quien tuve comunicación por muchos años. Ella me compartió tareas de curaduría y colaboró de manera entusiasta por varios años con material para presentar muestras de videodanza en México, publicar eventos en el periódico del festival, en su página web, e incluso organizamos una muestra de videodanza mexicana en Nueva York. Para Deirdre, siempre ha sido emocionante ver circular la energía creativa que se produce en todo el mundo.

¹¹ Nota del editor: sin número de página.

Más que criticar a la videodanza por la falta de técnicas establecidas de danza, sería más apropiado celebrar la riqueza del uso de la imaginación visual, su potencial para «televisualizar» el cuerpo y la sensibilidad danzarina de la cámara y el corte. Desde esta perspectiva, la videodanza podría ganar el reconocimiento como una forma de arte (Dodds 47).

A finales de la década de los noventa, llegó el Internet con la posibilidad de acceder a la información en cantidad y formatos antes inimaginables. Los artistas teníamos acceso a la obra de otros artistas sin que el otro lo supiera, era de verdad sorprendente y excitante pensar las consecuencias de esta nueva condición. El mundo digital se hacía presente, los sistemas de edición analógica fueron sustituidos por sistemas digitales, Avid y Media100 llegaban a México; las mezcladoras, los aparatos para hacer copias y toda la parafernalia para producir video sería sustituida por equipos personales de cómputo. La manipulación de la imagen digital llegó también a través de programas como Photoshop.

Ante el creciente interés y producción de este género, comenzaron a crearse espacios específicos para exhibir las piezas realizadas. En 2000 Mariana Arteaga organizó la Muestra de Videodanza en el Museo de Ciencias y Artes (MUCA) de la UNAM. Haydé Lachino y yo organizamos la primera y segunda Jornada de Videodanza (2000 y 2002) en la Cineteca Nacional, también en la Ciudad de México. Rocío Becerril dirigió el taller de videodanza en el Centro Nacional de las Artes. Se comenzaron a hacer mesas y muestras de videodanza en distintos lugares y eventos, poco a poco la videodanza comenzó a ser parte de los programas de la Coordinación Nacional de Danza del INBA y de otras muchas instituciones. Actualmente se llevan a cabo muestras y

festivales en diferentes lugares del país, entre los que destaca el Festival Itinerante de Videodanza Agite y Sirva fundado en 2008 y dirigido por Ximena Monroy, el cual en su séptima edición ha recibido 319 obras de 40 países, y se ha llevado a cabo en distintos estados y en diferentes países.

¿Qué ha pasado en este siglo XXI en relación a la videodanza? En un contexto de una excesiva información visual, en el que muchos pares de manos cuentan con un dispositivo personal con el que pueden registrar imágenes de calidad mucho mayor a la que antes podría hacerse con equipo al que sólo profesionales tenían acceso; de redes sociales en las que cada quien puede compartir sus videodanzas sin tener que pasar el filtro de alguna institución, ¿cuáles son las preocupaciones, los retos de los realizadores de videodanza?

Los sistemas de comunicación revolucionaron, pero ¿el humano ha ido a la par de este fenómeno? Los tiempos de violencia que actualmente vivimos parecen desafiar a esta pregunta. Los paradigmas nuevamente se tambalean, ¿qué movimientos artísticos y qué formatos surgirán de estas nuevas condiciones? ¿dónde se ubica la videodanza? ¿qué lugar ocupará en el futuro? Sin duda pueden agregarse más preguntas. Concluyo con la intención de que este escrito despierte la curiosidad y el trabajo de futuras investigaciones.

Obras citadas

- ¿A cómo el kilo de tomates? Cada Dos Alternativo. 16 de octubre de 1998.
- Arteaga, Mariana. Videodanza programa. MUAC, Roma, 2000.
- Artigas, Gustavo. Carta al autor, 31 de mayo de 1999.
- Asesinato en masa o para matar a la televisión. César Lizárraga y Alberto Roblest. Museo Rufino Tamayo. 15-17 de octubre de 1993. Video instalación.
- Baigorri, Laura. «Video en Latinoamérica. Una historia crítica». *Brumaria*. Núm. 10. (2008). Impreso.
- Caminito de la Selva. Festival Artístico de Acopio de Víveres. Plaza de Santo Domingo, Centro Histórico, México Distrito Federal. 31 de julio de 1994.
- Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance*. Por Guillermo Santamarina. Museo Ex Teresa Arte Actual, México Distrito Federal. 2001. Performance.
- Dance on Camera Journal*. Vol. 5 y 6. Noviembre a diciembre. (2002). Impreso.
- Dodds, Sherril. «TELEVISUALIZED». *The Magazine of Dance and Related Arts. Dance Theatre Journal*. Vol. 13. Núm. 4 (1997): 44-47. Impreso.
- En el cumpleaños*. Dirección y coreografía: Laura Ríos. DVC. Epicentro, México Distrito Federal. 6 de noviembre de 1998. Videoperformance.
- Espinosa I., Sara y Edna Torres R. «Pola Weiss: del cuerpo visto al ojo amoroso». *Museo vivo. La creatividad femenina*. Ed. Eli Bartra. México: UAM Xochimilco, 2008. 109-128. Impreso.
- Haw, Dora Luz. «Recrean a la danza a través del video». *Reforma. Cultura*. 20 de marzo de 2000: Sección C.. Impreso.
- I Grand Prix International Vidéo Danse, Francia en México. Muestra internacional de video danza. Sala Manuel M. Ponce. Palacio de Bellas Artes. 6 y 7 de junio de 2003.

- Keidan, Lois. «Expanding Pictures». *La Pala. Revista virtual de arte contemporáneo*. 22 de octubre de 1998. *Pinto mi Raya*. Web. 4 de noviembre de 2014.
- Lachino, Haydé y Benhumea, Nayeli. *Videodanza de la escena a la pantalla*. Issuu.. 2012. Web. 4 de noviembre de 2014.
- Las 12 demandas: EZLN y la Sociedad Civil. Por Miguel Ángel Corona. Estadio de Prácticas de Ciudad Universitaria, México Distrito Federal. 1995.
- López, Pancho. «La Doris en México». *Crónica.com.mx*. 16 de abril de 2006: Opinión. Web. 4 de noviembre de 2014.
- Mesinas, Samuel. «Por la vía libre». *El Universal.mx*. 26 de enero de 2004: Cultura. Web. 4 de noviembre de 2014.
- Minter, Sarah. «A vuelo de pájaro, el vídeo en México: sus inicios y su contexto». *Videoarde*. Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación del Gobierno de España/ Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo/ Instituto Cervantes. 2008. Web. 4 de noviembre de 2014.
- New artists video*. Por Gregory Battcock. E.P. Dutton, Nueva York. 1978. Video.
- Monroy, Manuel. «Primera Jornada de Videodanza, en la Cineteca Nacional». *Excelsior*. 31 (Marzo 2000). Impreso.
- Ríos, Laura. «Desafiar la gravedad». *Etcéter@. Política y cultura en línea*. 30 de marzo de 2000: Cultura. Web. 4 de noviembre de 2014.
- . «¿Qué es release?». *Revista DCO. «Danza, Cuerpo, Obsesión» Estudios analíticos sobre técnicas y estilos*. Agosto 2006. Blogspot Estudios 3—Revista DCO. Web. 4 de noviembre de 2014.
- . «Si la danza no desarrolla un punto de vista extremo morirá». Diciembre, 2014. 6 de septiembre de 2015 <http://revistafluir.com.mx/el-arco-entre-dos-muertes/si-la-danza-no-desarrolla-un-pun->

- to-de-vista-extremo-morira-edouard-lock-la-la-la-human-steps.html
- . «Sobre videodanza». *Unomásuno*. 4 de febrero de 2000: Acento X. Impreso.
- . «Videodanza en Pantalla Grande». *Revista Danza Hoy*. Enero 2003. Impreso.
- Rivera, Héctor. «Pola Weiss, pionera del videoarte en México, denuncia el videoclip como expresión de la mediocridad». *Proceso*. 30 de noviembre de 1985. Impreso.
- Rosales, Gustavo Emilio. «Nuevos Paisajes de Movimiento». *Tiempo Libre*. Marzo 2000. Impreso.
- Salute to Canada. *Dance on Camera Festival*. 2000.
- Solano Poy, Laura. «Paredes Pacho: sin duda, el del CEU fue un movimiento roquero». *La jornada. Espectáculos* 7. 29 de enero de 2012 *Jornada UNAM*. Web. 4 de noviembre de 2014
- Springer, José Manuel. «Lo que el Balmori se llevó». *Unomásuno. Sábado*. 31 de marzo de 1990. *Réplica y resonancia*. Blogspot Archivos de sábado. 2011. Web 4 de noviembre de 2014.
- Swissair vuelo unounouno*. Caja Dos Alternativo. 30 de octubre de 1998. Performance.
- Tarjetas para picar cocaína*. Caja Dos Alternativo. 30 de octubre de 1998. Performance.
- Torres R., Edna. «Biografía». *Pola Weiss*. Universidad Nacional Autónoma de México. Consejo Nacional para la Cultura y las Arte/ Fundación BBVA Bancomer. 2014. Web. 4 de noviembre de 2014.
- Tres videodanzas*. 16 de octubre de 1998. Proyección.
- Videodanza*. Le petit café. 11 y 12 de junio de 1999. Proyección.
- Video danza*. Cineteca Nacional. Del 31 de marzo al 2 de abril.
- 2fMp. Programa Actualizado del Concurso 2. Festival del Mes del Performance. 7 de octubre de 1993.

Fotografía p. 99

Mangino, Fernando. *Retrato*, 1982. UNAM, MuAC, Centro de Documentación Arkheia, Fondo Pola Weiss. Investigación y Catalogación: Edna Torres Ramos.

Fotografía p. 109

Oropeza, Antonio, 1993, *El desierto ardiente de noche* de Silvia Chávez. 2fMp X'Teresa Arte Actual, Cd. de México, 1993.



All This Can Happen,
Siobhan Davies y David Hinton
2012, Reino Unido
Color, sonora,
HD (1080i), 50 min.
Fragmento







ALL THIS CAN HAPPEN:

**NARRATIVAS ALÓGICAS
A TRAVÉS DE LA
COREOGRAFÍA DE
IMÁGENES
EN MOVIMIENTO**

Ximena Monroy Rocha

(En videodanza) (e)l director puede reforzar y facilitar la conexión entre su propia corporalidad, la corporalidad que es evocada o filmada y la corporalidad del espectador.

