



MAESTRÍA
EN FILOSOFÍA
DE LA CULTURA



**UNIVERSIDAD MICHOACANA
DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA "SAMUEL RAMOS"
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS "LUIS VILLORO"
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**"LA TRANSFIGURACIÓN DE LA IMAGEN DEL CUERPO:
DE LA DANZA MODERNA A LA VIDEODANZA "**

*TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN FILOSOFÍA DE LA CULTURA*

SUSTENTA:

ABDIEL VILLASEÑOR TALAVERA

ASESOR DE TESIS:

**DR. MARIO TEODORO RAMÍREZ COBIÁN
DOCTOR EN FILOSOFÍA**

Morelia, Michoacán, Agosto del 2013



MAESTRÍA
EN LA
FILOSOFÍA
CULTURA



Acta de revisión de tesis de maestría

Después de revisar el documento que presenta **ABDIEL VILLASEÑOR TALAVERA** para obtener el grado de maestro en Filosofía de la Cultura, quienes abajo suscriben, lectores y miembros de su comité tutorial, consideramos que el trabajo reúne los requisitos para defenderse en examen de grado.

[firmas, sello]

Dr. José Jaime Vieyra García

Mtra. Alejandra Olvera Rabadán

Dr. Mario Teodoro Ramírez Cobián

Morelia, Mich., Agosto del 2013



RESUMEN



Imágenes de "Horse", un film de Kathi Prosser con coreografía de Caroline Richardson, Canadá 2002

La presente investigación caracteriza la manera en que se ha transfigurado la imagen del cuerpo en la danza contemporánea diferenciando entre las concepciones del cuerpo en la danza moderna y las generadas a partir del uso de la cámara de video, con el surgimiento y desarrollo de la videodanza.

La investigación propone un trazo deductivo que analiza la imagen del cuerpo para la danza en la época moderna (breve recorrido histórico que abarca desde la ruptura de la danza con el ballet clásico hasta la instauración de técnicas de entrenamiento para bailarines tomando como ejemplo el caso de Martha Graham en Estados Unidos de Norteamérica) en comparación con la imagen del cuerpo expresada en la videodanza como expresión híbrida surgida del entrecruzamiento entre los lenguajes del videoarte y la danza.

Lo anterior apoyado con las reflexiones de los antropólogos David Le Bretón (sobre la lógica cultural reflejada en las distintas perspectivas de la corporalidad) y Hans Belting (con sus reflexiones sobre el cuerpo como el lugar de las imágenes) expresa la transfiguración de la imagen del cuerpo que abordada desde la videodanza reconstruye la identidad del bailarín donde el yo ontológico queda representado por un cuerpo fragmentado propuesto desde lo físicamente imposible, a diferencia de la identidad creada a partir del rostro, la frontalidad y las capacidades físicas del bailarín expresadas en la danza moderna.

*Producción de la Videodanza "Brevedad"
Compañía La Serpiente, Holanda 2013*



ABSTRACT



This investigation focuses on the way that the human body transfigures in its characterization in the field of contemporary dance through the use of video camera in the development of video-dance as compared to the conceptions of the human body that have been generated historically in modern dance.

The investigation uses a deductive approach that analyzes the image of the body in dance through modern times in a brief history, which begins with the rupture of modern dance from classical ballet up to new training techniques for dancers, such as the case of Martha Graham in the United States. The study continues up to video-dance of today, analyzing the image of the body expressed in video-dance as a hybrid expression that developed from the combination of the languages of video art and dance.

This historical approach is supported by the reflections of the work of several anthropologists. David Le Breton contributes with the theory of cultural logic reflected in the distinct perspectives of corporality. In addition, the work of Hans Belting about the body as a place where images are born expresses the transfiguration of the body's image. These reflections help to explain the reconstruction of the identity of the dancer through the transfiguration of the body where the ontological self-identity is represented by a fragmented body, beginning with the dancer's face, front, and physical capacities expressed in modern dance.

ÍNDICE

○	INTRODUCCIÓN	1
○	CAPÍTULO I Las concepciones del cuerpo en la Danza Moderna	
	1.1 El contexto norteamericano a principios del S. XX	10
	1.2 Isadora Duncan, un cuerpo distinto para la danza	13
	1.3 La escuela Denishawn en Norteamérica, imagen de los cuerpos masculinos y femeninos en la danza	18
	1.4 Delsarte, influencia sobre la visión del cuerpo en la Denishawn	21
	1.5 Doris Humphrey, la totalidad del cuerpo como expresión	24
	1.6 Martha Graham, el cuerpo como sistema	29
	1.7 La imagen del cuerpo en la danza moderna	37
	1.8 La representación del cuerpo moderno	44
○	CAPÍTULO II La imagen del cuerpo	
	2.1 Perspectiva antropológica de la imagen en Hans Belting	51
	2.2 La ambivalencia presencia-ausencia en la imagen del cuerpo	56

2.3	Lo humano en la construcción de la imagen del cuerpo	60
2.4	El cuerpo en la fenomenología de Merleau-Ponty, aportes para la construcción de la imagen del cuerpo en la danza.	67

○ **CAPÍTULO III La transfiguración de la imagen del cuerpo**

3.1	Loïe Fuller, un cuerpo expandido para la danza	73
3.2	Yvonne Rainer y su “Manifiesto del No”, expresión de otra corporalidad para la danza	75
3.3	Merce Cunningham y la autonomía en la danza	79
3.4	El grupo “Judson Dance Theater, exploración de nuevos cambios para la danza	85
3.4.1	El <i>contact improvisation</i> y la percepción del cuerpo	86
3.4.2	La danza para la cámara	88
3.5	El cuerpo en la videodanza	89

○ **CONCLUSIONES**

○ **BIBLIOGRAFÍA**

101

119

INTRODUCCIÓN

Sin duda, el desarrollo tecnológico ve el efecto de su inserción en prácticamente todo el entorno social. El arte contemporáneo y en particular las disciplinas escénicas han incorporado el uso de nuevas tecnologías a los procesos de construcción creativa generando discursos que evidencian la transfiguración de la imagen del cuerpo en escena y que, por consiguiente, han modificado las perspectivas y alcances para la danza como disciplina artística. La danza escénica, desde sus orígenes en el ballet clásico y posteriormente con la danza moderna concibió la identidad del bailarín desde la frontalidad del discurso teatral de los foros a la italiana¹, apelando a instituir una corporalidad basada en el ideal de un bailarín entrenado física y artísticamente para realizar un trabajo *extracotidiano* en escena.

La presente investigación pretende caracterizar la manera en que se ha transfigurado la imagen del cuerpo en la danza contemporánea diferenciando entre las concepciones del cuerpo en la danza moderna y las generadas a partir del uso de la cámara de video, con el surgimiento y desarrollo de la videodanza.

La danza moderna se abordará desde el movimiento surgido en Estados Unidos de Norteamérica por encontrar mayor continuidad en él al no verse interrumpido por los conflictos bélicos de la Primera Guerra Mundial, como en el

¹Heredado del S. XVIII, el foro a la italiana es aquel en que la caja escénica o escenario se encuentra en una disposición tradicional de frente a los espectadores.

caso de la danza europea. La videodanza, en su caso, será abordada alejándose de cualquier marco contextual geográfico, privilegiando el estudio en su valor estético y artístico, aspectos que posibilitarán la reflexión sobre la imagen del cuerpo que ocupa a la investigación.

En el contexto de la Filosofía de la Cultura, la investigación cobra importancia en el sentido de que traspasa el campo de la escena contemporánea para reflexionar sobre la imagen del cuerpo como construcción cultural a partir de la danza.

El arte contemporáneo se integra al pensamiento filosófico enfatizando su carácter diverso y complejizando su problematización. La reflexión artística y las nuevas formas en que estructura su expresión se convierten en puntos de referencia al cuestionarnos sobre la constitución del ser humano. “Las diferentes expresiones del arte siempre han estado ligadas a las transformaciones históricas y culturales de la sociedad. Es imposible que los artistas se mantengan aislados de las nuevas posibilidades de creación, así como de los nuevos procesos y materiales para la producción y reproducción del arte que el entorno pone a su disposición.”²

En este sentido, la danza como disciplina artística valida la idea de la cultura como potencia capaz de dirigirse a la realidad para interpretarla y dar cuenta de lo que somos.

² Haydé Lachino y Nayeli Benhumea, *Videodanza de la escena a la pantalla*, México D.F., Difusión Cultural UNAM, 2012, pp. 10-11.

La Filosofía de la Cultura hace cuestionamientos críticos sobre las estructuras y formas de operar de la cultura existente y en este sentido, la teoría del arte cobra importancia porque nos remite a casos concretos en los que simbólicamente se expresan “otras formas” para el cuerpo y su imagen, nuevas formas quizá para definirnos, tal es el caso de la danza, expresión que ocupa a la presente investigación.

La investigación no se plantea a partir de un paralelismo entre la filosofía y el arte sino sobre la idea de reflexiones correlativas en las que los campos disciplinares se integran retroalimentándose.

La investigación propone un trazo deductivo en el que se analizará, en un primer momento, la imagen del cuerpo para la danza moderna a partir de un breve recorrido histórico desde la ruptura de la danza con el ballet clásico hasta llegar al desarrollo de la técnica de entrenamiento creada por la bailarina y coreógrafa norteamericana Martha Graham, en la que la imagen del cuerpo del bailarín surge como resultado de un proceso de entrenamiento vinculado a los presupuestos generales de una interpretación moderna de la realidad.

La danza moderna surgió como un rompimiento con los códigos corporales instituidos por el ballet clásico a finales del siglo XIX y se desarrolló de manera paralela en Estados Unidos de Norteamérica y en Europa. A pesar de su interés en renunciar a las estructuras de movimiento preestablecidas por la danza clásica y de su intento por regresarle al cuerpo una expresión orgánica, la danza moderna legitimó una imagen del cuerpo que también quedó sujeta a un entrenamiento riguroso que le permitió ser parte del sistema coreográfico del momento.

El surgimiento de las técnicas de entrenamiento dancístico como la establecida por Martha Graham, evidenció la imagen de un cuerpo mecanizado en el que, desde la perspectiva del sistema, el cuerpo debe estar entrenado física y emocionalmente para responder a los estímulos creativos para esta disciplina.

Bajo los presupuestos de la danza moderna, la investigación evidenciará de qué manera en este periodo se instituyeron códigos normalizados y reconocibles sobre la imagen del bailarín fundamentados en la idea del cuerpo como máquina y reflejados específicamente en el entrenamiento técnico para la danza. Apoyado en la argumentación del sociólogo y antropólogo francés David Le Bretón³ se ahondará en la idea del cuerpo como construcción cultural y la forma en que cada cultura construye una imagen ideal para el cuerpo. El análisis de Le Bretón refleja cómo en la Modernidad, el concepto del cuerpo está ligado al carácter individualista en el que su imagen corresponde con el lugar que el individuo ocupa en una sociedad condicionada a la estratificación. De ahí que la construcción simbólica para el cuerpo sea producto de una determinación social y cultural relacionada directamente con el sistema de las sociedades industriales.

Los referentes culturales de la época colocan al cuerpo en un constante proceso maquínico para “parecerse a” o “ser como” y en este contexto se legitima también la imagen del cuerpo para la danza, un cuerpo que sistémicamente vive entrenando para alcanzar el ideal que socialmente se ha establecido para él. La vitalidad y carácter atlético de la imagen del cuerpo para la danza moderna reflejan

³ David Le Bretón, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.

incluso los códigos valorados y legitimados también como una forma de salud para la sociedad industrial contemporánea. El cuerpo en escena representa en esta época el logro de las aspiraciones culturales y la materialización de un estado ideal alcanzado por la mecanización de lo biológico.

Por otro lado, abordar a la danza desde el concepto de imagen constituirá parte esencial del aporte de esta investigación al terreno de la reflexión en la danza contemporánea, expresión que ha sido analizada generalmente desde el concepto de movimiento.

Tomando como base la tesis del antropólogo alemán Hans Belting acerca de que toda imagen toma forma en el cuerpo constituyéndose como algo más que un mero producto de la percepción y que “se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen”⁴ refiriéndose no solo a su constitución ontológica sino al medio a través del que se transfiere, la investigación abordará la relación dialéctica entre cuerpo e imagen.

Para Belting, la imagen vista desde una perspectiva antropológica permite evidenciar el lugar que ocupa como forma de relación social y cultural. La imagen más allá de una producción estereotipada definida por los medios que la expresan y el cuerpo no sólo como productor de la imagen sino como el medio a través del que se representa.

En la danza el cuerpo es portador de su propia imagen, configurándose con

⁴ Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Madrid, Editorial Katz, 2007, p. 14.

toda su carga histórica, biológica y cultural, contextos en los que dicha imagen adquiere importancia al posibilitar un lugar distinto desde el cual pensar al cuerpo.

En su *Antropología de la Imagen*, Belting afirma que toda imagen se construye por medio de una evocación del pasado reconfigurada en el presente y en el cuerpo⁵. Con el apoyo de esta tesis, la investigación reflexionará sobre las posibles transfiguraciones de la imagen del cuerpo para la danza con la utilización de recursos tecnológicos, específicamente con el desarrollo de la videodanza.

Por videodanza entendemos a la expresión artística que se produce con el entrecruzamiento de los lenguajes de uno de los medios de expresivos más antiguos, la danza, y uno de los más contemporáneos, el video arte. Es decir, no se trata de video ni de danza sino de una “obra audiovisual cuyo contenido es cuerpo en movimiento... diálogo que se centra en las significaciones del cuerpo en imagen en un espacio tiempo”⁶.

En la videodanza el cuerpo aparece en movimiento tomando como marco la pantalla y adquiriendo sentido fundamentalmente a partir del trabajo de edición, “en el orden en lo que está y no está en el cuadro, en el tiempo que disloca el movimiento como otra mirada al cuerpo. Y también en el proceso de producción de

⁵ Coincidencia también con la perspectiva del cuerpo histórico en Pierre Bordieu quien afirma que el cuerpo opera a través de una “creencia práctica” que es un estado del cuerpo a través del que él mismo es un recordatorio, una especie de depósito que conserva valores. El cuerpo no memoriza el pasado, actúa el pasado. Lo que se aprende por el cuerpo no es algo que se posee sino algo que se es.

⁶ Paula Hernández, “La vocación en el videodanza”, en www.videodanza.com, 21 de Mayo del 2012.

lógicas de sentidos en el rectángulo de la cámara al cuerpo en movimiento, que opera en el espectador, transformándole la mirada y convocando a la experiencia del tiempo expandido, es decir, del tiempo del acontecimiento inscrito en la imagen técnica”⁷

La imagen del cuerpo está condicionada por los recursos del dispositivo tecnológico, el discurso artístico sobre el que se sustenta la imagen del cuerpo supera las posibilidades biológicas del mismo en la danza escénica para entrar a la dimensión de lo físicamente imposible: la sobre posición de imágenes, la cámara lenta, el dislocamiento, la fragmentación, la reversa, etc. “La noción de danza en este contexto, como puesta en escena de una verdad, involucra una reflexión sobre el cuerpo. Y este cuerpo a su vez, aparece con otras posibilidades de enunciación, en el marco del rectángulo del video, y en el recorte de la edición. El cuerpo en el registro de su movimiento produce otras subjetividades, otras maneras de pensar cuerpo”.⁸

La investigación propone un recorrido por distintos momentos históricos en los que se evidencia la relación danza-tecnología desde finales del siglo XIX hasta nuestros días con la finalidad de destacar la manera en que los recursos tecnológicos y en específico el video han generado nuevas posibilidades expresivas para la imagen del cuerpo. Se pretende dar cuenta de cómo la unión de lo natural

⁷ Diego Carrera y Magalí Pastorino, “Videodanza-Máquina y Cuerpo”, en www.videodanza.com, 25 de Mayo del 2012.

⁸ *Op. Cit.*

con lo tecnológico evidencia la manera en que desde la danza se han construido nuevas conciencias alrededor de una hibridez que modifica la noción del cuerpo.

Lo anterior servirá como marco referencial para que la investigación concluya con un análisis sobre las posibles transfiguraciones de la imagen de la danza a partir de las concepciones del cuerpo en la videodanza abordando a la pantalla como el espacio donde se plantea la idea de un cuerpo fragmentado a diferencia de la identidad creada a partir del rostro como en la modernidad.

La investigación trazará entonces un recorrido para comprobar la transfiguración de lo corporal expresada en la videodanza y en la que, de manera simultánea, se construye otra imagen para el cuerpo en la danza, imagen sujeta a la experiencia artística y proyectada tanto social como culturalmente.

CAPÍTULO I

LAS CONCEPCIONES DEL CUERPO PARA LA DANZA MODERNA



El presente capítulo traza un recorrido histórico que da cuenta del surgimiento de la Danza Moderna y de la forma en que fue construyéndose una imagen para el cuerpo en este periodo hasta llegar a la estructuración de una técnica de entrenamiento para la danza con Martha Graham. El capítulo aborda el rompimiento de la danza moderna con el ballet clásico, los primeros intentos por alejarse de la perspectiva cartesiana y finalmente el regreso a la instauración de formas convencionales y concepciones de la corporalidad para la danza que recibieron influencia del concepto cuerpo-máquina planteado desde la perspectiva hegemónica industrial.

Martha Graham.

1.1 El contexto norteamericano a principios del S.XX

La danza contemporánea sería impensable sin la consideración sobre los factores contextuales que la vieron nacer. Estados Unidos de Norteamérica comenzó su búsqueda como potencia mundial desde finales del Siglo XIX estableciendo varias estrategias políticas y económicas que favorecieron su posicionamiento como un territorio donde se encontraba mejor calidad de vida en relación al resto del mundo. En este periodo destacó por ejemplo la flexibilidad de su política de inmigración establecida entre la segunda mitad del S. XIX y mediados del S.XX, gracias a la cual cuarenta millones de personas, principalmente provenientes de Europa, ingresaron al territorio norteamericano constituyendo así el flujo migratorio más fuerte de la historia del país.

Con una población pluricultural se cimentaron bases para la consolidación de una sociedad caracterizada en la época por la fundamental contribución laboral de los migrantes a la producción tanto agrícola como industrial. Nueva York, por ejemplo, incrementó potencialmente su producción textil gracias a la contribución laboral de los inmigrantes rusos establecidos en la región.

El inminente crecimiento poblacional y su principal establecimiento en zonas urbanas determinaron una demanda en el mercado que fue satisfecha por una oferta que privilegió el crecimiento del mercado masivo. Así, la posición laboral de los inmigrantes (salarios inferiores a los de los trabajadores estadounidenses) favoreció la aceptación de incremento de horas de trabajo en relación a las horas

trabajadas por los empleados nacionales y la protesta de estos últimos por el desplazamiento en la mano de obra del área industrial. A ello obedece la restricción de la legislación federal en la que se restringe la entrada al país para los chinos en 1882 y para los japoneses en 1907.

Bajo estas condiciones sociales surgió la Danza Moderna, para la que la confluencia de distintas culturas resultó fundamental. Pensemos en las principales figuras que gestaron el movimiento dancístico norteamericano y la influencia que recibieron de otras culturas. Como ejemplo, ubiquémonos a principios del S. XX cuando Isadora Duncan se basó en las esculturas griegas como imágenes que estimularon el movimiento para su danza y Ruth Saint Denis se interesó por las danzas de la India, Asia y Egipto como base para sus creaciones dancísticas.

La sociedad norteamericana fue transitando de su estructura económica y social basada en el trabajo artesanal y agrícola a la de un país con una clara apuesta por el desarrollo industrial, con inversión en los medios de transporte y comunicación y focalizada en establecer medios eficaces para la distribución de bienes materiales por todo el país. El desarrollo industrial generó movilidad de población rural a urbana sin que ello repercutiera en un desarrollo equilibrado entre las producciones agrícola e industrial. Desde principios del S.XX Estados Unidos asumió su autosuficiencia en productos de primera necesidad requeridos por su población, hecho que le permitió desarrollar una independencia económica de otras naciones.

Los conflictos entre países europeos a principios del S.XX desencadenaron finalmente en la Primera Guerra Mundial que tuvo lugar de 1914 a 1918. Estados Unidos de Norteamérica se mantuvo al margen del conflicto como política de estado y privilegiando, en cambio, sus intereses sobre el desarrollo técnico y de comunicaciones propio de la modernidad. Fue hasta 1917, cuando el país se promulgó a favor del grupo Aliado, uniéndose a Gran Bretaña y Francia en contra de Alemania con lo que abandonó su política exterior aislacionista.

La Primera Guerra Mundial coartó temporalmente el desarrollo de la danza moderna europea que en Estados Unidos, al margen del conflicto durante los primeros años, encontró un contexto menos vulnerable para su permanencia. Sin embargo, algunas de las consecuencias ideológicas de la Gran Guerra se vieron reflejadas en el contexto norteamericano, como la importancia de la mujer en el desarrollo económico y social. El papel de la mujer en la vida laboral europea cambió sustancialmente al éstas incorporarse al trabajo industrial asumiéndose como una fuerza de trabajo similar a la del hombre y satisfaciendo la demanda de trabajo abandonada por la los hombres requeridos al frente del conflicto bélico. Durante el periodo de guerra las mujeres alzaron la voz exigiendo incrementos salariales y logrando igualdad en sus derechos laborales. La sociedad mundial reconoció entonces la importancia del papel de la mujer en el desarrollo económico, social e ideológico. Así, resulta coherente con la época pensar en personalidades femeninas como precursoras de los movimientos dancísticos modernos tanto en Europa como en Norteamérica.

1.2 Isadora Duncan, un cuerpo distinto para la danza

Toda “nueva” expresión artística tiene lugar como forma de resistencia a formas de pensamiento dominantes para la creación. La danza contemporánea surgió como una ruptura con las estructuras del ballet clásico hacia finales del siglo XIX. Desde sus orígenes, como danza moderna y desarrollada paralelamente en Estados Unidos de Norteamérica y en Europa siempre privilegió la noción de un cuerpo capaz de generar un lenguaje y discursos propios, un movimiento del cuerpo que expresara sus estados emocionales internos, esto en clara oposición al virtuosismo del ballet clásico que articulado más a partir del trabajo extra cotidiano de lo corporal (movimientos con rotación de piernas a 90 grados, giros sobre las puntas de los pies, saltos y movimientos con extensión de piernas a 180 grados, etc.).

La bailarina Isadora Duncan (E.U.A. 1878 - 1927), precursora de la danza moderna, aportó una nueva concepción de la danza y liberó a los movimientos del rigor del ballet clásico, alejando su discurso de meras cuestiones anecdóticas y proponiendo referirse, con el movimiento del cuerpo, a algo más que al movimiento en sí mismo.

Isadora afirma: “Para mí, la danza no sólo es un arte que permite al alma humana expresarse en movimiento, sino también la base de toda concepción de la vida, más flexible, más armoniosa, más natural. No es, como tiende a creerse, un conjunto de pasos más o menos armoniosos que son el resultado de combinaciones

mecánicas y que, aunque pueden ser útiles como ejercicios técnicos, no pueden pretender constituir un arte; éstos son un medio y un fin.”⁹



Desde este momento, Duncan asume a la danza como una actividad creadora capaz de significar, de generar un lenguaje del cuerpo que se refiere a su condición humana, que expone una perspectiva particular del mundo

(la del creador, bailarín, coreógrafo) y donde el movimiento deja de ser sólo físico y es asumido como *medio y fin* para comunicar. En el ballet clásico también hay el interés por comunicar pero a través de una estructura dramática basada en las anécdotas, que narra historias y refleja cierta visión del mundo a partir de personajes definidos. La danza contemporánea habla con y desde el cuerpo, genera un sentido en su discurso a partir del movimiento mismo. Duncan fue una exploradora de su propio cuerpo y de la naturaleza, investigó el movimiento corporal en su carácter de

⁹ Roger Garaudy, *Danzar su vida*, traducción: Lin Durán, Hilda Islas y Dolores Ponce. México, CONACULTA/CENART, 2003, p. 45.

semejanza con algunos fenómenos naturales tales como las olas, el viento y las nubes: “Mi primera idea de movimiento de la danza me llegó ciertamente del ritmo de las olas... Yo procuraba seguir su movimiento y bailar a su ritmo.”¹⁰ La experiencia de Isadora Duncan con el movimiento estuvo ligada a la noción de aprendizaje del mundo desde lo corporal. El proceso imitador de la naturaleza, al que se refiere, lleva implícita la idea de un cuerpo abierto a la percepción del mundo y al encuentro de una forma genuina de moverse a partir de estímulos específicos provenientes de la naturaleza. Isadora es entonces la primera en oponerse a la rigidez mecánica de la técnica del ballet clásico, ella propone una conjunción compleja del mundo natural y sensible para expresar al alma humana.

Duncan reacciona ante los sucesos históricos que no pasan desapercibidos para el artista, protesta, propone. En 1905 escribe: “Que vano sería mi arte si nada pudiera hacer contra eso... el pueblo necesita de grandes dramas, gran música, gran danza¹¹”. Isadora se autodefinía como bailarina y revolucionaria. Su vida rompe con esquemas preestablecidos, con morales tradicionales de su época y su interés por la filosofía y el conocimiento fue siempre incesante. A este respecto cuando funda su escuela en Alemania, dice: “...Tuve tres grandes maestros, los tres grandes precursores en la danza en nuestro siglo (refiriéndose al siglo XX): Beethoven, Nietzsche y Wagner. Beethoven creó la danza en ritmos intensos,

¹⁰ *Op. cit.*, p. 45.