MENICACCI

All This Can Happen, videodanza largometraje que inauguró la colaboración entre la coreógrafa Siobhan Davies y el cineasta David Hinton, fue realizado completamente a partir de *pietaje* y fotografías de archivo de los primeros días de la imagen en movimiento, y fue inspirado en parte por el trabajo precinemático de captura fotográfica de movimiento realizado por el investigador francés Étienne-Jules Marey. Como los autores señalan, el proceso creativo de esta obra comenzó con el impulso y la propuesta de Davies para realizar un filme sobre el acto ordinario de caminar («All This Can Happen: Radio Interview»).

Inserta en el ámbito de la videodanza, la película demuestra el potencial de este campo artístico como una pieza híbrida de la creación intrínseca de cine y coreografía que podemos describir como una coreografía de imágenes en movimiento. *All This Can Happen* es concebida a través de la intersección de elementos como la composición del cuadro móvil a través de la yuxtaposición de imágenes fotográficas (*stills*) y en movimiento, la fragmentación del cuadro, la interacción constante entre quietud y movimiento, y la deconstrucción, manipulación y reconfiguración de movimiento ordinario.

Utilizando fragmentos de la novela *The Walk* del autor suizo Robert Walser como texto oral, la cual se plantea la meta de introducir al lector en la consciencia del protagonista, el filme consigue el mismo objetivo a través de la composición de movimiento en pantalla, a partir de la imaginería de archivo cuidadosamente seleccionada.

Gracias a una combinación entre fantasía, percepción, memoria y especulación, la obra ofrece una descripción visual y sonora del interior de la mente de un hombre, actuando tal vez como espejo del espectador. En palabras de Hinton, él y Davies se propusieron hacer una «representación cinematográfica del monólogo interior» («All This Can Happen: Radio Interview»). El monólogo interior o flujo de pensamiento es una técnica literaria, a través de la cual son revelados los pensamientos más íntimos de los personajes, representando con patrones de memoria, imágenes y fantasías, las experiencias emocionales y percepciones de éstos a medida que surgen, sin un encadenamiento lógico o causal, y sin distinguir entre diferentes niveles de conciencia (Sinjania).

En este ensayo propongo a *All This Can Happen* como una de las obras ejemplares de una trayectoria alternativa a la de la historia del lenguaje cinematográfico, basada en la *estructura narrativa lógica* (Bustamante) que lo consolidó y que fundó las convenciones de la forma narrativa hegemónica en el cine. Como propone Brian Bahouth, en entrevista a los autores de la película, ésta presenta «una nueva forma narrativa» («All This Can Happen: Radio Interview»), considerando la estructura narrativa convencional del cine. Desde el enfoque expuesto por Alexandre Veras, algunas posibles aportaciones o alternativas de la conformación del lenguaje cinematográfico quedaron trunca a causa de la necesidad de consolidación del cine como entretenimiento. Siguiendo la perspectiva de este autor y situando a algunas obras antecedentes de la videodanza como formas posibles de *otro* lenguaje cinematográfico, propongo a este filme como parte del desarrollo del lenguaje de la construcción y la composición de imágenes en movimiento, desde un punto de vista cinematográfico en sus acepciones coreográficas, corporales, fotográficas y visuales. A partir de la narrativa no

convencional o *alógica* utilizada en *All This Can Happen*, identifico algunos elementos constitutivos de este filme, los cuales podrían considerarse elementos formales de la creación en videodanza. Las *estructuras narrativas alógicas*, en contraposición a las *lógicas*, son propuestas por Maris Bustamante como aquellas que no presentan linealidad temporal ni principio de causalidad. A diferencia de la estructura narrativa *lógica* tradicionalmente utilizada en el cine, en películas que principalmente se ubican en la corriente principal o *mainstream* –basada en el arco narrativo conocido como *el viaje del héroe*: inicio (conflicto), acción ascendente, clímax, acción descendente y desenlace–, las narrativas comúnmente desarrolladas en videodanza son prominentemente visuales, cinemáticas, corporales y coreográficas, se trata de estructuras narrativas *alógicas*.

***All This Can Happen* entre las categorías cinematográficas**

Podemos ubicar parcialmente a la obra que nos ocupa en diversas categorías cinematográficas tanto desde la perspectiva formal de este lenguaje como desde los enfoques de las ricas y dinámicas variaciones del cine de no ficción, comúnmente conocido como cine documental. Sobre la narrativa como sistema formal, quizás el elemento más arraigado en el cine convencional, Bordwell y Thompson describen los grados de profundidad en los que la narración puede distribuir la información en el argumento de una película.

[...] existe la posibilidad de alcanzar mayor profundidad si el argumento se sumerge en la mente del personaje. Escucharíamos una voz interna que comuniqué los pensamientos del personaje, o veríamos sus «imágenes internas», representando memoria, fanta-

sía, sueños o alucinaciones; esto lo llamaríamos *subjetividad mental*. De esta manera las cintas narrativas presentan, en varias profundidades, información sobre la historia respecto de la vida psicológica del personaje (73).

Es interesante encontrar que mientras los autores describen y ejemplifican el cine experimental¹, uno de los primeros filmes mencionados es *A Study in Choreography for Camera* de Maya Deren y Talley Beatty de 1945, señalando solamente que la intención del director en este tipo de películas, es «transmitir una cualidad física» (128). Esta escueta caracterización de una de las obras seminales del cine-danza, considerando además el legado reflexivo y teórico de Deren –y otros contemporáneos– en materia de cine experimental y cine-danza, pone de manifiesto la exclusión en la literatura cinematográfica de la presencia de la creación y el pensamiento coreográficos en obras y autores que ofrecen un tipo de narrativa no convencional, tal vez hasta respecto del mismo cine experimental, sobre el cual los autores afirman:

Imposible de definir de manera concisa, el cine de vanguardia se reconoce por sus esfuerzos en la autoexpresión o la experimentación cinematográfica lejos de la corriente principal; aunque se extiendan las líneas limítrofes [...] en la corriente principal las técnicas continuamente se sirven de las propuestas vanguardistas para obtener ideas [...]. En la historia del cine los modelos básicos se han retroalimentado constantemente (129).

1 En el libro dividen la tercera parte titulada «Tipos de películas», en los capítulos 1. Géneros cinematográficos y 2. Películas documentales, experimentales y animadas.

El siguiente fragmento sobre el trabajo del artista visual Fernand Léger en colaboración con el periodista y productor Dudley Murphy entre 1923 y 1924, y el de la coreógrafa y cineasta Yvonne Rainer, ambos filmes considerados dentro de una de las vertientes de la historia de la videodanza, ofrece una relación con la estructura narrativa no convencional y los recursos compositivos de *All This Can Happen*.

El director experimental quizás no cuente alguna historia, sino ensueños poéticos [...] o collages visuales pulsantes como *Ballet mécanique* [...]. De manera alternativa, el director puede desarrollar una historia de ficción; pero normalmente desafiará al espectador. *Film about a Woman Who...* de Yvonne Rainer presenta su historia, en parte, a través de una serie de diapositivas que observan un grupo de hombres y mujeres. Al mismo tiempo, en la banda sonora escuchamos voces anónimas en un diálogo, aunque no podamos asignar con certeza alguna voz a un personaje específico. Rainer nos obliga así a ponderar todo lo que vemos y oímos en sus propios términos (128).

En el libro se presentan dos tipos de forma en las películas experimentales: 1. la forma abstracta, en la cual impera un principio de tema y variaciones similar a las diferentes versiones de una melodía musical, y en la cual la abstracción puede presentarse en las formas, objetos, o en la organización del filme, enfatizándose las cualidades pictóricas; y 2. la forma asociativa, que utiliza una serie poética de transiciones entre elementos que la construcción de la película nos invita a relacionar, similar a las técnicas de metáfora y símil de la poesía lírica, y la cual opera en la yuxtaposición lateral de

imágenes (135–138). Ninguna de estas dos formas considera como elemento fundamental narrativo a la composición de movimiento en el cuadro:

Paralelamente, vale la pena destacar dos categorías del cine de no ficción, el cual similarmente a la videodanza aunque en mucho menor medida, recorre una trayectoria *outsider* respecto a las convenciones formales del lenguaje cinematográfico. Antonio Weinrichter hace referencia a uno de los modos propuestos por Bill Nichols, el documental poético, como el más antiguo dentro de los que podemos considerar a los documentales de la primera vanguardia y a la «reciente tendencia de cine de apropiación de materiales documentales» (36). A continuación citamos la significativa aportación de Weinrichter sobre el uso del montaje como elemento formal principal en la narrativa del *found footage film* o *appropriation film*.

La idea de que el montaje puede servir para establecer una continuidad entre proposiciones, saltando con fluidez por el espacio y el tiempo y recurriendo al tipo de imágenes que convengan para construir el hilo de una progresión mental, estaba presente en el cine de vanguardia mudo y en el cine documental de montaje o de compilación, y alcanza su máximo potencial en el cine de remontaje o *found footage* (93).

Recontando la historia de la imagen en movimiento: formas alternativas al lenguaje cinematográfico

Considero que la discusión sobre otras formas del lenguaje cinematográfico pero más precisamente del lenguaje de imágenes en movimiento, no se encuentra suficientemente presente en la literatura sobre videodanza.

Alexandre Veras, documentalista y director de videodanzas brasileño, diserta sobre este tema clave para nuestra disciplina. En su ensayo «Kino–Coreografías entre el video y la danza», comienza enfocándose en la bien conocida distinción entre la documentación de danza y la videodanza, recordándonos que de hecho el cine ha problematizado esta cuestión a lo largo de toda su historia. El resultado más determinante de dicha problematización ha sido la todavía hegemónica y desequilibrada polaridad en cuanto a producción, distribución y consumo, entre el cine de ficción sobre el cine de no ficción o documental. Haciendo referencia a las primeras experiencias de mirar cine, Veras argumenta que los primeros espectadores de imágenes en movimiento, acostumbrados a los escenarios pintados de las puestas teatrales, quedaron atónitos por una escenografía en la cual hasta los detalles menos evidentes cobraban vida a través del movimiento. En poco tiempo, este primer encanto no sería suficiente y las películas tuvieron que buscar nuevas formas de registrar y presentar el mundo, como expone el autor (109). En ese momento es ubicada la emergencia del lenguaje cinematográfico, marcada por la distancia entre el teatro filmado y el comienzo de las primeras experiencias para establecer un lenguaje específico.

Gran parte de la renovación de los estudios cinematográficos se construyó relativizando esa asociación inmediata entre la construcción del lenguaje cinematográfico y el desarrollo de la *decoupage* clásica. En esos estudios, el primer cine aparece como un lugar de pura invención, donde las técnicas de representación aún no estaban domesticadas en un tipo de espectáculo que podría atraer al público burgués. Esos primeros años del cine apuntaron varias posibilidades de desarrollo que se quedaron ahogadas en esa histo-

ria. Hoy, varias experiencias que tienen el dispositivo como lugar de investigación e invención se dirigen a los primeros inventos que originaron el cine, como el modo de construir nuevas promociones entre espacio / cuerpo / percepción. Cine expandido, cine del dispositivo y video instalaciones son algunos de los campos de esa investigación. Como el encanto de estas primeras imágenes era con el propio movimiento y no con las historias, es curioso acompañar el uso de la danza en estas primeras experiencias. El resultado visual de algunos filmes como *Serpentine Dances* nos presentan, ya en los primordios del cine, las dificultades de pensar la filmación como un mero registro (109).

Si consideramos piezas antecedentes del cine-danza, como el cine de Chaplin y otras películas mudas, en donde la narrativa es desarrollada a través del movimiento del cuerpo en acciones y gestos; pero sobre todo colaboraciones de películas de vanguardia como los trabajos de Fernand Léger y René Clair –*Ballet Mécanique* y *Entr'acte* respectivamente–, las cuales hacen uso de narrativas no convencionales, de movimiento y ritmo de la puesta de cámara, de la exploración de diferentes velocidades de movimiento y estéticas, así como del interés en la presencia del cuerpo en movimiento, podríamos entonces plantear que la videodanza es una de las posibilidades mencionadas por Veras, alternativas al desarrollo dentro del lenguaje cinematográfico y la Historia del cine. Douglas Rosenberg describe *Entr'acte* como un «temprano experimento de la deconstrucción del espacio y tiempo cinematográficos vía *slow-motion*, super-imposiciones y espacio de pantalla fragmentado» (47) y ofrece ejemplos en el cine que rompen la narración de tiempo real y lineal como *The Gold Rush* (1923) de Chaplin, la cual «aunque es una película narrativa,

está llena de incursiones poéticas y digresivas» (43-44). En *All This Can Happen* encontramos las características señaladas respecto a estos dos últimos ejemplos brindados por el autor. Rosenberg además destaca el ensayo de Sydney Peterson, *Cine Dance and Two Notes*, de 1967, donde se atribuye el éxito de *A Study in Choreography for Camera*, a sus técnicas de edición, describiéndolas como «trucos y magia» que recordaban a Georges Méliès y otros, en donde «la prestidigitación suplantó el descubrimiento en el cine de su propio potencial como medio dramático y narrativo» (6). Podemos relacionar las perspectivas de Veras y Peterson citado por Rosenberg sobre los antecedentes originarios del cine-danza, en un momento previo a la emergencia y consolidación del lenguaje cinematográfico como una forma narrativa predominantemente *lógica* –momento en que el dispositivo era la principal fuente creativa y de experimentación–, la cual resultó necesaria para establecer al cine como medio e industria de entretenimiento masivos. En esta línea, podemos entonces argumentar que la videodanza es una de estas formas alternativas o paralelas de la historia de la narrativa en el cine como lenguaje, que fueron reprimidas a causa de su exclusión de la tendencia principal en esta historia.

Finalizamos esta sección con la perspectiva de Jean-Luc Godard citado por Weinrichter respecto a los elementos de discontinuidad espacial y temporal por medio de la yuxtaposición en su trabajo de cine-ensayo (variación de la no-ficción), destacando el desarrollo alternativo de las posibilidades no exploradas de la construcción de imágenes en movimiento.

En sus recientes ensayos, Godard incorpora el montaje (y la anterior discontinuidad de su cine) al interior del plano por medio de la sobreimpresión [...]. De mane-

ra más general, Godard dice al comenzar a editar sus «Histoire(s) du cinéma» que considera el cine como un medio «caído» que no ha conseguido hacer realidad el potencial expresivo que estaba a su alcance» (93).

La narrativa alógica en *All This Can Happen*

En el apartado que Weinrichter le dedica al cine-en-sayo, comenta una secuencia de *Lettre de Sibérie* (Chris Marker, 1957) en contaminación con el propio análisis de André Bazin de 1958 sobre la misma obra, y que puede asociarse con la construcción de *All This Can Happen*, la cual también «se constituye en una personal variante del famoso experimento de Kulechov sobre el montaje como elemento creador de sentido, en este caso aplicado a la yuxtaposición de palabra e imagen». Posteriormente el autor cita a Bazin en la consideración de la relación entre estos dos últimos elementos, en una nueva significación del montaje, como sucede en la obra de Davies y Hinton respecto a sonidos, imágenes y palabras.

Chris Marker trae a sus filmes una noción absolutamente nueva del montaje, que yo llamaría horizontal, en oposición al montaje tradicional que se realiza a lo largo de la película, centrado en la relación entre planos. En el caso de Marker, la imagen no remite a lo que la precede o a lo que sigue, sino que en cierto modo se relaciona lateralmente con lo que se dice de ella. Más aún, el elemento primordial es la belleza sonora y es desde ella de donde la mente debe saltar a la imagen. El montaje se hace del oído al ojo (Bazin en Weinrichter 36).

Los recursos expresivos, dramáticos y narrativos en *All This Can Happen*, tienen que ver casi en su totalidad con la composición del movimiento en el cuadro. La ilustración de estados anímicos o psicológicos a través de gestos, acciones y movimientos corporales, el aumento de velocidad en los cortes del montaje en situaciones de conflicto, la constante fragmentación del cuadro, y la presencia de *altos* en el tiempo para la contemplación de un detalle en particular –muchas veces un detalle *de* movimiento–, son recursos que dan cuenta del predominante uso de la composición coreográfica de la narración en esta obra.

El argumento de la película presenta como principal hilo conductor la narración de un hombre que sale de su casa en donde trabaja como escritor, a dar un paseo por la ciudad, durante el cual se encuentra con diversos personajes y situaciones mientras establece un diálogo mental repleto de fantasías, percepciones, interpretaciones y emociones a lo largo de toda la película: todo el paseo.

El primer segmento podría dividirse en dos partes. La primera contiene un primer plano de un hombre en cama, quien mira hacia un punto cercano a la cámara, temblando. La toma se empalma con la imagen del incendio en un monte y un cuerpo cayendo sobre la pendiente, seguida de la fragmentación del cuadro entre esta última y la imagen de otro hombre en ropa interior, trastabillando para luego caer y permanecer en el piso con movimientos alternados de elevación de las piernas y la cabeza. El diseño sonoro incluye ruidos que remiten a señales de captación de radio, algún proceso de ebullición y quema, así como explosiones. Todos estos elementos conforman una imagen sonora inquietante. En seguida vemos al hombre de la cama y al hombre caído que intenta levantarse sin conseguirlo, seguidos por una pantalla dividida en tres fragmentos

verticales, con las imágenes fijas de un tercer hombre con la cabeza entre las manos, mostrando posturas y gestos desesperados. Una pausa sonora, desaparecen el ruido y la imagen congelada del primer hombre. En la segunda parte de este segmento, se intercala al primer hombre, cuya cabeza es manipulada rápidamente por alguien más en un gesto de devolverle la consciencia – asumiendo la posible escena en un psiquiátrico–, con el tercer hombre que esta vez se reconoce lavándose la cara y el pelo, rompiéndose así la primera percepción de consternación, y finalizando con la inserción de los sonidos correspondientes al hombre que lava su cabeza. Un montaje audiovisual claramente no causal, ni en tiempo ni en espacio. Sin embargo, éste establece una relación entre los tres hombres, interpretada por sus gestos y movimientos corporales, la cual en su conjunto representa el estado emocional del protagonista. De forma similar, la diégesis de la película revelará paulatinamente la multipersonalidad, multirepresentación y multisimbología, según sea el caso, de un solo personaje, emoción, acción o situación a través de palabras, imágenes y sonidos. A continuación un par de dedos apagan una vela y vemos por un lado a un hombre sentado en plano medio a punto de escribir, y por el otro al primer plano de una mano empuñando una pluma fuente. El relato oral está por comenzar.

Revelando la mente: el monólogo interno

Creamos un retrato «cubista» o «psicológico 3D» de una mente.

(DAVIES Y HINTON)

En el segmento que comienza en el minuto 6:29 el personaje habla por primera vez de su historia, él viene de un lugar frío en donde se encontraba interiormente enfermo, triste y sin esperanza. Mientras escuchamos el texto, vemos a uno de los hombres del inicio, en el suelo boca arriba e intentando levantarse, a otro hombre debajo de una cama, escondiéndose y al acecho, a un tercer hombre caminando con dificultad con la ayuda de un bastón y, finalmente, al primer y el último hombre en el mismo cuadro, ambos cayendo. Enseguida se muestra a un enfermo en recuperación, caminando más fluidamente en la sala de un hospital, cuando comenzamos a escuchar que el narrador poco a poco vuelve «a respirar más tranquilo y libre»² (*All This Can Happen*). En esta secuencia las condiciones fisiológicas y gestuales de los hombres en las imágenes figuran el estado anímico del narrador, en momentos que son problemáticos emocional y psicológicamente. Se presenta un paralelismo entre la intención mental de la narración oral y la intención corporal de la narración visual, el cual ilustra metafóricamente y enriquece las palabras, mostrando con el lenguaje corporal una interpretación de la psique del protagonista.

Como enemigo o antagonista del personaje principal, pero también como reflejo de él mismo, se describe

² La traducción de los fragmentos en la película son tomados de la versión en español de *The Walk* de Robert Walser, «*El paseo*».

al gigante Tomzack en el segmento que empieza en el minuto 15:00, como un personaje solo, monstruoso, extraño, quien no tiene patria ni hogar y no puede aspirar al amor ni a la compañía, y al que el narrador «por desgracia conocía demasiado bien» (Walser, 10). El protagonista se lamenta y le cuestiona que se cruce en su camino, oscureciendo la luminosa calle, lo cual es ilustrado con imágenes de una gran avalancha de tierra sobre una pendiente. En un momento el gigante –quien es representado por un hombre inusualmente alto– es homologado con una lechuza, que en una simpática yuxtaposición es quien mira al protagonista por encima, representando la sabiduría y la superioridad no sólo física, sino también el alter ego del protagonista. El gigante «vagaba por el mundo sin reposo» y el narrador, a su lado se «sentía un enano, o un pobre y débil niño pequeño» (Walser, 12). En este segmento se inserta dos veces la imagen en primer plano de una mano aplastando y desintegrando una manzana, en un inicio cuando se describe el miedo o la amenaza que causa Tomzack al protagonista, y hacia el final cuando éste se despide y a pesar de todo parece desear el bien a su extraño amigo, simbolizando el vencimiento del rechazo anterior. De esta forma, la misma imagen cumple funciones distintas, casi en sentidos opuestos dentro de la narración del segmento, elemento que pone en evidencia la importancia de las decisiones de montaje, y respalda la anterior afirmación sobre la referencia al efecto Kulechov en esta película.