¹¹ *Ibíd.*, p. 97.

Wagner en formas esculturales; Nietzsche la creó en espíritu. Nietzsche fue el primer filósofo de la danza”.¹²

Isadora como Nietzsche se remonta a los orígenes griegos. En sus largas visitas al Louvre, estudia los movimientos de los bailarines dionisiacos plasmados en los vasos griegos, para encontrar en ellos la naturaleza a través de los movimientos espontáneos de la vida. Al igual que los relieves, el coro de la tragedia griega ejerce sobre Isadora un encanto especial, gracias al cual confirma su perspectiva de la danza como un coro en el que la colectividad expresa sentimientos comunes a muchos.

La danza de Isadora tiene una raíz religiosa profunda: “Vine a Europa para traer un renacimiento de la religión por medio de la danza, para revelar la belleza y la santidad del cuerpo humano mediante la expresión de sus movimientos y no para servir como distracción después de la cena a burgueses ahítos”¹³. Lucha por devolver al cristianismo las dimensiones perdidas del cuerpo, de la historia y de la vida militante. Su espontaneidad está sustentada por un amplio conocimiento en filosofía, historia y música.

Duncan es una estudiosa que pensó que la danza era algo más que *movimientos hermosos*. Isadora estudió profundamente a Kant en su *Crítica de la razón pura* y dice: “de la *Crítica de la razón pura* yo creía sacar, Dios sabe cómo, una inspiración para los movimientos de belleza que yo buscaba”¹⁴.

¹² *Ibíd*, p. 95.

¹³ *Ibíd*, p. 99.

¹⁴ *Ibíd*, p. 155.

Isadora no dejó una doctrina o una técnica pero aportó nuevos paradigmas a la danza. Hizo una crítica razonada del ballet: “He estudiado mucho los documentos con imágenes de todas las épocas y de todos los grandes maestros; nunca vi allí representados a seres que caminaran sobre las puntas o que levantaran un pie sobre la cabeza; esas posiciones feas y falsas no expresan en absoluto ese estado de delirio dionisiaco que es necesario al bailarín. Me dedicaba a leer todo lo escrito sobre la danza, desde los primeros egipcios hasta nuestros días, y tomaba notas de todas mis lecturas en un cuaderno: pero cuando hube realizado ese trabajo colosal, me di cuenta que los únicos maestros de danza que yo podía tener eran *Emilio de Jean- Jacques Rousseau, Walt Whitman y Nietzsche*”¹⁵.

Duncan hace que el cuerpo sea un medio de expresión, quitándole todos los accesorios que lo limitan (desde las zapatillas de punta hasta las diademas y tutus). El desnudo para Isadora es lo más noble. Sus danzas suscitan escándalos por bailar con los pies desnudos (novedad que será de gran utilidad en la danza moderna). Duncan baila con la música de Bach, de Chopin o de Beethoven y libera al movimiento de los modelos tradicionales, de las reglas establecidas por el ballet clásico. Con su trabajo de experimentación logra que la danza se exprese con mayor intensidad depurándola de las meras anécdotas y de la individualidad. En su obra se encuentra el germen del cambio de visión y de percepción de la danza moderna. Argumenta que es el plexo solar y no la columna vertebral (como aseveraba el ballet) lo que se necesita para hacer un movimiento que obedezca a

¹⁵ *Ibíd*, p. 155.

la lógica emocional y no mecánica. Afirma que permanentemente estaba en el intento por descubrir un movimiento inicial que desencadenara orgánicamente una serie de otros movimientos”, ese sueño de Isadora se ve materializado en dos de sus sucesoras, Martha Graham y Doris Humphrey, para Graham la inhalación y la exhalación, para Humphrey la caída y la recuperación.

Martha Graham reconoce en Isadora Duncan a la mujer que abre los caminos inexplorados hasta entonces del cuerpo, del movimiento y de la estética que se crea a partir de lo que sucede en el individuo, en la humanidad.

1.3 La escuela *Denishawn* en Norteamérica, imagen de los cuerpos masculinos y femeninos en la danza

Formada por Ruth Saint Denis y Ted Shawn, la *Denishawn* es la primera escuela norteamericana donde se formarán los principales creadores de la danza moderna. Sus dos fundadores contribuyeron sustancialmente en el desarrollo dancístico. Enriquecieron el vocabulario, a través de la integración de algunos elementos de la danza tradicionales de oriente, así como el desarrollo de una teoría y una técnica sistemática de la danza, que contiene lo que Isadora Duncan no llegó a concretar: la preparación del bailarín para expresar los sentimientos y deseos humanos. Ted Shawn afirmaba que en la danza se trata de *ser* más que de *decir*, y

la ubicaba como la más elevada expresión del ser, para él la danza es nucleica en la educación, es una raíz cultural, de tradición. La danza entonces es una integración, una concreción de lo primordial y cotidiano de la historia de la humanidad. Tanto Ted Shawn como Ruth Saint Denis tenían un profundo conocimiento de la cultura tanto de occidente como de oriente, lo que les permitió integrar ciertos rasgos de la danza tradicional a sus creaciones modernas, fusión que también los caracterizó.

Ruth Saint- Denis inició su carrera de manera ecléctica, en sus comienzos ella se preparaba con ballet clásico aunque bailaba con los pies desnudos. De este proceso conservó las piruetas, los *battements* y los saltos.

Impresionados por Isadora Duncan a la que consideran la *encarnación del ritmo cósmico*, hacen de su danza una danza religiosa en donde se diluyen las fronteras entre cuerpo y espíritu, arte y religión. Para Ruth Saint Denis la función más grande de la danza es ayudar al hombre a formar un concepto más noble de sí mismo. Es quizá, su mayor aportación, el dotar a la danza occidental nuevamente de universalidad y el enriquecimiento de ésta con bailes tradicionales de oriente, alejada de un mero carácter folclórico.

Al estudiar danzas orientales Saint-Denis y Shawn se dan cuenta que el ballet acentuaba sobre todo el virtuosismo de los movimientos de las piernas, dejando a los brazos sólo en un rol de adorno, congelaba a los gestos faciales y dejaba el tronco inmóvil, lo que en la danza oriental no sucedía. En las danzas orientales el centro de atracción cambia: la técnica, vehículo de moción, está en la parte superior del cuerpo, destacando la cara y las manos.

Entre otras cosas, se dan cuenta que para practicar las danzas orientales se exige no sólo un dominio técnico hablando corporalmente sino también un desarrollo espiritual del ejecutante. Hay que tener un conocimiento del espíritu que ha engendrado a la danza misma. Entonces la escuela Denishawn exigía una concentración personal y una participación de lo sagrado. La escuela Denishawn extendió su influencia más allá de la escena y logró reintroducir la danza en la liturgia. Ted Shawn desde 1917 bailó en los oficios religiosos, en San Francisco. A pesar de que Shawn y Saint- Denis habían experimentado con el uso de la palabra dentro de la danza, con la danza sin acompañamiento, los coros y las percusiones, no perdieron de vista a la música en su estrecha relación con la danza.

Respecto a la musicalidad, Ruth Saint Denis se interesó por la traducción de un lenguaje al otro, prestando interés a la capacidad del cuerpo para poder hacer sensible la estructura, el lenguaje y sobre todo el contenido emocional de la música. Otro de los aportes grandes de la escuela Denishawn fue el preocuparse por desarrollar la danza masculina, esto es, la idea de un cuerpo masculino sensible más allá de servir como mero soporte físico del cuerpo de bailarinas mujeres. Al separarse de Ruth, Ted Shawn formó un grupo de danza exclusivamente de hombres. Shawn afirmaba que la sexualidad es una potencia para la creación dancística, que es respetada y venerada como una fuerza religiosa. Shawn crea una nueva concepción de los movimientos pero sólo lo hace por una observación de las actividades masculinas y femeninas en la sociedad. Como ejemplo, para Shawn el movimiento masculino puede ser la variación del brazo que prolonga el de

todo el cuerpo ampliando el espacio. El movimiento femenino es lo cerrado, con movimientos más locales, de puños a manos. Es preciso señalar que Ted Shawn se preocupa por arraigar a la danza al suelo y a las tradiciones de Norte América. Los ritos indios, la conquista, la esclavitud, eran temas recurrentes en su obra. *Xóchitl* interpretado por Martha Graham, es un ejemplo de cómo a partir de un tema azteca crea una danza que recrea algunos relieves que había encontrado esculpidos en México, es quizá el estudio sistemático de los movimientos del cuerpo humano lo que trascendió en el desarrollo de su danza.

1.4 Delsarte, influencia sobre la visión del cuerpo en la Denishawn

Delsarte nació en Solesmes, Francia en 1811 y murió en 1871. Fue actor en sus inicios y la mayor parte de su vida la dedicó a observar y clasificar las leyes que rigen el uso del cuerpo humano como medio de expresión. Delsarte nunca se interesó por la danza pero sus teorías se difundieron en América por tres de sus discípulos: Steele Mac Kaye, que había estudiado de 1869 a 1870 con Delsarte, al que el mismo Delsarte llamaba “mi hijo, mi gran alumno y discípulo”; la segunda, Geneviève Stebbins, quien fue la primera en escribir un libro sobre los principios de Delsarte; y, Henriette Crane, quien enseñó durante siete años la técnica de Delsarte en la Compañía Denishawn en California. Ted Shawn reconoció la influencia de Delsarte en su trabajo. Delsarte dice: “El gesto es más que el discurso. No persuade

lo que decimos, sino la manera de decirlo. El discurso es inferior al gesto pues éste es fenómeno del espíritu. El gesto es agente del corazón, el agente persuasivo. Cien páginas a veces no pueden decir lo que un solo gesto puede expresar, porque en ese simple movimiento aflora nuestro ser total... mientras que el lenguaje es analítico y sucesivo... El gesto es el espíritu mientras que el discurso no es más que la letra”¹⁶.

Delsarte tiene dos principios fundamentales en su teoría: (1). el *principio de correspondencia*: “A toda función espiritual corresponde una función del cuerpo y a toda gran función del cuerpo corresponde un acto espiritual”¹⁷, lo que supera la concepción de alma y cuerpo en la tradición occidental. (2). El *principio de la trinidad*: “El hombre, hecho a la imagen y semejanza de Dios, trae manifiesta en su ser la huella augusta de su tripe causalidad”¹⁸.

Distingue tres formas esenciales de movimientos: *las oposiciones, los paralelismos y las sucesiones* (todo este tipo de movimientos serán recuperados por la técnica Graham). Los *movimientos de oposición* son aquellos en los que dos partes del cuerpo se mueven simultáneamente pero en sentido opuesto. El *paralelismo* existe cuando dos partes del cuerpo se mueven al mismo tiempo y en la misma dirección. Para Delsarte este tipo de movimientos indican debilidad. Las *sucesiones* son los movimientos que recorren todo el cuerpo, mueven cada músculo, cada hueso, cada articulación. Delsarte dice de este tipo de movimiento:

¹⁶ *Ibíd*, p. 63.

¹⁷ *Ibíd*, p. 63.

¹⁸ *Ibíd*, p. 63.

“Son la forma privilegiada de expresar las emociones”¹⁹. Las sucesiones parten de la periferia para ganar el centro del cuerpo. Sin embargo, algunas otras tienen su origen en el torso.

En lo que se refiere al lenguaje, Delsarte destaca cuatro movimientos a través de los que se define la imagen del cuerpo para la danza moderna en oposición al ballet clásico: (1) el torso como fuente primordial de la expresión, un torso flexible y móvil a diferencia del torso que se maneja en el ballet clásico para el que las piernas y los brazos son los más importantes. (2) Las sucesiones que parten del torso y recorren todo el cuerpo, estas sucesiones son los ejercicios fundamentales de la danza moderna: el cuerpo cae al suelo, controlando uno tras otro los movimientos de su caída, rodando en el plano bajo y enderezándose por medio de una torsión, siendo el torso el motor esencial de la acción del bailarín. (3) El uso consciente y voluntario, controlado y rítmico, de la *tensión* y la *extensión*. Delsarte utiliza las palabras *contraction-release*, retomadas también en la Técnica Graham tiempo después. Para Delsarte este binomio es una ley del ritmo de la vida. (4) El reconocimiento del valor del peso del cuerpo en el espacio, lo que permite utilizar a la tierra para moverse con los pies descalzos quedando éstos en contacto directo con el origen del mundo.

¹⁹ *Ibíd*, p. 64.

1.5 Doris Humphrey, la totalidad del cuerpo como expresión

La bailarina Doris Humphrey nació en Oak Park, Illinois en 1895 y murió en Nueva York en 1958. A los cinco años comenzó su escolaridad en un plantel de ideas innovadoras. En ese entonces arriba a su escuela una maestra llamada Mary Word Hinman quien la introdujo al mundo de la danza y cuya influencia y motivación fueron determinantes en su carrera.

Doris comenzó a dar clases de baile a las niñas de su colonia. Su madre tocaba el piano durante las clases y llegaron a tener una escuela con prestigio a nivel local. Doris no estaba conforme con sólo dar clases de danza y es ahí donde aparece nuevamente en su vida su ex tutora Hinman para llevarla a presenciar un espectáculo donde actuaba Anna Pavlova, junto con un grupo de grandes bailarines rusos. Cuando ya pasaba de los veinte años de edad, Hinman le informa acerca de la escuela de Ruth St. Denis y Ted Shawn, quienes por ese entonces abrirían la escuela de danza *Denishawn* en Los Angeles. Con el apoyo de sus padres Doris se traslada a la escuela de los Ángeles a iniciar una carrera que le traería grandes reconocimientos a lo largo de su vida. Ya estando en la escuela, Ruth St. Denis la invitó a ser parte de su compañía de vodevil, donde permanecería durante diez años. En 1925 *Denishawn* iría de gira durante dos años por el oriente, iniciando esta gira en Japón donde, producto del fuerte encuentro con esta cultura, Humphrey afirmó “Lo que bailábamos era tan occidentalizado y falso que mi fe en *Denishawn* empezó a desintegrarse”²⁰.

²⁰ Lin Durán, *La humanización de la danza*, México D.F., CENIDI Danza, 1993, p. 48.



Doris Humphrey en la década de 1930

A su regreso a los Estados Unidos en 1920, junto con Charles Weidman (compañero de la Denishawn), Doris empezó a buscar sus formas de mover el cuerpo, formas que correspondieran a su cultura. Cuando Ted Shawn se percató de eso les exige enseñar solamente el método *Denishawn*, lo que provocó una ruptura unos meses después tanto de Doris como de Weidman con la escuela que los formó. De las innovaciones y en concordancia con los principios que empezaban a generalizarse, Doris escribió: "...el principio de moverse de adentro hacia fuera es la expresión dominante de mi generación"²¹. A su salida de *Denishawn*, Humphrey inició inmediatamente su carrera como coreógrafa. Trabajó con obras de Debussy,

²¹ Selma Jeanne Cohen Selma, *Doris Humphrey. An artist first*, Middeltown, Wesleyan University Press, 1972 en Lin Durán, *La Humanización de la Danza*, p. 47.

Ravel y Scriabin, escribió entonces: “estoy batallando con frases y continuidad, y, con esa manera que tiene la música de escaparse dejándome muy atrás”²². Un problema mayor surgió entonces: no había bailarines con los cuales trabajar. Su pasión por la investigación y la coreografía la dominaron por completo. Junto con Charles Weidman y Pauline Lawrence fundó una compañía de danza en la calle 59 de New York.

Doris a lo largo de su vida consideró al arte coreográfico como una actividad que debería desarrollarse a manera de trabajo de laboratorio. Consideró a la Danza como autónoma de la música, que en ocasiones podría dialogar pero en otras contradecirla. En 1951 ingresó a la Juilliard School en Nueva York y funda en 1955 el Juilliard Dance Theater. Doris habla de la capacidad expresiva del cuerpo en lo siguiente: “Nada revela con más claridad la intimidad del ser humano que el movimiento y el gesto. Es posible, si uno se lo propone esconderse o disimular a través de la palabra, la pintura, la escultura y otras formas de expresión, pero en el momento de movernos, para bien o para mal, se da la revelación exacta de lo que somos”²³

Doris buscaba su movimiento a partir de la emoción, estableció la caída y la recuperación como principios básicos para su danza, afirmó: “Es evidente que prefiero la motivación consciente y me inclino, por lo tanto, por la comunicación de las personas dirigidas a las personas...tendría que haber una clase sobre técnica

²² *Op. cit.*, p. 50.

²³ Walter Sorell, *The dance has many faces*, Nueva York, 1951.

de la expresión de los estados emocionales mucho antes de que los alumnos alcancen la etapa de la ejecución o de la coreografía.”²⁴

Su concepción teórica más importante es la visión del movimiento como momento de pasaje entre dos puntos de equilibrio, uno representado por la verticalidad del cuerpo en estado de inercia y el otro representado por la horizontalidad del cuerpo en la tierra después de la caída. Es la reacción del cuerpo a la pérdida de equilibrio que determina el verdadero movimiento, mientras que la gravedad que puede causar la caída, constituye la fuente de energía del cuerpo que la toma y la usa como impulso para trasladarse en el espacio. El movimiento es así una reacción vital ante la amenaza de la caída. Este sistema de movimiento propone el binomio: Fall-Recovery /Caída-Recuperación como premisa de trabajo; la caída y la recuperación como metáforas de muerte-vida-resurrección, la lucha por la verticalidad, por la sobrevivencia. Las fuerzas adversas, simbolizadas por la fuerza de gravedad. Esta técnica es una metáfora de vida, metáfora de lucha por vivir y disfrutar de la vida. El caer es una acción totalmente dramática, es perder el equilibrio perfecto, es caer de un estado de gracia.

Para Doris, estar de pie como experiencia fundamental de la danza podría parecer inmovilidad, pero esta inmovilidad tiene un potencial de movimiento ilimitado. El transferir el peso del cuerpo es para ella una acción que se transforma en una afirmación física y emotiva, un modo de estar presente y ser en el mundo.

²⁴ Doris Humphrey, *La composición coreográfica*, Difusión cultural, UNAM, 1981.

Para ella, el bailarín debe establecer una relación humana con la gravedad y la realidad.

Doris Humphrey desarrolló un sistema que pretendió unir el cuerpo y el espíritu. La técnica de Doris hace uso de la gravedad como una fuerza, pareciendo así que el cuerpo trasciende a las leyes de gravedad. En esta técnica se trabaja intensamente la respiración (*breathing quality*). El principio fundamental es el *arco entre dos muertes*, llamado así por Doris Humphrey, nombrando así a la trayectoria de movimiento entre los momentos de suspensión y el cuerpo que cae a la tierra.

Entre los conceptos básicos de su técnica se encuentran: *succession* (sucesión), *opposition* (oposición), *energy* (energía), *fall and recovering* (caída recuperación) *rebound* (rebote), *suspend* (suspender), *isolation* (aislamiento), *swings* (balanceos), *metric* (métrica) y fraseos específicos. La técnica de Doris Humphrey desarrolla la potencia muscular, la flexibilidad y el control. El movimiento hace que los bailarines puedan utilizar creativamente la técnica, tanto en el espacio como en el tiempo.

1.6 Martha Graham, el cuerpo como sistema

Martha Graham (1894-1991), coreógrafa y bailarina estadounidense, consideró que el cuerpo es un conjunto que no puede ser explicado por el aislamiento de sus partes, de la misma forma que la sociedad y el organismo. De ahí que la técnica de entrenamiento corporal que ella desarrolló (y que lleva su apellido, *Graham*) tenga ciertos puntos en donde se originan los impulsos motrices pero no separa ni secciona a las partes. Toda su técnica es un flujo interno de energía generada por fenómenos tanto físicos (la inhalación y la exhalación), como sensibles (sensaciones específicas del cuerpo al moverse en el entrenamiento técnico) del ser humano. Graham ve al cuerpo como una herramienta para la danza y al movimiento como un medio de transmisión.

Para Martha Graham, el cuerpo no debe “entenderse” sino vivir la “experiencia” de estar sujeto a las leyes naturales, sociales y culturales de nuestra Tierra. Se trata de un cuerpo dotado de un conocimiento histórico y cultural en función de su propia experiencia en el mundo.

La danza de Martha Graham expresa su concepción de la vida y del mundo, fue hecha para comunicarse con la humanidad directamente a través del cuerpo. Hay en sus espasmos, sus acentos, sus impulsos y caídas algo que trastoca nuestra memoria corporal, a nuestras emociones y nuestros sentimientos. En palabras de la dramaturga española Itziar Pascual, las coreografías de Graham: “nos hablan de la explosión de una renovada energía, manifestada a través de conmociones de felicidad, estremecimientos, bloqueos bruscos y sacudidas, lo que hasta ahora la

escena occidental no le había permitido a la danza... para expresarlo Graham abre el camino a un nuevo lenguaje dancístico...ha aparecido el movimiento espasmódico, el impulso inesperado y violento, los codos, las rodillas, los talones, los dedos pulgares se han vuelto visibles y muy expresivos...el cuerpo grita, la danza es el retrato de una vida habitada de intensidad”²⁵

En su libro *Blood Memory* Graham se refiere a la técnica de entrenamiento que ella misma desarrolló y que sirvió como base a sus creaciones dancísticas: “Enseño una técnica a los bailarines. Técnica es un lenguaje que impide la tensión. Llego ellos la utilizan como quieren... El relajamiento profundo, se hace gran inspiración que se expele luego con una contracción profunda. Para la contracción veo el cielo; para la contención veo la tierra. Para la liberación o relajamiento imagino la tierra sobre un acantilado. Para el levantamiento, me concentro en el interior. También hay contracciones profundas, adelante y atrás...La contracción, la expulsión del aire del cuerpo desde la pelvis hacia arriba: todo estudio supone continuidad. Mantén la contracción. No te derrumbes. Y la contracción no es una posición. Es un movimiento. Es como la piedra que se arroja al agua, que hace círculos ondulantes al tocarla. La contracción conmueve...Movimientos de los brazos, lo más difícil para el bailarín: piensa en los brazos como una prolongación de la columna vertebral. La parte superior se asocia al amor como al abrazar. El empleo de la parte superior es evidente en todos los buenos bailarines. Cuando

²⁵ Itziar Pascual, “Cuerpos femeninos en movimiento. Imágenes de la corporalidad femenina en la danza del siglo XX”, p. 13-14, en <http://www.resad.com/acotaciones/acotaciones15/15itziar.pdf>, Julio 13 del 2011.

hayas realizado el mismo movimiento una y otra vez, no te canses de ti, límitate a pensar que danzas hacia tu muerte...”²⁶

En estas afirmaciones la coreógrafa evidencia su interés por la creación a partir de un cuerpo físico, racional y emocional articulados como consecuencia de un entrenamiento dancístico basado en el trabajo de investigación de movimiento. Nos encontramos frente a una perspectiva del cuerpo que posibilita al bailarín conocerse a través del trabajo cotidiano con el movimiento corporal en el entrenamiento y los procesos creativos de coreografía.

Al igual que Isadora Duncan y Doris Humphrey, Graham rechazó las convenciones clásicas y su contraposición a estas concepciones fue determinante desde el principio de su carrera: “No quiero ser un árbol, una flor, una ola o una nube. Es en el cuerpo del bailarín donde debemos, como espectadores, tomar conciencia de nosotros mismos sin tratar de imitar los actos cotidianos, ni los fenómenos de la naturaleza, ni las criaturas exóticas de algún otro planeta, sino buscar algo de ese milagro que es el ser humano motivado, disciplinado, concentrado”²⁷.

Lo anterior se contrapone a Isadora Duncan, quien ve en la *naturaleza* el objeto de su movimiento. También a diferencia de Doris Humphrey, Martha Graham deseaba expresar los problemas de su siglo y decía: “Estoy harta de bailar a los dioses hindúes o el ceremonial de los ritos aztecas. Quiero expresar los problemas

²⁶ Martha Graham, *Martha Graham. La memoria ancestral*, E.U.A., Doubleday, 1991, pp. 222-228.

²⁷ Roger Garaudy, *Danzar su vida*, op. cit., p. 73.

de nuestro siglo, donde la máquina conmociona los ritos del gesto humano, donde la guerra golpea las emociones y desencadena los instintos”²⁸.

La obra de Graham es una de las más significativas para la danza porque además de diseñar una técnica de entrenamiento, su obra estuvo construida de manera coherente con el contexto de cambios sociales y económicos en el que surgió. Martha afirma: “Los descubrimientos científicos más brillantes cambiarán con el tiempo y quizá queden desfasados cuando surjan nuevas manifestaciones científicas pero el arte es eterno, porque descubre y muestra el paisaje interior, que es el alma humana”²⁹

Graham rompió con las líneas onduladas y suaves del ballet clásico e incluso podríamos señalar que con lo creado hasta el momento por Isadora Duncan. Afirmó en varias ocasiones que “el arte no se hace para ser comprendido, es decir reducido a conceptos y palabras, sino para ser vivido”³⁰. Para ella la danza no es un reflejo de la vida, sino participación en la vida, liberación de la vida por medio del movimiento.