En el segmento de la contemplación de los elementos del bosque que cruza el protagonista –de 17:35 a 21:58–, tal vez el de mayor fuerza poética gracias a la riqueza del fragmento literario, el goce del simple habitar la tierra que lleva a considerar la muerte como un elemento constitutivo de éste –definitivo y placentero–, la composición sonora y el uso de imágenes sencillas de

la naturaleza, invitan a la contemplación activa, permitiendo al mismo tiempo un estado de identificación del espectador, en la forma en que las imágenes, los pensamientos, las palabras, los sonidos y los signos del mundo se describen, relacionan y descifran en la mente de quien los percibe, tanto el narrador como el espectador.

A lo largo de toda la película los autores hacen uso del congelamiento de la imagen, invitando así a la contemplación de miradas, gestos y un sinfín de elementos a través de la pausa o quietud (*stillness*). Esta característica permite al espectador adentrarse en la expresividad y el contenido del material de archivo, encontrado y seleccionado (un material perturbador, inquietante, parte de las primeras imágenes en movimiento de que la humanidad tiene registro), recurso que los autores utilizan además para sugerir la forma de operar de la mente—en momentos en que fijamos los ojos o la imaginación en una imagen mental o en un paisaje estático—, haciendo referencia, tanto a la mente del personaje, como a la del espectador: universos no lineales y discontinuos. En esta obra, la composición de imágenes fijas y en movimiento en un mismo cuadro, y sus respectivas modulaciones coreográficas, nos permiten además observar activamente el comportamiento de la propia mirada a través del cuadro: la tendencia del ojo a seguir el movimiento y las trayectorias que éste hace a través de la imagen fija cuando ésta se detiene. La composición visual de la película, entre otras cosas, se dirige a este conjunto de respuestas kinestésicas y cognitivas por parte del espectador.

Narrativa corporal, narrativa de movimiento

En el fragmento de 10:28 a 11:24, vemos dos ejemplos de construcción narrativa a través de los gestos corporales y la composición de movimiento. Primero, el

breve segmento de las *public houses* o *pubs*, una de las pocas muestras de movimiento dancístico, en este caso entrecortado, fragmentado en su continuidad, que remite al estilo del *contact improvisation*, y en la diégesis de la película se asocia con los vicios, el esparcimiento y los placeres: el cuerpo en estado de fiesta. El segmento culmina con una pausa congelada de la danza, y aplausos en la banda sonora. En la segunda parte de este fragmento ubicamos una micro-narrativa de movimiento ubicada en la imprenta, recorriendo imágenes en cortes rápidos de obreros empaquetando diarios, máquinas expendedoras y empleados para la distribución. Encontramos este tipo de micro-narrativas de movimiento a lo largo de toda la película, pero destacamos el fragmento 39:17-39:25, una breve secuencia de *stills* apareciendo en el cuadro, que muestran soldados viendo a la cámara con uno de ellos al fondo, en diferentes posiciones en el aire, saltando o siendo aventado. Y finalmente, el segmento de 8:08 a 8:56, una poética coreográfica de movimientos artificiales y naturales de cabezas de maniqués y mujeres, la cual culmina en un canon irregular que recorre el cuadro desde y hacia diferentes sentidos y direcciones, de una mujer acomodando coquetamente su sombrero hacia la cámara.

La escena de 40:17 a 42:55 contiene a algunos hombres bailando alegremente en concordancia con el tono placentero y festivo a partir de que el protagonista empieza a mirar al mundo mucho más bello, y le parece escuchar su nombre y ser besado por alguien a quien ama. Se comienza con imágenes como las de una caminata en el campo, un hombre sosteniendo a un ave en el brazo, una mujer recogiendo flores, la agitación repetida de una mano y otra mujer sonriendo, con sonidos esporádicos de una lechuza en la banda sonora. La primera danza es ilustrada con un fondo musical que se relaciona también con la imagen de un hombre mayor

tocando el violín. Con el baile se intercalan imágenes de manos que se abren soltando aves –elemento que simboliza la liberación, la alegría y el sentido poético en todo el filme–, y diversas tomas de juegos de niños y jóvenes en el campo. Se agregan además imágenes y sonidos de un tren y a dos hombres bailando con pañuelos blancos en las manos –quienes hacen referencia al concepto del doble que a continuación el protagonista narra oralmente–, fragmentando la pantalla para separarlos y llevarlos a las orillas verticales del cuadro, mientras se menciona que por la razón de que ya no era él mismo, se convirtió propiamente en él mismo.

La fragmentación del cuadro, con la composición de movimientos alternados entre los fragmentos, da cuenta del concepto de «coreografía de la mirada» de Rodrigo Alonso (Szperling y Temperley¹⁴), en el simple sentido de que el ojo sigue la acción, pero sobre todo al tratarse de una percepción cinemática de cuerpos cinemáticos a través de un montaje cinemático. En este sentido es que con *All This Can Happen*, estamos frente a una *coreografía de imágenes en movimiento*, en donde más allá del contenido inicial de éstas imágenes, la narración visual y corporal depende completamente de la composición móvil de la ruptura del cuadro, del juego entre la pausa y el movimiento, y de los fragmentos que presentan diferentes calidades de movimiento en diferentes tempos. Cuando el cuadro se divide en seis partes mostrando diferentes fragmentos de una misma imagen de personas caminando con un fondo edilicio que dibuja líneas rectas en diferentes subcuadros, como en el minuto 29:10, el efecto de doble movimiento, interno y externo (movimiento de la cámara), produce una visión sumamente compleja y atractiva, similar a la de un efecto óptico, vertiginoso, kinestésico.

Mientras la no-linealidad y la fragmentación son rasgos reconocibles del post-modernismo en general, el arte de la era postmoderna es no-monolítico, y la tensión entre el deseo de cierto tipo de lógica espacio-temporal, a menudo encontrada en la práctica coreográfica, puede colisionar con un deseo de una reorganización del tiempo y el espacio en representaciones mediadas de ideas coreográficas. La videodanza cuestiona la forma en la cual las ideas coreográficas en la práctica son histórica y típicamente recorporalizadas (Rosenberg 55).

El cuerpo que emerge de las artes performativas audiovisuales o digitales es recorporalizado, cuerpo viajero en el tiempo, más allá de su existencia y fisicalidad, y en este sentido considero que en *All This Can Happen*, un cuerpo perceptivo, cuerpo emocional, cuerpo-consciencia y cuerpo imaginativo, es recorporalizado. Desde mi punto de vista, Rosenberg sintetiza el cuerpo de videodanzas como el que nos ocupa, con el concepto de «cuerpo cinemático», el cual infiere a partir del performance kinestésico o cinemático que realiza «el cuerpo cinemático de Chaplin» (45), caracterizado por la completa vinculación de su ejecución con la materialidad de su inscripción (el movimiento para la pantalla). «El cuerpo cinemático es un cuerpo y un performance que es parte de la gestalt de la pantalla, pero que también disturba e irrumpe la lógica de esa pantalla» (45).

A Study in Choreography for Camera sienta las bases para la deconstrucción del cuerpo danzante y su otro mediado como principio central de la videodanza. Este filme introduce al espectador a la recorporalización, la completa construcción de un cuerpo cinemá-

tico imposible, en el cual lo real y lo ficticio son híbridos (49–50).

¿Hacia un lenguaje coreo-cinemático?


Desde mi perspectiva, con *All This Can Happen* el cineasta David Hinton alcanza una cúspide respecto al estilo que ha ido esculpiendo a través de los años, en cercana colaboración con diferentes coreógrafos y concibiendo, él mismo, películas coreografiadas, a partir de la recuperación y montaje cinecoreográfico de material de archivo, como sucede también en sus obras *Birds* (2000) y *Snow* (2003). A través de este conjunto de filmes, Hinton instala un manifiesto en la videodanza redefiniendo la práctica coreográfica audiovisual como un conjunto diverso de posibilidades independientes del cuerpo humano pero sobre todo del movimiento estilizado y tradicionalmente concebido de la danza. En este sentido, citamos a Rosenberg respecto a la apertura del concepto de coreografía como un campo ampliado, el cual en videodanza, a través de la cámara y la pantalla, se replantea en un sinfín de formas.

[...] el espacio de los medios como sitio para la coreografía es un espacio maleable para la exploración de la danza como sujeto, objeto y metáfora. La práctica de articular este sitio es una en la cual la misma naturaleza de la coreografía y la acción de la danza pueden ser cuestionadas, reconstruidas y representadas como una forma completamente híbrida a través de la experimentación con ángulos de cámara, composición de toma, locación y técnicas de postproducción (31).

Los tipos de forma en las películas experimentales incluidos por Thompson y Bordwell son la forma abstracta y la forma asociativa, en las cuales no encontramos una relación directa con *All This Can Happen*, ni con numerosas videodanzas, lo que nos lleva a aventurarnos en proponer que probablemente una tercera subcategoría sería la forma basada en la narración a través del movimiento, concebida coreográficamente. En esta forma propuesta, podrían incluirse por ejemplo las películas mudas de Chaplin, diversos filmes de vanguardia, del cine documental de montaje o de compilación, del cine de remontaje o *found footage* –y que en el caso de *All This Can Happen* tal vez podríamos llamar *found choreography*, como la categoría curatorial propuesta por el festival holandés Cinedans 2014 (Found Choreography)– y claro está, a un importante y significativo corpus de obras de cine–danza y videodanza.

Obras citadas

- All This Can Happen*. Dir. Siobhan Davies y David Hinton. Siobhan Davies Dance, 2012. Filme.
- Alonso, Rodrigo. «Videodanza: otro bastardo en la familia». *Terpsícore en ceros y unos, ensayos de videodanza*. Eds. Silvina Szperling y Susana Temperley. Buenos Aires: Guadalquivir-CCEBA, 2010. Impreso.
- Bordwell, David y Thompson, Kristin. *Arte cinematográfico*. 2001. Trad. Edgar Rubén Cosío Martínez. México: McGraw Hill, 2003. Impreso.
- Bustamante, Maris. *Estructuras narrativas no objetuales: las alógicas*. Archivo virtual artes escénicas. 4 de noviembre de 1998. Web. 2014.
- Davies, Siobhan y David Hinton. Entrevista de Brian Bahouth. *All This Can Happen: Radio Interview*. Siobhan Davies Dance, Arts Council England. 2012. Web. 20 de abril de 2014.
- Found Choreography*. Cinedans Dance on Screen Festival 2014. 12 de mayo de 2014.
- Menicacci, Armando. Entrevista. *Programa Terceira Margem*. Youtube. 17 de febrero de 2009. Web. 2 de mayo de 2014.
- Rosenberg, Douglas. *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image*. Oxford: Oxford UP, 2012. Impreso.
- Sinjanía. «Técnicas literarias: el monólogo interior en la escritura». *Blog de Sinjanía*. 15 de febrero de 2012. Web. 3 de mayo de 2014.
- Veras C., Alexandre. «Kino-Coreografías entre el Video y la Danza». *Dança em foco: ensaios contemporâneos de videodança*. Río de Janeiro: Aeroplano editora, 2012.
- Walser, Robert. *El paseo*. 1917. Trad. Carlos Fortea. Madrid: Ediciones Siruela, 1997. Impreso.
- Weinrichter, Antonio. *Desvíos de lo Real. El Cine de No Ficción*. Madrid: T&B Editores, 2005. Impreso.