En su técnica se llevan a cabo movimientos espasmódicos violentos; los impulsos bruscos acentúan los medios para expresar el terror, la agonía y el éxtasis que el inicio de siglo XX históricamente tuvo. De la técnica expresa: “La técnica es lo que permite al cuerpo encontrar su plena expresividad... Adquirir la técnica de la

²⁸ *Ibíd*, p. 73.

²⁹ Martha Graham, *Martha Graham. La memoria ancestral*, op. cit., p. 54.

³⁰ *Ibíd*, p. 75.

danza no tiene más que un objetivo: entrenar al cuerpo para que responda a cualquier exigencia del espíritu en su deseo de manifestarse”³¹.

La *técnica Graham* se basa en el acto fundamental de la vida: el *respirar*. El flujo y reflujo de la respiración se encuentran íntimamente ligados a los movimientos del torso, que se contrae para exhalar y se dilata para inhalar. Las palabras utilizadas para iniciar el estudio de la técnica Graham siempre serán: flujo y reflujo, tensión y extensión, contracción y expansión; palabras cuya dualidad polariza al cuerpo y le crea esa totalidad motriz generadora de energía. El centro motor no está localizado con precisión, se encuentra en todo el torso, donde se enredan y se desenredan las fuerzas vitales, encima del diafragma, que obedece a la dilatación o contracción pulmonar. El punto de apoyo o de confluencia de todos los movimientos se encuentra en la región pélvica y genital.

Graham encuentra una solución al problema que Isadora Duncan no previó: el de un movimiento hacia adentro, a partir del cual se desarrollarán la secuencia de movimientos. Roger Garaudy afirma que lo propio de la danza en todas las grandes épocas es transformar un ritmo biológico en un ritmo voluntario.³²

El segundo principio de la técnica es el que responde a esta exigencia: intensificar el dinamismo de la acción. El movimiento de la contracción, el movimiento de la expansión, se manifiestan como impulsos bruscos, convulsivos, como proyecciones violentas de todo el cuerpo. Todo esto en oposición con el ballet

³¹ *Ibíd*, p. 79.

³² Roger Garaudy, *Danzar su vida, op. cit.*, p. 80.

clásico, cuyas simetrías, equilibrios, armonías y gracias permanentes lo hacen tener una carga emocional verdaderamente ligera.

En una contradicción radical con el ballet clásico, con sus formas simétricas, armónicas y la *gracia* constante del cuerpo, Martha hace al cuerpo espasmódico, un cuerpo capaz de crear resistencias externas al ambiente. Sus cambios de dirección espacial, sus bruscos cambios en el *timing*, sus distorsiones agresivas, hacen que la emoción se dispare en el espacio. En esta técnica el balanceo sobre las rodillas en flexión, los movimientos giratorios sobre los muslos y con la columna vertebral fuera del eje se hacen necesarios para la construcción de un lenguaje que pueda expresar lo que el lenguaje del ballet hasta ese entonces no podía expresar. El cuerpo fuera del eje convulsionándose, retorciéndose en espirales construidas a partir del eje de simetría del cuerpo, las caídas intempestivas, las contracciones que giran al cuerpo de una manera diferente al ballet, permitieron a Martha Graham hacer diseños coreográficos que tienen una analogía con el dibujo de Pablo Picasso, ambos muestran no sólo la apariencia exterior de sus obras, sino también las líneas de construcción y las líneas de fuerza.

Existe un tercer principio del método “grahamiano”, y es su relación con el suelo, con la tierra viva. En oposición al ballet clásico, a Martha le interesa el cuerpo plantado en la tierra, le atrae el contacto directo y vital que el cuerpo puede hacer en el suelo mismo, la ley gravitacional atrae a los cuerpos de manera inminente y a pesar de que el bailarín utilice impulsos para salir del piso, la tierra siempre obtendrá su cuerpo mediante caídas espectaculares diseñadas para cuerpos que se entrenan en las emociones y la fisicalidad. Martha Graham se inspiró en los ritmos palpitantes

que observó en las danzas rituales de los indios de los Estados Unidos, quienes golpean el suelo como un resorte para que el cuerpo rebote en el aire, donde se producirá el tiempo fuerte, como si en el aire se afirmase el poder alcanzar la libertad. Graham dice: “Sólo he podido descubrir una ley de posición: la línea perpendicular que une la tierra con el cielo. El problema es poder unir las diversas partes del cuerpo”³³

Es pues el principio de *totalidad* el cuarto de su técnica: el cuerpo entero como un instrumento engranado, dirigido, articulado. Dice Roger Garaudy: “El torso, la espalda, los brazos, el rostro, el vientre, las caderas, las piernas, forman un todo, un conjunto significativo, y esto en sí implica, más que una lección de danza, una lección moral: ser plenamente lo que se es, en todo lo que se hace”³⁴.

La danza de Martha Graham expresa su concepción de la vida, fue hecha para comunicarse con la humanidad directamente a través del cuerpo. Hay en sus espasmos, sus acentos, sus impulsos y caídas algo que trastoca nuestra memoria corporal, a nuestras emociones y nuestros sentimientos.

El quinto principio de la técnica Graham está basado en la creación poética. En 1930, ella decía: “Como los pintores y los arquitectos modernos, hemos dejado de lado los oropeles decorativos; así como han desaparecido los adornos de nuestras casas, la danza ya no está engalanada; es menos bonita pero más auténtica”³⁵.

³³ *Ibíd*, p. 81.

³⁴ *Ibíd*, p. 82.

³⁵ *Ibíd*, p. 82.

La poética de Martha Graham alcanza su monumentalidad por la economía de los medios para construir mensajes codificados en el cuerpo que transmiten a los otros cuerpos la misma humanidad que los contiene y los hace cómplices del mundo, de la vida. En 1941 dentro de la *Cartilla del bailarín moderno* Martha Graham habla de la técnica: “Soy bailarina y mi campo es la danza artística. Cada área del arte tiene un instrumento y un medio de transmisión. El instrumento de la danza es el cuerpo humano; el medio de transmisión es el movimiento...El cuerpo humano siempre me ha parecido misterioso, una maravilla emocionante, una fuente de poderosa energía... No he tenido el propósito de desarrollar o descubrir un nuevo método para la formación de bailarines. Mi propósito ha sido dar significado a la danza a través de la disciplina que construye un instrumento fuerte y sensible para expresar con las formas nuevas los nuevos contenidos. La parte que el arte moderno representa en el mundo es debelar las realidades íntimas que están ocultas detrás de los símbolos convencionales. A partir de esta necesidad es que se introdujo una nueva plasticidad, tanto emocional como física”.³⁶

³⁶ Roger Frederic R., *Martha Graham. A modern dancer's primer foraction*, Nueva York, Mc Millan, 1941.

1.7 La imagen del cuerpo en la danza moderna. Influencias de Descartes y Boyle reflejadas en Martha Graham

La imagen del cuerpo está determinada por factores socioculturales que definen sus concepciones en el contexto de la danza escénica. En el caso específico de la danza moderna el *cuerpo* toma dimensiones emotivas, sensibles y físicas para comunicar a quien lo percibe o contempla. Esta capacidad del cuerpo se logra a través de un proceso de entrenamiento físico y emocional para el que la aparición de las técnicas de entrenamiento en la danza resultó fundamental.

A pesar de que la danza moderna surgió en el S. XX, las ideas generales del S. XVII que definieron el pensamiento positivo y la importancia del método como procedimiento para llegar a la verdad tuvieron gran influencia sobre la danza principalmente al establecerse las técnicas de entrenamiento para bailarines.

Durante el siglo XVII se popularizó el concepto del *cuerpo* como máquina. Dos de los autores más influyentes en filosofía natural fueron René Descartes y Robert Boyle. Sus concepciones acerca del mundo tuvieron repercusiones importantes para el conocimiento por lo que su pensamiento ejerció influencia sobre la ciencia durante los siglos subsecuentes.

En el caso de la danza, el concepto de método se vio reflejado en el entrenamiento de ballet clásico, sin embargo la danza moderna en pleno siglo XX recibió nuevamente influencia del pensamiento del siglo XVII al establecerse las técnicas de entrenamiento par bailarines, como ejemplo esta investigación ha tomado el caso de la norteamericana Martha Graham.

Martha Graham asumió a la técnica como medio y al entrenamiento como método. Graham dedicó la mayor parte de su tiempo a descubrir nuevos rasgos para el *cuerpo humano*. En su proceso de conocimiento del cuerpo, Graham, continuando con las experiencias de quienes la antecedieron en esta búsqueda, diseñó una técnica de entrenamiento y un estilo coreográfico, una “nueva forma” de hacer danza, bajo la que se erigió otra imagen del cuerpo para un bailarín. Ésta tuvo relación directa con el contexto en que surgió, así como con influencias de corrientes filosóficas y científicas que a continuación se describen.

La conceptualización del cuerpo humano como máquina fue una extensión importante de la filosofía mecánica en el siglo XVII³⁷. Proveyendo una alternativa perceptual más viable para incrementar el reto de Galeno de explicar las funciones fisiológicas en términos de facultades naturales, el modelo del cuerpo como máquina toma gran interés para los ansiosos de asimilar los nuevos descubrimientos anatómicos y las nuevas formas de tratamientos medicinales. En suma, la explicación del mundo a partir de una perspectiva mecánica era atractiva para quienes deseaban interpretar el fenómeno biológico en términos materiales o cuantificables, o para quienes veían en la gran máquina del mundo un fenómeno vital.

Las concepciones del organismo como máquina se consideran centrales para entender la llamada revolución científica. La idea cartesiana contiene una gran

³⁷ Edna Suárez, “El organismo como máquina. Descartes y las explicaciones biológicas”, en Carlos Álvarez y Rafael Martínez (coordinadores), en *Descartes y la ciencia del siglo XVII*, México, siglo XXI-UNAM, pp. 138-159.

riqueza metodológica entre otras cosas porque promete el destierro de las causas ocultas del territorio de los seres vivos incluido el hombre y anuncia un programa de acción para el estudio de las plantas y animales.

El uso de modelos mecánicos para interpretar la actividad fisiológica, era familiar a los griegos y es una idea recurrente en la historia intelectual, pero la visualización del cuerpo como una máquina tuvo mayor relevancia en el curso de la Revolución Científica. Las ideas de Robert Boyle y de Descartes fueron influyentes en la articulación de esta perspectiva de lo corporal.

La discusión del concepto de Descartes del cuerpo-máquina precede al de Boyle, él dedicó varios tratados a desarrollar sus ideas mecánicas de procesos fisiológicos, incluyendo su '*Tratado del Hombre*' (*Treatise on Man*) y su '*Descripción del cuerpo humano*' (*Description of the Human Body*) también conocido como *Formation of the Fetus*, no terminado a su muerte en 1650 y publicado póstumamente en 1664.

En la obra filosófica de Descartes, la concepción mecanicista de los organismos se presenta como proyecto científico, tanto en *El tratado del hombre* y en la *Descripción del cuerpo humano* como en *El discurso del método*³⁸, si bien ya entre sus contemporáneos la idea había sido utilizada en trabajos tan importantes como el de William Harvey (1578-1657), es Descartes el que presenta los trabajos más sólidos y serios al respecto.

³⁸ Edna Suarez, "El Organismo como Máquina: Descartes y las explicaciones biológicas", en Carlos Álvarez y Rafael Martínez (Coordinadores), *Descartes y la Ciencia del Siglo XVII*, México, Siglo XXI-UNAM

En *El Tratado del Hombre*, Descartes parte de la distinción entre el alma y el cuerpo y afirma que los hombres “estarán compuestos por un alma y un cuerpo, pero primero considera necesaria la descripción del cuerpo y posteriormente la de su alma; para luego ver su interrelación en la conformación de una unidad, es decir, el *hombre*. Se enfoca en la descripción del cuerpo humano y de sus funciones, tanto las que dependen del alma como las que no”.³⁹.

Según la hipótesis de Descartes un organismo es el conjunto de sus partes y la idea del organismo-máquina afirma que la descomposición o análisis de un organismo en las partes que lo componen permite la comprensión de sus funciones y actividades.

Por su parte, en los tiempos de Robert Boyle (1627-1691) había una falta de consenso sobre lo que justamente constituía a las cosas vivas. Era una época en la que muchos hombres creyeron que los minerales “crecían” en la tierra, así que la distinción entre la “vida” de las rocas y la “vida” de las plantas y animales era difícil de expresar. Boyle reconoció la gran necesidad de hacer una definición más rigurosa y llamó públicamente la atención sobre esta necesidad en sus ‘*Tres consideraciones acerca de las Formas Subordinadas*’ (*Three Considerations about Subordinate Forms*), un ensayo contenido en su ‘*Origen de las Formas y sus cualidades*’ (*Origin of Forms and Qualities*), en donde argumenta que el término ‘vida’ aplicado a diferentes reinos de *ser* (plantas, piedras y seres incorpóreos) es confuso.

³⁹ *Op. cit.*, p. 138.

Boyle llegó a percibir la *'vida'* como un *caso especial de movimiento* o el resultado de una actividad de organización corpuscular específica. Afirmó que la organización resultante de la materia definida como *'vida'* era parte de los diseños predeterminados por Dios, en los que la materia destinada a llamarse *'ser vivo'*; podía identificarse por sus características de configuración en la textura.

Boyle dio una explicación alternativa de la integridad del cuerpo en términos enteramente de la filosofía corpuscular. Transmitió la idea holística de que las interacciones combinadas (en el nivel corpuscular) de los componentes del cuerpo de ellos mismos, producían un *'todo'*, teniendo características distintas, no encontradas en los componentes considerados separadamente. De ahí que establecer la integridad del cuerpo sea establecer la integridad hacia su mismo modelo estructural. Los creadores de danza moderna comparten esta perspectiva del cuerpo como totalidad coincidiendo con las ideas de Boyle.

La materia es considerada inerte y pasiva y, continua en su estado presente de reposo o de movimiento, a menos que algo externo actué sobre ella. Boyle sostuvo que aun cuando "agentes o causas hostiles" podían eliminar la vida del cuerpo, la apariencia exterior de organización sería retenida hasta que algún componente pusiera al cuerpo fuera del *estado* en el que las enfermedades lo dejaran. El cambio de estado requería entonces de un agente.

Distinto a Descartes, Boyle no escribió tratados especialmente dedicados al concepto del *cuerpo como máquina*. Más bien, parece haber aceptado desde el principio la utilidad general de visualizar al cuerpo como una máquina y usó la analogía del cuerpo-máquina como recurso para entender procesos fisiológicos.

En su tratado '*Libre Investigación de las nociones cotidianas de la naturaleza*' (*Free Inquiry into the Vulgarly Received Notion of Nature*) publicado en 1685, Boyle empieza por enfatizar al cuerpo humano compuesto por partes sólidas, fluidas y gaseosas. Afirma no ver al cuerpo humano como un molino manual, es decir, como una máquina hecha solamente de sólido, o de partes consistentes, sino como una máquina hidro-neumática que no se forma solamente de partes sólidas y estables sino también por fluidos, en los movimientos orgánicos.

Boyle, insistió en considerar al cuerpo a partir de su interacción con el ambiente, característica que se vio reflejada en la concepción del cuerpo para la danza moderna en la que hubo un énfasis sobre la creación de movimiento a partir de estímulos provenientes de la interacción del cuerpo con elementos del contexto en el que se encontraba, principalmente naturales. Así, uno de los puntos centrales de Boyle fue concebir al cuerpo como un mecanismo *reactivo* integrado a un sistema pequeño que a su vez pertenecía a un sistema mayor de la naturaleza.

En la técnica de entrenamiento de Martha Graham observamos una concepción de *cuerpo* similar a la de Robert Boyle, ella consideró que el cuerpo es un conjunto que no puede ser explicado por el aislamiento de sus partes. Su técnica propone puntos específicos en donde se originan los impulsos motrices pero no separa ni secciona a las partes, toda su técnica es un flujo interno de energía generada por *fenómenos físicos y sensibles* del ser humano. El respirar, es para ella como para Boyle, el elemento que produce la vida, el movimiento, las sensaciones. Graham ve al cuerpo como instrumento y al movimiento como medio de transmisión.

El cuerpo siempre le pareció algo misterioso, inacabable de conocer, punto de coincidencia con Boyle, para quien el mundo natural sólo lo puede conocer en su totalidad Dios, los seres humanos sólo encontramos parcialidades. Martha Graham ve en el cuerpo entrenado del bailarín, un cuerpo con mayor libertad y con la fuerza necesaria para reaccionar física y emocionalmente ante los hechos cotidianos del mundo. En palabras de la dramaturga española Itziar Pascual, la danza de Graham: “nos habla de la explosión de una renovada energía, manifestada a través de conmociones de felicidad, estremecimientos, bloqueos bruscos y sacudidas, lo que hasta ahora la escena occidental no le había permitido a la danza...para expresarlo Graham abre el camino a un nuevo lenguaje dancístico...ha aparecido el movimiento espasmódico, el impulso inesperado y violento, los codos, las rodillas, los talones, los dedos pulgares se han vuelto visibles y muy expresivos...el cuerpo grita, la danza es el retrato de una vida habitada de intensidad, en la pasión y en el delirio...”⁴⁰



Entrenamiento en la escuela de Martha Graham en Nueva York. Imagen del sitio www.marthagraham.org

⁴⁰ Pascual, Itziar. “Cuerpos femeninos en movimiento. Imágenes de la corporalidad femenina en la danza del siglo XX” p. 13-14 en <http://www.resad.com/acotaciones/acotaciones15/15itziar.pdf>, Julio 13 del 2011.

1.8 La representación del cuerpo moderno

Para David Le Bretón⁴¹, el cuerpo moderno implica el rompimiento del sujeto con su entorno, privilegiando una estructura social de tipo individualista que se refleja en la división social y por el pensamiento racional positivo: “Factor de individualización, el cuerpo duplica los signos de la distinción. Es un valor, el cuerpo es el signo del individuo, el lugar de su diferencia.”⁴²

Los estudios en el campo de la medicina, una de las instituciones más importantes de la Modernidad, influyeron de manera importante en la construcción social de una imagen para el cuerpo. Según Le Bretón, la medicina está basada en una antropología residual en la que el objetivo es curar una enfermedad y no al enfermo como tal. Así, la medicina es una medicina del cuerpo y no del hombre, una apuesta sobre la individualización que se ocupa de la *máquina humana* en su carácter singular. La medicina, se consolida así como recurso primero para la obtención de la salud por lo que el individuo confía plenamente en las bases científicas sobre las que se fundamenta, legitimando de esta forma una imagen del cuerpo ligada a lo maquinal. La medicina se convierte entonces en pieza clave para la revolución de los sistemas simbólicos anteriores y para el paso de la perspectiva epistemológica renacentista a la moderna. La máquina proporciona la fórmula a un nuevo sistema para el mundo en el que la naturaleza está regida en su totalidad por leyes establecidas a través de la interpretación científica del hombre.

⁴¹ David Le Bretón es un sociólogo y antropólogo francés que en su libro *Antropología del cuerpo y modernidad* presenta la lógica social y cultural reflejada en las distintas perspectivas de la corporalidad.

⁴² David Le Bretón, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002, p. 9.

Así, por ejemplo, cuando Descartes define la naturaleza de las pasiones, comprueba que son un efecto de la maquinaria del cuerpo y que como tales pueden ser controlados pues aparecen como consecuencia del desplazamiento de los espíritus animales⁴³.

Según Le Bretón, en Hobbes (Filósofo inglés, 1588-1679) se encuentran posiciones muy cercanas pero aplicadas a las pasiones políticas. Para Hobbes por ejemplo, el estado natural es aquel en el que se encuentran los hombres antes de la conformación del estado social, un estado de guerra que es superado con la intervención racional al conformarse las leyes producto del acuerdo común entre los hombres con lo que sus pasiones también son superadas⁴⁴.

En la técnica de entrenamiento de Martha Graham, el cuerpo va desarrollando habilidades en la medida en que es consciente de su movimiento a partir del uso energético del “centro” ubicado en la pelvis, espacio en el que nacen y desde el que se proyectan los movimientos de contracción y elongación. Se trabaja simultáneamente con los instintos naturales en el movimiento e incluso tomando como ejemplo las posibilidades motrices de algunos animales (principalmente felinos) para a través de la razón y la sensación lograr un registro en la memoria corporal del bailarín que le posibilite un nivel de desempeño óptimo en escena. Con el entrenamiento riguroso e integral Graham supera el mero estado

⁴³ *Op. cit.*, p. 67.

⁴⁴ Thomas Hobbes, *Leviatán. Las materia, forma y poder de un Estado eclesiástico y civil*, Madrid, Alianza, 1651.

natural del cuerpo para entregarle a la danza una imagen de la corporalidad inteligente del bailarín en la que se expresan el cuerpo y la mente como dos campos fundamentales para el desarrollo de la danza en la Modernidad. El entrenamiento implica un proceso de autoconocimiento del bailarín, directamente relacionado con las estructuras individualistas modernas que asumen al cuerpo en “el recinto del sujeto, el lugar de sus límites y de su libertad, el objeto privilegiado de una elaboración y de una voluntad de dominio”⁴⁵, un cuerpo entrenado y desarrollado para la danza.

Por otro lado, el gesto en la danza moderna, aparece como representación de una serie de percepciones, sensaciones e ideas a través de las que se configura el lenguaje corporal. En Martha Graham la gestualidad es fuente del lenguaje cinético que debe estar justificado en la danza bajo la condición de abonar al terreno de la expresión de la emoción, representada a nivel de imagen, punto medular en la comunicación con los espectadores. El gesto, no exclusivamente del rostro sino de la corporalidad como tal, se expresa en Graham a través de su técnica (espasmos, contracciones, acentos, etc.) y llevada a escena en su trabajo de coreografía. En su obra “Lamentation”, creada en 1976, se evidencia la forma en que la gestualidad frontal del cuerpo potencia el discurso de Graham al mostrar la angustia de una mujer a quien solo se le ve el rostro, unipersonal de danza en el que el carácter individual está representando la potencia de la colectividad femenina y en el que el cuerpo de la bailarina aparece cubierto casi en su totalidad con una

⁴⁵ David Le Bretón, *Antropología del cuerpo y modernidad*, op. cit., p. 14.

tela a manera de tubo que la contiene, a excepción de los pies y el rostro, siendo este último el punto focal a través del que el espectador humaniza las sensaciones del cuerpo en movimiento⁴⁶.



Martha Graham en "Lamentation", década de 1930

Las apreciaciones de Graham sobre el cuerpo y sus aportaciones a la danza, desde el desarrollo de su técnica de entrenamiento hasta su trabajo creativo en escena son congruentes con la mirada de la corporalidad en la época moderna, en la que el cuerpo paradójicamente aparece por un lado disociado del hombre,⁴⁷ al que le confiere su presencia a través del modelo privilegiado de la máquina (noción evidente en la sofisticación del entrenamiento en Graham a través de la técnica) y por otro, el cuerpo como soporte del individuo (noción del cuerpo retomada por

⁴⁶ En la siguiente liga electrónica pueden encontrarse fragmentos de la obra "Lamentation" acompañados de percepciones de Martha Graham sobre la pieza
<http://www.youtube.com/watch?v=xgf3xgbKYko&feature=related>

⁴⁷ David Le Bretón, *Antropología del cuerpo y modernidad*, op. cit., p. 27.

Graham en su trabajo coreográfico, donde el cuerpo del bailarín aparece como el lugar desde el que se expresan las emociones, cuerpo dotado de una carga simbólica, identitaria y cultural).

El pensamiento que redujo la condición humana a un conjunto de leyes objetivas tomó fuerza en el siglo XVII sin dejar de ejercer influencia en nuestros días. El arte desde su perspectiva crítica posibilita nuevas imágenes del mundo y la danza Moderna, principalmente con la depuración de técnicas de entrenamiento, abona a la imagen de un cuerpo autónomo con características propias de un pensamiento en el que el hombre ejerce dominio sobre la naturaleza generando un conocimiento útil y racional. “A través de las técnicas de entrenamiento se intenta dar forma a la imagen corporal del bailarín que una cultura imagina como ideal. Esta imagen idealizada del bailarín es una construcción cultural que el colectivo valida como norma social.”⁴⁸

La danza contemporánea se relaciona con la razón también a partir de su capacidad de generar un método que entrene a un bailarín para “adquirir” un cuerpo que esté a la altura de lo que la danza de la época requiere (técnica) y con ella se produce un importante rompimiento con los sistemas simbólicos anteriores.

De acuerdo con Le Bretón, el dualismo cartesiano provoca la autonomía del cuerpo, privilegiando el polo espiritual de forma absoluta y al no ser una categoría de la razón, el cuerpo aparece descentrado del sujeto al que le presta su rostro. En su caso, la imagen del cuerpo para la danza le confiere relevancia a la frontalidad

⁴⁸ Haydé Lachino y Nayeli Benhumea, *Videodanza de la escena a la pantalla, op. cit.*, p.50.

del bailarín en escena en la que, a través del rostro, las coreografías también adquieren sentido. La gestualidad y la desarrollada capacidad maquina del cuerpo para “decir algo” (basada en la sistematización del entrenamiento técnico) aparecen como rasgos distintivos de la danza en la época.