Flying Lesson, Rosane Chamecki,


Phil Harder y Andrea Lerner

2008, Estados Unidos

Color, sonora,

HD (1080i), 6 min.

Fragmento







DEL PRECINE A LA PIXILACIÓN:

**POÉTICAS FRAGMENTADAS,
RECONSTRUCCIONES
GESTUALES Y EMERGENCIAS
ESTÉTICAS**

Paulina Ruiz Carballido

Este ensayo explora sólo algunos ejes de investigación del vasto campo de creación y de estudio del o la videodanza. Deseo aquí reflexionar y dialogar sobre el nacimiento y/o aparición del gesto y el cuerpo en movimiento en la pantalla, tomando como ejemplos los trabajos cronofotográficos del inglés Eadweard James Muybridge y del francés Étienne-Jules Marey en relación con obras coreo-cinematográficas asociadas a la corriente de la videodanza de los siglos xx y xxi. El nacimiento de diferentes corrientes videodancísticas ha sido producto de rupturas en la historia del arte, las cuales conjugan ideas estéticas sobre su forma y contenido, estableciendo una reflexión sobre el cuerpo y su relación con el tiempo y el espacio.

Se trata aquí de pensar los orígenes del cine y del encuentro danza-cine como un gesto de inscripción, creación, recreación y conservación, de corporalidades danzantes, del *souvenir* danzado, del rastro del cuerpo en movimiento, a través del ojo focal y móvil de la cámara. Si la cronofotografía (del griego *kronos*, tiempo, *phôtos*, luz y *graphein*, registrar), se convierte en una experiencia de movimiento que aspira a suspender el tiempo para analizar el cuerpo en movimiento, no nos asombraremos de encontrar estos elementos, estas imágenes kinestésicas y la presencia emblemática de cuerpos, que abren la percepción a través de cuadros imaginarios y espacios de resonancia, en la creación en videodanza.

Se trata también de comparar, oponer y acercar, la concepción del espacio y la construcción de corporalidades, por un lado en los tratamientos implementados en las cronofotografías y por el otro, en las imágenes danzantes en videodanza. Intentaremos exponer en qué medida los estudios creativos de Muybridge y Marey se inscriben en la contemporaneidad e influyen a algunos artistas.

Sin pretender tener un enfoque o aproximación y análisis lineal sobre la historia de la danza, del cine y de

la videodanza, abriremos algunas pistas de análisis y de recepción perceptiva que abren múltiples posturas y resonancias estéticas sobre la construcción y la reproducción del movimiento, del cuerpo y de la danza en diálogo fecundo entre el arte coreográfico, performático, fotográfico, cinematográfico y videográfico. En ese contexto, surgen las siguientes preguntas: ¿Qué buscaban experimentar y fabricar Muybridge y Marey, que dio origen a que cineastas y coreógrafos realizaran una unión fecunda transdisciplinaria? ¿Cómo los artistas resolvieron las confrontaciones entre el espacio, el tiempo y el movimiento en esta creación coreo-video-cinematográfica? ¿Cómo el gesto técnico (cinematográfico) deviene significativo en la transformación del gesto danzado y en la construcción del cuerpo en videodanza? ¿Cómo las herramientas o técnicas audiovisuales y cinematográficas afectan o cambian la representación del cuerpo y la imagen del cuerpo? ¿Qué aportan a la creación y al cuestionamiento danza-cine y en particular, cómo la descomposición del movimiento en las cronofotografías de Muybridge y Marey influenció gran parte de la creación actual?

Este texto se situará sobre dos niveles: en un primer momento, revisaremos brevemente la historia sobre el origen de la cronofotografía, tomando en cuenta que una historia de influencias artísticas es compleja porque es difícil desenmarañar el rol preciso de unos y otros en una comunidad de artistas a la vez profesional y amistosa donde las ideas se intercambian, circulan y se experimentan colectivamente. En este breve recordatorio histórico, observaremos las semejanzas y diferencias entre el artista-científico Eadweard Muybridge y el fisiólogo-científico Étienne-Jules Marey y las resonancias en sus invenciones.

Por último, en la segunda parte de este texto, pondremos en relación las técnicas de la fotografía y del

precine analizando las imágenes de videodanzas contemporáneas, que se inspiraron en las técnicas de la cronofotografía, creando una forma híbrida, poética y actual. Analizaremos igualmente, situándome en una alteridad de espectadora, investigadora y bailarina-coreógrafa, las relaciones entre el lenguaje cinematográfico y el lenguaje coreográfico observando el movimiento y el gesto de los bailarines, el movimiento de la cámara, la edición como forma de composición coreográfica y las relaciones espaciales entre estos dos lenguajes.

Estudios del movimiento: Muybridge y Marey

Desde la invención del cine en el siglo XIX, ya encontramos una larga historia de investigación y de experimentación entre la danza, el movimiento y la pantalla. Estas permitieron lo que conocemos actualmente bajo el nombre de videodanza, cine danza, *screendance*, o danza para la pantalla. Hacemos aquí referencia a las experimentaciones científicas e invenciones de Marey con el *fusil photographique* y de Muybridge con el *zoopraxiscope* entre 1878 y 1882. Étienne-Jules Marey (1830 – 1904) no sólo compartió con Muybridge sus años de nacimiento y muerte, sino también las ideas creativas. En sus experimentaciones, estos dos precursores¹, innovadores de la fotografía² y del precine, apasionados por la captura, el análisis y la reconstrucción del movimiento, desarrollaron simultáneamente series de inscripciones

1 Si bien que Marey y Muybridge son considerados como dos precursores importantes dentro de la historia de la fotografía y del pre-cinema, es importante no olvidar y mencionar los experimentos, invenciones y las primeras fotografías de Joseph Nicéphore Niépce y Louis Daguerre en 1839.

2 La palabra fotografía tiene dos raíces de origen griego: el prefijo photo (φωτος, photos: «luz», «claridad») –que procede de la luz, que utiliza la luz; el sufijo graphie (γραφειν, graphein: «pintar», «dibujar», «escribir»)–, que escribe, que profundiza y/o consume a una imagen. Literalmente: «pintar con la luz».

secuenciales o descomposiciones fotográficas de gestos y de movimientos de animales, bailarines, atletas y de personas en su cotidianidad (*pedestrian movements*), con fines científicos y recreativos. Para estos inventores, congelar y fijar el movimiento en un instante revelaba precisamente la virtuosidad técnica. El *fusil photographique*, invención célebre de Marey, considerada como la primera cámara, permitió fotografiar en un segundo a un ser, un cuerpo en movimiento, a través de doce cronofotografías que estaban sobre pequeños soportes circulares en vidrio, como un revólver. En *La machine animale* (1873), primera de una larga serie de obras, el fisiólogo francés Étienne-Jules Marey había propuesto la utilización de un visor —el *phénakistiscope* o *zootrope*— para analizar el movimiento. Esta proposición inspiró a Muybridge para la invención del *Zoopraxiscope* (1879), un aparato de proyección secuencial dedicado a la reanimación de imágenes, recreando la impresión visual del movimiento.

Por su parte, Muybridge crea 781 placas, fotografian-do por ejemplo, un caballo al galope³ con la ayuda de varias cámaras fotográficas dispuestas a lo largo del trayecto y publica una obra titulada *Animal Locomotion: An Electro-photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movement* (1872–1885) y su primer libro ilustrado *The Attitudes of Animals in Motion* (1881), permitiendo

3 Leland Stanford hombre de negocios, apasionado por los caballos de carrera realiza un concurso otorgando un premio a aquel que logre fotografiar «en un instante» su célebre caballo de carreras, el corredor más rápido del mundo, en una pista de carreras en Sacramento, y descubrir si las cuatro herraduras en sus pezuñas salían efectivamente al mismo tiempo del suelo en plena carrera como lo afirmaba la teoría célebre de Marey. La fotografía como conquista tecnológica tenía un valor de evidencia. De hecho, un caballo al galope levanta bien las cuatro herraduras del suelo durante una fracción de segundo y pierde pues el contacto con la tierra. Por fin, Muybridge obtiene las secuencias de *clichés* fotográficos que confirman la teoría de Marey (Georges Sadoul 9).

apreciar los detalles más sutiles de los cuerpos de animales en movimiento.

La obra de Muybridge⁴ y de Marey engloba varios temas que pueden ser divididos y que nombramos así: 1) Catálogo de reflexiones e investigaciones sobre la anatomía y el movimiento humano y animal; 2) Serie de movimientos diferentes (personas con capacidades diferentes); 3) La fisonomía urbana o fotografía paisajística⁵ (sobre todo Muybridge) y 4) Experimentaciones fotográficas e invenciones. Estas temáticas abren la percepción de lo visto y vivido, capturando y transformando, los sujetos y paisajes que pueden inspirar a la creación en videodanza para construir corporalidades desde otros ámbitos, por ejemplo la vida cotidiana.

Tanto Marey, como Muybridge, captaron el movimiento desde diferentes puntos de vista: lateral, frontal, diagonal, para enriquecer la calidad y cualidad de los gestos, la transferencia del peso, el juego de desequilibrio y cada micromovimiento de la postura humana y animal. Es la mirada quirúrgica de la cámara que hace posible percibir los detalles, microgestos de distintas partes del cuerpo y que nos hace imaginar microcoreografías, microcosmos gestuales que se transforman en composiciones pictóricas y en macrocosmos.

Las cronofotografías de Muybridge y de Marey fueron producidas mediante una cartografía gestual en

4 En la obra *Eadweard Muybridge: The human and Animal Locomotion Photographs* encontramos una cronología detallada de la obra de Eadweard J. Muybridge por el investigador inglés Stephen Herbert.