La bailarina Solange Lebourges en la coreografía “La ópera descuartizada” con Ballet Teatro del Espacio, México.

CAPÍTULO 2

LA IMAGEN DEL CUERPO

El presente capítulo aborda el concepto de imagen desde la perspectiva de la corporalidad. Se trata de situar a la imagen como eje medular para nuestra reflexión y con ello fincar un horizonte desde el cual críticamente ubicar la imagen del cuerpo para la danza haciendo énfasis en elementos como la virtualidad y la percepción. Para ello, los enfoques antropológico de Hans Belting y fenomenológico de Merleau-Ponty nos serán de utilidad, así como sus respectivas coincidencias con la teoría del arte y algunos estudios especializados en danza.



BREVEDAD de Laura Martínez con la Compañía La Serpiente. Fotografía: Guillermo Wusterhaus

2.1 Perspectiva antropológica de la imagen en Hans Belting

Para Hans Belting, la imagen es un concepto que debe definirse desde una perspectiva antropológica en el sentido de que desde este enfoque se posibilitan comprensiones abiertas, interdisciplinarias, que van de la producción física de imágenes en el cuerpo hasta su proyección y desarrollo en el espacio social. “Desde la perspectiva antropológica, el ser humano no aparece como amo de sus imágenes, sino –algo completamente distinto- como lugar de las imágenes que toman posesión de su cuerpo: está a merced de las imágenes auto-engendradas, aun cuando siempre intente dominarlas”⁴⁹

Además de su constitución ontológica, las imágenes en el entorno social son comprendidas a través del *cómo*, esto porque el contenido o el tema están íntimamente relacionados al proceso de cómo la imagen deviene imagen. El *cómo* es la verdadera forma del lenguaje de la imagen. Así, desde un enfoque antropológico, la imagen se hace visible a través de un medio, al que Belting llama *medio portador*. De esta manera el *cómo* se almacena a través de medios en los que percibimos las imágenes. La imagen y el medio deben ser abordados en correlación y como parte de un proceso perceptivo, acto de animación en el que pareciera que las imágenes nos hablaran cuando las percibimos en sus cuerpos mediales, acción simbólica del entorno social. El cuerpo entonces aparece como si fuera un medio portador viviente de las imágenes.

⁴⁹ Hans Belting, *Antropología de la imagen*, traducido por Gonzalo María Vélez Espinosa, Buenos Aires, Katz, 2007, p. 14.

Dicha perspectiva resulta útil para nuestra investigación pensando la imagen del cuerpo en la danza no sólo como cuerpo expuesto a la percepción sino también como medio portador de la imagen, el *cómo* en Belting deviene en el cuerpo en movimiento de la danza, el cuerpo como medio portador, como campo virtual para la imagen.

“En el medio de las imágenes reside una doble relación corporal. La analogía con el cuerpo surge con un primer sentido a partir de que concebimos los medios portadores como cuerpos simbólicos o virtuales de las imágenes. En un segundo enfoque surge a partir de que los medios circunscriben y transforman nuestra percepción corporal.”⁵⁰

De esta forma, el concepto de medio está vinculado a la corporalidad como potencia que por un lado es capaz de expresar a la imagen, y por el otro posibilita nuestra legitimación de la imagen dirigiendo nuestra observación como una experiencia corporal.

La reflexión sobre la imagen siempre ha ido vinculada al análisis del medio que la expresa, en este sentido, para Belting las imágenes llegan al mundo como imágenes mediales que adquieren sentido, que toman significado a través de la superficie que el medio portador les posibilita.

Que la imagen se revele a través de un medio portador no implica necesariamente la separación entre forma y contenido. Cuando las imágenes son entendidas como materias organizadas de determinada forma para expresar un

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 17.

contenido o incluso un mensaje se plantea una separación dicotómica entre ambos campos. La filosofía cartesiana justificaría esta postura con la separación entre lo material y lo espiritual, con la razón humana como vía para llegar a certezas absolutas, con la afirmación sobre el cuerpo y el alma como realidades diferentes aunque relacionadas. Esta forma de pensamiento rigió a la danza moderna y enmarcó la postura asumida para su imagen y por consiguiente para su imagen del cuerpo.

Cuando el investigador mexicano Alberto Dallal afirma que “el arte de la danza consiste en mover el cuerpo guardando una relación consciente con el espacio e impregnando de significación el acto o acción que los movimientos desatan”⁵¹ circunscribe el análisis de la imagen del cuerpo en la danza a una perspectiva cartesiana en la que la materia (el cuerpo) adquiere sentido a través de su capacidad de expresar un contenido (significación) que puede ser a nivel de ideas o emociones pero que requiere de una vía para ser expresada. De ahí que para Dallal la danza se construya a través del nivel expresivo del cuerpo y sea en él donde se expone la forma simbólica más pura a la que refieren los contenidos de la danza, el cuerpo como centro de su expresión básica.

Desde otra perspectiva, Hans Belting retoma el discurso de las imágenes a partir de su estudio como imágenes internas y externas pero bajo la condición medial del cuerpo, en su intento por superar el dualismo cartesiano. En la actualidad algunas imágenes se reducen al mero concepto de imagen, esto es que parecen

⁵¹ Alberto Dallal, *Cómo acercarse a la danza*, México D.F., Plaza y Valdés, 1988, p. 12.

existir sin medio e incluso carentes de cuerpo, en tanto que otras, se confunden simplemente con sus respectivas técnicas de imagen. Desde este enfoque Belting fundamenta su idea de imágenes interiores y exteriores, a las primeras se les puede describir como “imágenes endógenas o propias del cuerpo, mientras que las otras necesitan siempre primero un cuerpo técnico de la imagen para alcanzar nuestra mirada. Sin embargo, no es posible entender estas dos modalidades –imágenes del mundo exterior e imágenes internas- en el marco de esta dualidad, pues ésta solo prosigue la antigua oposición entre espíritu y materia.”⁵² Así, las imágenes tanto mentales como físicas en distintas épocas, implican interrelaciones tan complejas que resulta contradictorio separarlas para su estudio, incluso desde una perspectiva estrictamente material. La representación interna puede entenderse desde un enfoque general en neurobiología, ubicando la experiencia del mundo en el aparato perceptivo a través de la estructura neuronal propia del cerebro, contexto donde el lugar de las imágenes también es el cuerpo.

Por otro lado, para Belting desde el enfoque de las ciencias de la cultura puede plantearse la relación de intercambio entre la producción de imágenes mentales y la producción de imágenes materiales en una época determinada y donde la última debería contemplarse como representación externa. Desde el contexto de la cultura, la percepción colectiva del mundo está supeditada a formas determinadas por épocas específicas y es ahí donde se involucra el carácter medial de las imágenes.

⁵² Hans Belting, *Antropología de la imagen*, op. cit., p. 26.

La experiencia con imágenes se basa en construcciones elaboradas por nosotros mismos pero influenciadas por nuestro lugar en la colectividad. La idea de que los medios de la imagen no son externos a las imágenes se clarifica si pensamos en que desde los tiempos más remotos nuestros órganos sensoriales no se han transformado y sí en cambio las modificaciones culturales han condicionado nuestras percepciones en distintas épocas.

Las imágenes exteriores transitan de un cuerpo a otro, esto se lleva a cabo en dos momentos identificados por Belting: “En un primer acto despojamos de su cuerpo a las imágenes exteriores que nosotros *llegamos a ver*, para en un segundo acto proporcionarles un nuevo cuerpo: tiene lugar un intercambio entre su medio portador y nuestro cuerpo, que, por otra parte, se constituye en un medio natural. Esto es válido incluso para las imágenes digitales, cuya estructura abstracta los espectadores traducen en percepción corporal.”⁵³

De ahí que los cambios en la experiencia de la imagen expresen igualmente cambios en la experiencia del cuerpo, la historia cultural de la imagen y la del cuerpo son análogas y en estos procesos el medio tiene un papel fundamental. Pensemos en los medios digitales que actualmente modifican nuestra percepción pero que permanece ligada al cuerpo. Belting retoma al espejo y la pintura como medios arquetípicos para ejemplificar la capacidad humana de expresar cuerpos tridimensionales en un medio que los contradice por ser una superficie. De esta manera los medios son medios portadores, anfitriones que para hacerse visibles

⁵³ *Ibíd*, p.27.

necesitan de las imágenes, es decir, son medios de la imagen.

La experiencia de la imagen está relacionada a una experiencia medial en la que los medios son un equivalente de lo que es la escritura para el lenguaje. Se trabaja con medios para hacer visibles las imágenes y entonces comunicar a través de ellas. Para Belting, las imágenes técnicas (creadas a partir de la mediación de un artefacto) generadas por la competencia de nuevos medios sobrepasan la competencia de nuestros órganos corporales y es a través de las imágenes que representamos lo que no es posible copiar sino que tiene que develarse o hacerse visible por medio de un nuevo tipo de imágenes. De ahí que el cuerpo continúe siendo el eslabón en la historia medial de las imágenes en las que confluyen técnica y conciencia, de la misma manera que medio e imagen.

2.2 La ambivalencia presencia-ausencia en la imagen del cuerpo

Desde la perspectiva de Belting, la experiencia medial que realizamos con las imágenes se basa en la propia conciencia de que utilizamos el cuerpo como medio para generar imágenes interiores o para captar imágenes exteriores. La medialidad de las imágenes es una expresión de la experiencia del cuerpo donde la visibilidad de los cuerpos está determinada por su medio y es a través de éste que valoramos su presencia, de la misma forma que relacionamos la invisibilidad con la ausencia.

Por ello, “en el acertijo de la imagen, la ausencia y la presencia, están entrelazadas de manera indisoluble. En su medio está presente (de lo contrario no podríamos verla) y sin embargo está referida a una ausencia, de la cual es imagen. Leemos el *aquí y ahora* de la imagen en un medio, a través del cual se presenta a nuestros ojos.”⁵⁴ Recordemos a Cézanne afirmando que pintaba sensaciones.

En este ir y venir de la presencia-ausencia la imagen es acompañada por una virtualidad. Para el filósofo César Moreno⁵⁵, la realidad virtual se enraíza en la experiencia de la simulación de un *como-si-fuese-verdad* con el que el ser humano se pone en contacto gracias, entre otras cosas, a la vida onírica y a la vida alucinatoria. En la virtualidad, con su capacidad de convocatoria de lo real a través de las imágenes que producen y transmiten realidades, el concepto de experiencia se vuelve indispensable, toda vez que la actualización de lo virtual sólo puede ser en función de lo experienciado. En este sentido, la danza escénica se contextualiza en una realidad virtual en la que el cuerpo se refiere a algo más que al propio cuerpo y donde la imagen es lugar de encuentro de dos experiencias corporales, la del bailarín como medio portador y la del espectador, ambos abriendo campos fenomenológicos a partir de la imagen y su presencia-ausencia.

Hay en la imagen de la danza una atracción que ejerce la ausencia en demanda de la presencia del cuerpo en movimiento. Desde el enfoque de Hans Belting, la imagen deviene imagen a condición de ser animada por su espectador,

⁵⁴ *Ibíd*, p. 39.

⁵⁵ César Moreno, Rafael Lorenzo y Alicia Ma. de Mingo, editores, *Filosofía y Realidad Virtual*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008.

por ello el nivel experiencial adquiere sentido en tanto que durante el acto de la animación separamos a la imagen de su medio portador, “cuando la observamos la imagen brilla, en cierto modo a través del medio. Esta transparencia disuelve su vínculo con el medio en el que el observador la ha descubierto. De esta forma la ambivalencia entre presencia y ausencia se extiende hasta el medio mismo en el que es generada: en realidad, es el espectador quien las genera en su interior.”⁵⁶

La imagen de la danza es una cualidad mental en el espectador en tanto que la cualidad material del medio es el cuerpo en movimiento. Cuando producimos una imagen en y con nuestro cuerpo, como en el caso de la danza, no se trata de una imagen de este cuerpo. En todo caso, el cuerpo es el portador de esta imagen, la cualidad material del medio es el cuerpo y en él confluyen tanto lo invisible como lo visible conformando una unidad medial. Así, el cuerpo por un lado es portador de imagen y por otro, es productor de imágenes. En su reconstrucción social adquiere una doble existencia, como medio y como imagen.



La imagen de la danza es una cualidad mental en el espectador en tanto que la cualidad material del medio es el cuerpo en movimiento. En la imagen: compañía “La Serpiente” en el Palacio de Bellas Artes, México D.F. Noviembre del 2007.