5 Por ejemplo, en San Francisco en 1877, Muybridge creó un otro *chef-d'œuvre*: él instala su aparato sobre las colinas de la ciudad y realiza una panorámica de 360° de San Francisco en 11 partes de las calles de Merchant's Exchange, California Street, Montgomery Street y Market Square, 4th of July, Russian Hill from Telegraph Hill, Cliff House, entre otras. Esas fotografías las propuso a la venta e ilustran el crecimiento desenfrenado de la ciudad. Siendo parte del tejido social de la burguesía, Muybridge tiene éxito en los negocios.

las que ambos captaron el cuerpo en movimiento desde una «mirada que ve», una «mirada que siente» (Ginot 222) y una mirada que danza. Ese diálogo de empatía, de «simpatía muscular» o de «mimetismo muscular» (Martin 28) de aquel que mira u observa (Muybridge y Marey) con aquel que se mueve, salta, camina, corre o danza, pudo mostrar las diferentes fases de un gesto, sintiendo ellos mismos quizá, como nosotros espectadores, la experiencia de movimiento. Apretando el disparador de la cámara, Muybridge y Marey, pudieron inscribir en secuencias de imágenes, las figuras impermanentes, de cuerpos pasajeros, de gestos efímeros y de paisajes cambiantes que escapan a nuestra visión. Esas cronofotografías, sensación pura de lo irrepresentable, intentan recrear el movimiento y hacen visible también la organización del *pre-movimiento* de la postura como la base de las particularidades de esta lengua de movimiento frente al ojo de los fotógrafos y de la cámara. Hubert Godard⁶ nombra *pre-movimiento* a esta actitud hacia el peso, la gravedad, que ya existe antes de que nos movamos, en el solo hecho de estar de pie, y que va a producir la carga expresiva del movimiento que vamos ejecutar (Godard 224).

El cine siempre necesitó de cuerpos agitados, gesticulantes y danzantes en relación, como hilo conductor de ficciones animadas, de historias abstractas, dramáticas y cómicas que eran reconstruidas en el espacio de la pantalla a través de herramientas cinematográficas

6 Hubert Godard es bailarín y precursor del «Análisis de movimiento» en Francia en 1980. Ha dirigido investigaciones en el Instituto Nacional de la Investigación sobre el Cáncer y la rehabilitación postoperatoria en Milán. Codirige el Centro Metis-International Center for Research and Therapy en Milán. Dirigió seminarios de «Análisis de movimiento danzado» en el Centre National de la Danse Paris en el marco del Diplôme d'état de professeur de danse. Godard es maître de conférences del Departamento de Danza de la Universidad París VIII.

y audiovisuales. Las invenciones de Marey y Muybridge, contribuyeron a la evolución técnica y visual del cine inspirando a otros genios como Thomas Edison y William K. L. Dickson en la creación de imágenes en movimiento. A finales del siglo XIX, el estudio y el análisis de movimiento, la película en bobina y el proyector dieron origen a diversas experimentaciones y creaciones. Tras esta evolución en el siglo XX, numerosos fotógrafos, coreógrafos, bailarines, y cineastas como los hermanos Lumière, Loïe Fuller, Thomas A. Edison, Georges Méliès, Fernand Léger, René Clair, Valeska Gert, Maya Deren, Busby Berkeley, Merce Cunningham, Yvonne Rainer, entre otros, hicieron del movimiento el alma del arte del cine y del video; por lo tanto los primeros pasos de la danza en la pantalla.

La técnica del precine como forma poética y una herramienta de creación actual

¿Cómo la descomposición del movimiento en las cronofotografías de Muybridge y de Marey influyeron a la creación contemporánea? Algunos artistas se inspiran en el pasado para redescubrir y reinventar la creación en videodanza donde sus *performances* coreográficas se sirven de las técnicas del precine para expandir la noción de la pantalla como un espacio coreográfico. Gracias a la animación, a la fragmentación o a la descomposición y condensación del movimiento imagen por imagen, los coreógrafos-cineastas⁷ reinventan series de efectos especiales y estéticos que exploran el movimiento y sus resonancias en diálogo con la mirada de la cámara. Por ejemplo, en los filmes de Norman McLaren y Pascal Baes, percibimos una búsqueda poética y nostálgica alrededor del cuerpo que Laurence Louppe

7 El concepto «coreógrafo-cineasta» o «coreógrafo-videasta» lo planteo como un doble rol activo, en el que el artista desempeña diversas tareas *multitasking* y navega entre distintas disciplinas.

concibe «como pasaje, como una pared porosa entre dos estados del mundo y no como una masa opaca, sólida, impenetrable» (84). Asimismo, percibimos un trabajo de reconstrucción y de transformación del movimiento en la pantalla utilizando los estudios cronofotográficos de Muybridge y Marey que dieron lugar a lo que hoy conocemos bajo el nombre de pixilación.

De la cronofotografía a la pixilación: aplicada a la danza

Es con la película *Neighbours*, primer corto realizado con la técnica de pixilación en 1952 por el director de cine canadiense Norman McLaren, que se experimenta en el cine numerosas técnicas como el *grattage*. Esta consistía en raspar, rasguñar y pintar la película celuloide. Esos trazos generaban texturas, colores y dibujos que cobraban vida a través de la edición. También innova en la creación del sonido, creando una simbiosis, un dúo danzante entre el sonido y la imagen. Dibujando círculos, líneas y triángulos directamente en la banda sonora óptica de sus películas, McLaren crea un sistema de indicaciones, estableciendo correspondencias entre los espacios de las líneas y las notas musicales con el fin de crear ondas acústicas simples y complejas que el proyector reconoce como sonido.

La pixilación y el cine de animación (*stop-motion-animation*) reposan en la misma técnica: una toma, imagen por imagen creando diferentes calidades de movimiento, gestos, acciones, corporalidades, estados dancísticos surrealistas e ilusiones ópticas. Estas técnicas crean efectos espasmódicos, discontinuidades entre las imágenes como un tipo de vista fotográfica de *flip book rotatif*. La pequeña diferencia entre ellas radica en que la pixilación utiliza tomas reales (arquitecturas, personajes, escenografías...) mientras que la animación consiste en trabajar a partir de dibujos y maquetas de

distintos materiales como plastilina. A través de la edición, las imágenes, el espacio, los objetos, los cuerpos, los ritmos y las sensaciones, se construyen obras híbridas a la mirada del espectador. Esas creaciones que pueden considerarse también como videoarte o cinema experimental, comprometen diferentes emergencias gestuales y tratamientos espaciales, donde es el cuerpo que mueve al espacio a partir de la degradación de su postura, multiplicando la intensidad de sus gestos.

Pasaje de auras

La videodanza o el cinedanza experimental *Pas de deux* de Norman McLaren en colaboración con la coreógrafa Ludmilla Chiriaeff, explora la desmultiplicación del gesto y la alteración de los cuerpos de Margaret Mercier y Vincent Warren, dos bailarines *étoiles* de la compañía Grands Ballets Canadiens. Los bailarines vestidos con un unitardo blanco bailan en un fondo negro siendo iluminados por distintos ángulos: frontal, lateral, diagonal y contraluz. Sus gestos se desmultiplican a través de un plano secuencia, de *slow motion*, de una sobreexposición de la película a la luz y de superposiciones de *frames* dejando aparecer los rastros y las resonancias de los ecos visuales de su danza.

Gracias a la edición, McLaren recrea una coreografía caleidoscópica en la que los bailarines se desmultiplican, se funden, se reconstruyen y se separan sin cesar, un dúo alterado por efectos estroboscópicos. El *Pas de deux* de Margaret Mercier y Vincent Warren deviene como señala Dick Tomasovic, «espectral, puramente formal, un campo de fuerzas hechas visibles, un ballet de flujo como lo establece Laban» (35–37). En esta circulación de ideas e influencias creativas, artistas como Pooh Kaye, Elisabeth Ross, Pascal Baes y Rosane Chamecki en colaboración con Andrea Lerner, utilizan esta

técnica para danzas y *performances in situ* virtuales utilizando la pantalla como espacio coreográfico.

Por ejemplo, en el filme *Sticks on the Move* de las coreógrafas y cineastas Pooh Kaye y Elisabeth Ross, el uso de la técnica de la pixilación juega una parte importante en el desarrollo estético del movimiento de los *performers*, de los objetos, de las locaciones y de la luz que cambia en el curso del día. En este filme todo puede ser danza. En otras palabras, las realizadoras crean una coreografía posmoderna, absurda, poética e imaginativa que juega con la relación objeto-sujeto entre las vigas de madera, los transeúntes, los objetos encontrados y el movimiento auténtico de los *performers*. *Sticks on the Move* es como afirma Sally Banes, «simplemente una delicia. Es una película de efectos y trucos en la cual la luz exterior cambia rápidamente del día a la noche, personas cazan vigas y las vigas cazan a las personas, y finalmente los humanos y los objetos se unen para realizar extrañas y misteriosas hazañas de locomoción».

Otro ejemplo son las videodanzas *Jackie & Judy* (2010) y *Flying Lessons* (2008) de las coreógrafas Rosane Chamecki y Andrea Lerner, en donde usan la pixilación, desarrollando un cuerpo híbrido en un espacio expandido. En *Jackie & Judy*, crean una coreografía de superposición de imágenes, de ecos gestuales, una oda al filme *Pas de deux* de Norman McLaren. Y en *Flying Lessons*, conciben un dúo coreográfico que explora la acción de saltar a manera de deambulacion aérea, reinventando la posibilidad del movimiento. Las bailarinas vestidas con botas de colores y con alas de plumas blancas, desarrollan un *score* coreográfico de frases y trayectorias suspendidas en el aire a través de saltos detenidos en el tiempo. Chamecki y Lerner crean una ilusión de suspensión y de vuelo, atravesando en sincronía, espacios públicos y privados.

A través de la pixilación, los cuerpos flotan y vuelan de un extremo a otro de la pantalla, creando una fantasía de gestos y desplazamientos aéreos yuxtapuestos en donde cada elemento –material, natural, auditivo, virtual, y humano– nos hace sentir y percibir kinestésicamente los paisajes de la ciudad de Brooklyn. En *Flying Lessons* emergen nuevas relaciones de composición entre la figura y el fondo, entre el paisaje y el cuerpo en movimiento. La acción de saltar, genera vibraciones y texturas en las imágenes, haciendo visible la tridimensionalidad del espacio (a pesar de la bidimensionalidad de la imagen fílmica) a través de la caminata saltarina y onírica de las bailarinas en los distintos planos espaciales. Asimismo, la temporalidad y espacialidad de los cuerpos en suspensión de las bailarinas se recorporalizan a través de la edición.

Danzas *in situ* virtuales

La danza en o para la pantalla es un conjunto híbrido de cruce entre los dispositivos sonoro, visual y coreográfico que produce espacios de acción relacionales de cuerpo a cuerpo entre los bailarines y el camarógrafo. Frente a la pantalla, la visión del espectador se transforma a través de la kinestesia visual producida por la imagen fílmica y difiere de aquella que tendría frente a un espectáculo *in vivo*⁸ ya que resiente el espacio de la danza identificándose por empatía kinésica con el propio camarógrafo. Asimismo, las trayectorias de la cámara en resonancia con los movimiento de los bailarines inscritas en un doble espacio, crean geografías corporales y relaciones, que transforman al espacio y al cuerpo mismo.

⁸ *In vivo* del latín «dentro de lo vivo», significa «que ocurre o tiene lugar dentro de un organismo». *In vivo* puede también relacionarse con *in situ* que es una expresión latina que significa «en el sitio» o «en el lugar».

La videodanza permite identificar las propiedades de la pantalla como sitio singular en términos de temporalidad, espacialidad, gravedad, movimientos y corporalidades. Gracias a esta posibilidad espacial de la pantalla, de sitio (lugar), ciertas videodanzas pueden considerarse a su vez como obras *in situ*. El artista Daniel Buren menciona que las obras *in situ* son:

[...] obras concebidas para un lugar preciso y que se articulan particularmente con, a causa de, para o contra, ese ambiente preciso [...] el trabajo *in situ* permite tener en cuenta todos los parámetros existentes [...] el trabajo *in situ* puede dialogar directamente con el pasado, la memoria, la historia del lugar (80).

Es así que el filme *46 Bis, Rue de Belleville* (1988) creado por Pascal Baes⁹, cineasta experimental francés, en colaboración con las bailarinas Sara Denizot y Laurence Rondoni, con el tango de Lili Boniche, puede considerarse como un videodanza *in situ* ya que la danza se concibe en un doble espacio público y virtual, articulándose con la arquitectura del lugar. De acuerdo con el crítico de cine Emeric de Lastens, el filme de Baes propone «una reanimación de los cuerpos, una recomposición maquinaica del movimiento donde la danza, es el motivo y el motor» (41). En *46 Bis, Rue de Belleville*, el autor utiliza la técnica de la pixilación creando una coreografía¹⁰ giratoria que se yuxtapone al tango posmoderno de las bailarinas a través de la recreación del tiempo,

9 Cineasta experimental francés especializado en la animación imagen por imagen y en *stop motion*. Pascal Baes también experimentó el uso de phenakisiscopes (uno de los dispositivos del precine), por ejemplo en su proyecto *Kronolome* (1997).

10 Captada desde distintos ángulos y puntos de vista.

espacio y movimiento, imagen por imagen, como en la técnica del cine de animación. Gracias a la utilización de exposiciones largas, velocidades de obturación lentas, planos intercalados y el trabajo de edición, los gestos de las bailarinas son alterados, recortados, suspendidos, creando secuencias fluidas, deslizantes y espasmódicas. Las bailarinas son como marionetas manipuladas por un titiritero.

En este filme, la cámara nos hace descubrir de una manera poética el espacio de un patio interior de un edificio parisino, entrelazando los desplazamientos giratorios, circulares y en espiral de las bailarinas sobre una partitura espacial, dibujo geométrico en resonancia sensible con los propios movimientos y trayectorias de la cámara. Las bailarinas y la cámara de Baes inventan un tango apasionante, lleno de magia, en el cual los personajes se deslizan, aparecen súbitamente y se mueven creando distintas calidades gestuales y desplazamientos imposibles en la realidad.

Conclusión

Para Muybridge y Marey, el cuerpo en movimiento y la danza fueron sujetos y objetos ideales de inspiración para demostrar sus invenciones tecnológicas. Sus trabajos son considerados por una vertiente histórica como los primeros inicios del *cinodanza* o la videodanza y han inspirado a generaciones de artistas para inscribir la danza y el movimiento en el espacio filmico y videográfico.

La creación híbrida en videodanza apela a una colaboración transdisciplinaria, a un replanteamiento sobre la noción de coreografía, de escritura híbrida entre disciplinas y también a un cambio de roles entre coreógrafos, bailarines y cineastas. En videodanza, la relación entre el ojo de la cámara y el ojo del fotógrafo-cineasta frente a las musas, hombres, niños, bailarines, objetos, paisajes

y animales; recrea corporalidades y figuras poéticas en la pantalla. Estas dos artes del movimiento y del espacio en *gestalt* comparten una dimensión contemplativa, reflexiva e invitan al espectador a percibir diferentemente el gesto en estado de danza.

El cine y sus avances técnicos permitieron también registrar un instante, un gesto de la vida cotidiana y temporal que se inmortaliza en una imagen fotográfica y cinematográfica. El cine permitió al mismo tiempo guardar el rastro de los movimientos efímeros de un devenir-cuerpo, de obras coreográficas y particularmente conservar y evitar la desaparición de la presencia gestual de caminantes, bailarines y coreógrafos pertenecientes a la historia de la danza.

La creación en videodanza consiste en coreografiar la mirada, «coreografiar la empatía»¹¹ entre el que danza y el que danza filmando, creando un *pas de deux*¹². Un dúo danzante entre la cámara y el intérprete, produciendo encuentros, unísonos y canon que respetan (en ocasiones) su propio *timing*. La cámara como *partenaire* permite acompañar, sostener y efectuar ciertos movimientos que el bailarín no podría hacer solo. Asimismo, las imágenes en movimiento resultantes de esta unión, involucran la mirada del espectador. Para el curador Rodrigo Alonso, el coreógrafo-cineasta, «ya no debe diseñar sólo su movimiento: también debe diseñar la mirada que lo

11 «Coreografiar la empatía», *Choreographing Empathy* es el título del libro publicado por Susan Foster por Routledge, Londres & New York, 2011.

12 El *pas de deux* aparece a mediados del siglo XVIII en el *ballet de action* y se desarrolla plenamente en el siglo XIX en el *ballet romantique*. Simboliza el amor y las contradicciones de una pareja e ilustra los momentos más románticos de un ballet. Marius Petipa le da una estructura fija, compuesta por un adagio, una variación masculina, una variación femenina y un coda. Podemos encontrar distintas maneras de trabajar el *pas de deux*, tanto en el ballet como en la danza contemporánea, por ejemplo en los trabajos coreográficos de Maurice Béjart, George Balanchine, William Forsythe, Akram Khan, Sidi Larbi Cherkaoui, Pina Bausch, entre otros.

recorrerá» («Video Danza: otro bastardo»). Considerando también que, «mirar bailar al otro, es entonces bailar con él y como él»¹³ (Ginot 224). Este diálogo de la mirada en videodanza reinventa percepciones y re-significa al cuerpo. La videodanza como objeto transdisciplinario,

hace emerger una creación híbrida de la confrontación, yuxtaposición y cruce entre las disciplinas artísticas: danza, cine, performance, video, teatro, música y nuevas tecnologías. Esas disciplinas, ofrecen una nueva creación, articulando y abriendo la percepción de cada una a lo que las atraviesa y las sobrepasa: el gesto y el cuerpo en movimiento en la pantalla (Ruiz Carballido 6).

Con el fin de explicar mejor lo que es una coreografía para la cámara, Douglas Rosenberg propone el término: *recorporalización*, significando «una reconstrucción literal del cuerpo danzante a través de técnicas cinematográficas para la pantalla, a veces la construcción de un cuerpo imposible o inexistente, independientemente de la gravedad y del tiempo, incluso más allá de la muerte» (Rosenberg 4). Para construir o *recorporalizar* un cuerpo danzante en videodanza, conviene en primer lugar según Rosenberg que sea *decorporalizado*. En otras palabras, para articular un gesto en la pantalla necesitamos antes, pensar y sentir la danza como un pasaje de experiencias sensoriales en contacto con otras corporalidades en el sentido en que la define Michel Bernard¹⁴

13 Ver el ensayo «Regarder» de Isabelle Ginot recopilado en *Histoires des gestes* de Glon y Launay.

14 Michel Bernard propone un panorama crítico de perspectivas sobre la corporalidad de nuestra existencia cuestionando y deconstruyendo el concepto tradicional occidental de cuerpo. Proponiendo que toda corporalidad puede ser definida a partir del funcionamiento intrínseco de su sentir.

y cuestionar una cierta imagen de «cuerpo» que existe en danza.

Esta fuerza kinestésica nacida de la hibridación del cine y de la danza nos conduce a abordar y contemplar la pantalla como un espacio *coreo-cine-video-gráfico* en la cual la noción de coreografía *in situ* o danza *site specific* puede continuar al centro de exploraciones prácticas, teóricas y críticas, con el fin de identificar las propiedades de la pantalla como *site* («lugar») insólito para la danza, portador de nuevas revelaciones sensibles, kinestésicas, poéticas y políticas para la creación *coreo-cinematográfica* o *coreo-cine-video-gráfica*.

Son con estas preguntas, dirigidas a los investigadores, bailarines, coreógrafos, cineastas, videastas, espectadores y lectores, que se concluye este ensayo: ¿a qué experiencias perceptibles y descubrimientos sensibles pueden llevarnos nuevamente esas obras híbridas? ¿y cómo transformar, inventar y reinventar nuevos dispositivos de creación que puedan desbordar la creación actual en videodanza?

Obras citadas

- Alonso, Rodrigo. *Video Danza: Otro bastardo en la familia*. Buenos Aires: La Hoja del Rojas, núm. 63, 1995. Impreso.
- Banes, Sally. *The Soho Weekly News*. Nueva York, 1983.
- Bernard, Michel. *Le corps*. París: Éditions du Seuil, 1995. Impreso.
- Buren, Daniel. *À Force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter?* París: Ed. Sens & Tonka. Coll. Dites et Contredits, 1998. Impreso.
- De Lastens, Emeric. «Distopic Dances». *Revista de análisis de la experimentación cinematográfica*. Núm. 10. (Julio 2003). Impreso.
- Foster, Susan. *Choreographing Empathy*. Londres & New York: Routledge, 2011. Impreso.
- Flying Lessons*. Dir. Rosane Chamecki, Phil Harder y Andrea Lerner, Pano Pra Mango. 2008. Festival Itinerante de Videodanza Agite y Sirva. 2009. Videodanza.
- Godard, Hubert, «Le geste et sa perception». Apéndice. *La danse au XXe siècle*. Por Michel Marcelle y Isabelle Ginot. París: Bordas, 1995. Impreso.
- Glou Marie y Launay Isabelle, eds. *Histoires des gestes*. Paris: Actes Sud, 2012. Impreso.
- Hans Christian, Adam. *Eadweard Muybridge: The human and Animal Locomotion Photographs*. Berlín: Taschen, 2010. Impreso.
- «In vivo». Def.1. *Diccionario de la lengua española*. 22.^a edición. 2014. Web. 1 de noviembre de 2014.
- «In situ». Def.2. *Diccionario de la lengua española*. 22.^a edición. 2014. Web. 1 de noviembre de 2014.
- Jackie & Judy*. Dir. Phil Harder. Coreografía. Performance: Rosane Chamecki y Andrea Lerner. Festival Itinerante de Videodanza Agite y Sirva. 2010. Videodanza.

- Le Moal, Philippe, *Dictionnaire de la Danse*. Montréal : Centre national du Livre, Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, Larousse-Bordas, HER, 1999. Impreso.
- Louppe, Laurence. *Poétique de la Danse Contemporaine*. Bruxelles: Contredanse, 1997. Impreso.
- Martin, John. *La Danse moderne*. Trad. J. Robinson. Arles: Actes Sud, 1991. Impreso.
- Mauss, Marcel. *Técnicas y movimientos corporales. Sociología y Antropología*. Madrid: Tecnos, 1971. pp. 337-358. Impreso.
- Neighbours*. Dir. Norman McLaren. The National Film of Board of Canada. 1952. Web. 20 de octubre de 2014.
- Pas de deux*. Dir. Norman McLaren. Coreografía: Ludmilla Chiriaeff. Bailarines: Margaret Mercier y Vincent Warren. L'Office National du Film Du Canada, The National Film of Board of Canada. 1968. Web. 18 de octubre de 2014.
- Rosenberg, Douglas. «Essay on Screen Dance». Dance For the Camera Symposium, Madison, Wisconsin. Febrero 2000.
- Rosenberg, Douglas. *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image*. Oxford: Oxford University Press, 2012. Impreso.
- Ruiz Carballido Paulina. «L'écran comme espace chorégraphique. Étude sur l'approche cinématographique de la danse dans les œuvres de Maya Deren-Talley Beatty A study un choreography for camera et Merce Cunningham-Charles Atlas Local». Tesis de Maestría. Departamento de Danza de la Université Paris 8, bajo la dirección de Julie Perrin, mención Très bien, 2013.

Sadoul Georges, *Histoire du cinéma mondial, des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1968, 719 pp. 9. Impreso.

Sticks on the Move. Dir. Pooh Kaye y Elisabeth Ross, 1983. Web. 9 de mayo de 2014.

Tomasovic, Dick y Kino-Tanz, *L'art chorégraphique du cinéma*. Paris: PUF, 2009. Impreso.

46, Rue de Belleville. Dir. Pascale Baes. Performance: Sara Denizot y Laurence Rondoni. 1988. Web. 18 de octubre de 2014.

SEMBLANZA DE LOS AUTORES

Paulo Caldas

Formado en Danza Contemporánea por la Escuela Angel Vianna y en Filosofía por la Universidade Estadual do Rio de Janeiro, ha sido director desde 1990 de la Compañía Staccato de Río de Janeiro, la cual ha merecido algunos premios y distinciones nacionales e internacionales. Es fundador y director artístico de dança em foco –Festival Internacional de Vídeo & Dança y de PODfest–Festival de Poéticas Digitales (creado en 2014). De igual forma, coordinó el curso de posgrado Estéticas do Movimento: Estudos em Dança, Videodança e Multimídia en la Facultad Angel Vianna (1995 - 2010). Actualmente estudia su doctorado en Educación y es profesor de los cursos de Danza de la Universidade Federal do Ceará.

Silvina Szperling

Fundadora y directora del Festival Internacional de Video-danza de Buenos Aires, miembro fundador del Circuito Videodanza MERCOSUR y del Foro Latinoamericano de Videodanza. Pionera del género videodanza en su país con su ópera prima *Temblor* (Premio «Mejor Edición» de la Secretaría de Cultura de la Nación y parte de la colección de danza de la *New York Public Library* en el Lincoln Center). Ha escrito artículos, por encargo, de la University of California, Los Angeles (UCLA) para el libro *Envisioning dance on Film and Video* y de Itaú Cultural para *Rumos 2009/2010*. Cocompiladora del libro *Terpsícore en ceros y unos. Ensayos de Videodanza*. Ha sido panelista en idat99/Arizona State University, en el Dance for the Camera Symposium, Dance Screen Monaco y Dance Screen Brighton y en la Mostra de Video-dansa Barcelona, entre otros. Ha integrado el primer panel de selección de proyectos de EMPAC (2007/Estados Unidos) e impartido talleres de videodanza en Argentina, Cuba y Estados Unidos. Su trabajo se ha presentado en América Latina, Europa, Estados Unidos, Inglaterra, entre otros. Actualmente, está al frente del programa federal de

talleres de capacitación en videodanza por cuenta del Ministerio de Cultura de la Nación.

Tania Solomonoff

Artista escénica y del cuerpo. Trabaja de forma interdisciplinaria centrándose en la investigación corporal y estética, en torno a los procesos de creación, el cruce de disciplinas, la identidad y la memoria colectiva. Incurrió en la danza contemporánea, técnicas somáticas, teatrales y gestión cultural en México, Canadá e Italia. Es curadora y coordinadora del proyecto interdisciplinario *Solar* (CCUT) comisionado por el 25FMX. Co-creadora del proyecto artístico bilateral México-Francia *CONFRONTER* con la Université de Lille 3. Ha participado en cortometrajes y videodanzas mexicanas, entre ellas, *Destierro* de Mariana Arteaga, proyectada en festivales internacionales y *Tokio Site*, entre otros. Cofundadora del colectivo Ceropuntocero o.o con los artistas Taniel Morales y Maud D'Angelo. Ha sido becaria del FONCA e IBERESCENA.

Laura Ríos

Artista, investigadora y gestora. Tomando como eje la danza, ha realizado en colaboración con videastas y artistas del *performance*, piezas transdisciplinarias. En colaboración con César Lizárraga, realizó *Proyecto Vidrio Negro*, serie de videodanzas que se presentó en foros nacionales e internacionales. Ha hecho la curaduría para muestras de videodanza tales como la Segunda Jornada de Videodanza en la Cineteca Nacional en la ciudad de México, la muestra de videodanza en Bronx Academy of Arts, Nueva York, y para el Festival Agite y Sirva. Ha organizado diversas muestras de videodanza con la colaboración de Deirdre Towers del Dance on Camera Festival de Nueva York. Ha colaborado para diversos medios escritos y electrónicos. Practicante de Topf y TAZ.

Ximena Monroy Rocha

Videasta, bailarina y gestora cultural. Egresada Magna Cum Laude en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de las Américas Puebla. Su formación en danza contemporánea se ha realizado entre México y Argentina, a partir del año 2000. Ha tenido un desempeño en gestión y curaduría de videodanza desde 2006. Fundó y dirige Agite y Sirva Festival Itinerante de Videodanza en México. Parte de su videografía (2007-2015), en colaboración con diversos creadores y colectivos, se ha presentado en América, Europa y Asia. Obtuvo el primer premio del VII Concurso Nacional de Video Experimental Baja California 2010 y del Festival Tápies de Brasil en 2009, por su obra *subte*. Ha impartido ponencias, conferencias y laboratorios en México, Colombia, Argentina, Suecia, Alemania, España y Canadá. Sus ensayos se han publicado en los libros *Estudios sobre Danza en la Universidad* de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Uruguay, y *Arte del cuerpo digital: nuevas tecnologías y estéticas contemporáneas* de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Ha sido curadora y jurado de videodanza del Festival FIVER de España, el SurReal-PLATAFORMA Berlín, el En Route Festival de Estados Unidos y el 13 Festival Danzalborde de Chile. Realizó la curaduría de la exposición Retrospectiva Agite y Sirva 2008-2015 en el Centro Cultural de España en México. En 2015-2016 es artista invitada del Chicken Bank Collective México-Estados Unidos. Ha sido becaria del PECDA Puebla, el FONCA-CONACYT, Iberescena y el CONACULTA.

Paulina Ruiz Carballido

Bailarina, performer, videasta, coreógrafa e investigadora, egresada Magna Cum Laude de la Licenciatura en Danza (2008) por la Universidad de las Américas Puebla, México. Egresada Summa Cum Laude de la Maestría de Investigación en Danza por la Universidad Paris

VIII, Francia, en 2013, gracias al apoyo del FONCA-CONACYT a través del Programa de Becas para Estudios en el Extranjero, 2010-2012. En 2015, obtiene el Diploma de Estado de Profesor de Danza Contemporánea por el CND: Centro Nacional de la Danza, Francia. Colabora en proyectos coreográficos, pedagógicos, videodanza, investigación y escritura en México, Canadá y Europa. Desde 2009, es artista asociada en gestión, curaduría, investigación y docencia en Agite y Sirva Festival Itinerante de Videodanza México. Forma parte de la asociación Collectif V.I.D.D.A y de Sweet & Tender Collaborations - For the End of the World. Ha sido jurado del International Screendance Festival, Estados Unidos, en 2013. Becaria del programa Jóvenes Creadores del FONCA (2014-2015) con el proyecto coreográfico «Holding: Catálogo de gestos». Ha publicado el artículo en francés e inglés «L'écran comme espace chorégraphique: Un pas de deux entre le danseur et la camera» dentro del libro *Art in Motion: Current Research in Screendance/Art en mouvement: recherches actuelles en ciné-danse*, codirigido por Marisa C. Hayes y Franck Boulègue, del Festival International de Vidéodanse de Bourgogne (Francia) y publicado por Cambridge Scholars Press (Inglaterra).

EDITORIAL UDLAP

Izraim Marrufo Fernández
Director

Rosa Quintanilla Martínez
Jefa de departamento

Angélica González Flores
Guillermo Pelayo Olmos
Coordinadores de diseño

Andrea Garza Carbajal
Aldo Chiquini Zamora
Coordinadores de corrección

Andrea Monserrat Flores Santaella
Coordinadora de pre prensa

Carolina Tepetla Briones
Coordinadora administrativa

Maria Fernanda Ortiz de la Fuente
Auxiliar administrativo

Guadalupe Salinas Martínez
Coordinadora de producción

Jesús López Castillo
José Enrique Ortega Oliver
Impresores

María del Rosario Montiel Sánchez
Encuadernación y acabados

Memoria histórica de la videodanza

fue preparado por el Departamento de Publicaciones
de la Universidad de las Américas Puebla para su publicación electrónica
el 21 de diciembre de 2021.

Edición para consulta sin fines comerciales.

Investigaciones centradas
en los antecedentes,
orígenes y desarrollo
de la videodanza
a través de las disciplinas
y formas afines, a partir
de perspectivas híbridas
y poéticas.

UDLAP[®]

▲ CONACULTA

▲ FONCA



INBA