Susan Langer⁵⁷ sostuvo que los cuerpos en la danza crean una imagen dinámica a partir de la aparición de poderes activos “Todo cuanto un bailarín hace realmente sirve para crear lo que vemos efectivamente; pero lo que vemos efectivamente constituye una entidad virtual.”⁵⁸ En el acto de la percepción, en tanto menos nos percatamos de las realidades materiales de la danza (cuerpo, luz, fuerza, control muscular, etc.) más nos acercamos a sus realidades virtuales ligadas a la forma como intensidad, como potencia.

La danza genera sentido a partir del movimiento del cuerpo, su imagen es un espacio configurado por múltiples estados corporales donde se encarna la contradicción de ofrecerse sin estar, esto es, el cuerpo como medio expresando una realidad virtual que se comunica en la horizontalidad del cuerpo a cuerpo con los espectadores.

La concepción de arte de Suely Rolnik⁵⁹ entendida como proceso abierto, expresa la idea de la presencia-ausencia (obra-no obra) como parte de la práctica estética y como potencia ligada a la realidad.

“El arte no se reduce al objeto que es producto de la práctica estética, sino que es esta práctica como un todo; práctica estética que abraza la vida como potencia de creación en los diferentes medios en que opera, siendo sus productos

⁵⁷ Langer es una filósofa y teórica del arte norteamericana (1895-1985) con un fecundo trabajo sobre la naturaleza y lenguaje de las artes en el S. XX

⁵⁸ Susan Langer, *Los problemas del arte*, Buenos Aires, ediciones Infinito, 1966, p. 15.

⁵⁹ Suely Rolnik es Psicoanalista y Docente en la Universidad Católica de Sao Paulo. Entre 1970 y 1979 se exilió en París donde se especializó en Filosofía y Ciencias Sociales, etapa en la que comenzó su interés por el pensamiento de Gilles Deleuze de quien tradujo parte de su obra al portugués, así como de Guattari.

una dimensión de la obra, y la «no obra», un condensado de desciframiento de signos que promueve un desplazamiento en el mapa de la realidad.”⁶⁰

2.3 Lo humano en la construcción de la imagen del cuerpo

“Toda representación del ser humano, como representación del cuerpo, es obtenida de la aparición. Trata de un ser que solo puede ser representado en la apariencia. Muestra lo que el ser humano es en una imagen en la que lo hace aparecer. Y, por otro lado, la imagen realiza esto en sustitución de un cuerpo al que escenifica de tal manera que proporcione la evidencia deseada.”⁶¹ La danza como apariencia, es el espacio donde se representa al ser humano a través de la imagen del cuerpo de quien baila.

La imagen del ser humano es para Hans Belting una metáfora para expresar una idea de lo humano bajo una perspectiva simbólica. Desde la colectividad, el deseo de un “nuevo ser humano” lleva implícita la idea de inventarle un nuevo cuerpo. La imagen del ser humano es abordada no sólo como un concepto sino como un hecho palpable, materializada en el cuerpo. Un ejemplo concreto es el hecho de que en una fotografía familiar se muestren cuerpos pero signifiquen personas. En el caso de las ciencias naturales las investigaciones sobre el cuerpo

⁶⁰ Suely Rolnik, “¿El arte cura?”, en http://www.macba.cat/uploads/20060531/QP_02_Rolnik.pdf, 14 de Noviembre del 2012, p. 6.

⁶¹ Hans Belting, *Antropología de la imagen, op. cit.*, p. 112.

y lo humano se representan también en imágenes que son coherentes con el discurso de la actualidad pero que con él envejecen.

Las imágenes del ser humano nos muestran, desde el enfoque de Belting, cuerpos propicios para la manifestación, esto es, cuerpos en los que el ser humano se encarna para llevar a cabo su juego de roles y relaciona su afirmación con Lacan en cuyo pensamiento “la conciencia del yo comienza en el estadio del espejo de la temprana infancia como conciencia de una imagen ante la cual el yo reacciona.”⁶²

Voltear la mirada hacia el concepto de cultura coloca la reflexión en torno a la imagen de lo humano en un contexto de diferencias, donde lo humano es producto de una invención cada vez más alejada de la representación anatómica del cuerpo. Nos relacionamos con otros cuerpos desde su imagen como seres humanos y no desde su carácter de cuerpos neurobiológicos apelando a los cuerpos como portadores de seres sociales. La cultura vista como multiplicidad de devenires a través de los que el hombre expresa su realización como humano, creando concepciones acerca de lo que es y legitimando las imágenes del cuerpo que a ello corresponden.

“Desde que la especie humana abandona irreversiblemente su ser meramente natural, todas sus prácticas y producciones, aún las más elementales, se encuentran englobadas por la cultura, esto es, por una capa de significaciones y valores, por una específica manera de plantear y resolver sus necesidades y requerimientos.”⁶³

⁶² *Ibíd*, p. 110.

⁶³ Mario Teodoro Ramírez, *Filosofía culturalista*, Morelia, Secretaría de Cultura de Michoacán, 2005, p. 106.

En este expresarse a través de la cultura, la imagen sobre lo propio, lo humano, es determinante ya que proporciona una significación, apuesta al sentido. Así, la capacidad de expresar es constitutiva de la condición humana, en el arte desde este enfoque hay creación de significados, proceso que implica un distanciamiento respecto a la realidad y respecto a sí mismo mediante sus prácticas, incluida la corporal. La imagen del ser humano ha cambiado en correspondencia con los ideales “humanos” en distintas épocas y la pérdida de lo que socialmente legitimamos como humano se ha reflejado también en la imagen del cuerpo que nos representa, así los cuerpos que encarnan la imagen del ser humano son mutables, de la misma forma que el tema de la percepción ha sido variable.

Si el artista alude a sí mismo a través de la obra de arte, en la danza lo hace a través de su propio cuerpo pero posibilitando las transformaciones propias de la encarnación. El cuerpo en la danza es un cuerpo que con su expresión devela un carácter de humanidad, se nos presenta con ella la metamorfosis a través de la que el cuerpo deviene imagen. No obstante, la correspondencia de la actividad artística con los modos de producción económicos y sociales en los que se instaura, expresa la imagen del ser humano como producto de procesos creativos acordes a su época. Así, el ideal de cuerpo para la danza moderna implicó su sometimiento a procesos de entrenamiento maquinales con el surgimiento y desarrollo de las técnicas formativas en las que la relación persona-imagen-cuerpo se mantuvo presente.

En la danza y sus distintos momentos se encarna la vigencia de la imagen del ser humano, “la encarnación es el sentido más importante de la representación corporal: la llevamos a cabo incluso en nuestro propio cuerpo, al que presentamos

como imagen. Puesto que en este sentido el cuerpo solamente es un medio, desempeña el papel que se le ha asignado independientemente de que las imágenes acentúen o no su corporalidad.”⁶⁴ Hans Belting, ejemplifica con el uso de la máscara, el hecho de que el cuerpo se oculte con el solo propósito de mostrar algo que él no podría mostrar por sí mismo y que lo transforma en otra imagen. La construcción sensible de la danza, coloca al cuerpo en un lugar de “cuerpo ideal” para la expresión que representa, esta construcción lleva implícita la imagen de un cuerpo que se expresa desde su humanidad pero que se ha distanciado de sí mismo en el ejercicio del proceso creativo.

Analizando las imágenes del cuerpo en distintos momentos históricos encontramos también las imágenes del ser humano que corresponden con su época. Pensemos en el culto a los gobernantes de la Edad Media y en el trabajo artístico del Renacimiento como periodos específicos y contextos concretos que muestran la relación.

En la Edad Media el culto a los muertos y a los gobernantes se dio con un dualismo corporal a través del que se distinguía a una persona de alto rango, por un lado el cuerpo natural, mortal y por otro, el cuerpo del rango elevado que era traspasado de un portador vivo al siguiente, alcanzando con ello la inmortalidad.⁶⁵ El cuerpo de rango podía traspasarse a un cuerpo artificial representando su cuerpo espiritual y trascendiendo con ello lo terrenal para simbolizar el derecho divino a gobernar. Los dos cuerpos del rey estaban en correspondencia con la imagen de

⁶⁴ Hans Belting, *Antropología de la imagen*, op. cit., p. 118.

⁶⁵ *Ibíd*, p. 121.

Cristo: el natural sometido a las debilidades de lo humano y el inmortal, relacionado también al campo político y destinado a la continuidad histórica de poderío, la *res pública*. Para Ernst H. Kantorowicz,⁶⁶ en el rey se reconoce a una persona *mixta o geminada* en tanto posee dos personalidades, la natural por la que se asemeja a los hombres y la divina que lo aleja del resto. En su cuerpo coexisten su hombre individual y su ser divino, imagen de Cristo recibida tras ser ungido o consagrado. De esta manera, el cuerpo natural cedía en representación al cuerpo deificado. La imagen de inmortalidad que se le concedió al rey estaba relacionada con la intención de conservar una cualidad divina que trascendiera el tiempo y superara la muerte física. La idea de que el hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios procede de fuentes Bíblicas con las que también se instaura el microcosmos enmarcando la parte individual y el macrocosmos la universal fundamentada en los principios divinos. La imagen del cuerpo del rey se diferencia del resto de los hombres porque en ella confluyen el micro y macrocosmos.

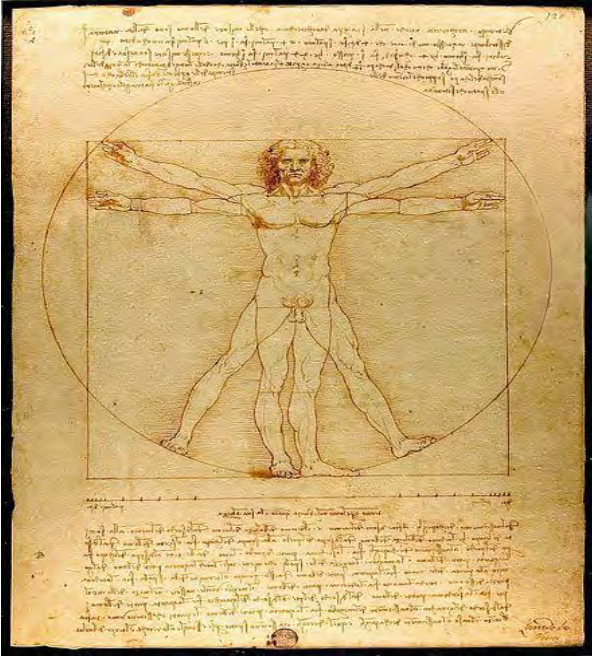
Por otro lado, en el Renacimiento la imagen del cuerpo se expresa en las figuras anatómicas, geométricas y estéticas que representan al ser humano y que requiere de una nueva escenificación. El cuerpo aparece como protagonista de las manifestaciones estéticas de la época y los artistas se interesan por estudiar la anatomía como fundamento para dominar al cuerpo. El cuerpo ideal está determinado por una relación armónica entre cada una de sus partes y es trazado por una imagen autónoma a la que no le corresponde ningún cuerpo real.

⁶⁶ Ernst H. Kantorowicz, *The king's two bodies. A studie in mediaeval political theology*, traducción al español: *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, Alianza, 1985.

A través del estudio de las medidas y la composición corporal humanas, antropometría, los artistas del Renacimiento desarrollan una ficción del cuerpo, llevándolo a proporciones ideales. En este sentido, la figura “vitruviana” del cuerpo sirve como fundamento para profundizar en el estudio del cuerpo y por consiguiente en su imagen en el periodo. El arquitecto romano Marco Vitruvio Polion hacia el 25-27 a.c. en su *Tratado sobre arquitectura* escribe sobre la arquitectura y la proporción como criterios decisivos para la construcción de los templos, equiparando la perfección con el cuerpo humano bien formado y destacando las medidas de éste en su teoría sobre el *homo ad circulum* y el *homo ad quadratum* cuyo centro natural es el ombligo: "tendido el hombre supinamente, y abiertos brazos y piernas, si se pone un pie del compás en el ombligo, y se forma un círculo con el otro, tocará los extremos de pies y manos. Lo mismo que en círculo sucederá en un cuadrado; porque si se mide desde las plantas a la coronilla, y se pasa la medida transversalmente a los dos brazos tendidos, se hallará ser la altura igual a la anchura, resultando un cuadrado perfecto."⁶⁷

Leonardo, realizó todo un corpus de dibujos anatómicos tomando como base el cuerpo vitruviano y lo complejizó al sintetizar en una misma figura, con un solo movimiento corporal, los dos esquemas separados de Vitruvio: el cuerpo en el círculo y el cuerpo en el cuadrado en su dibujo de la Academia de Venecia.

⁶⁷ Román Hernández, en “Interpretaciones y especulaciones acerca del concepto Vitruviano del homo ad circulum y ad quadratum”, en *Bellas Artes. Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen*, No. 0, publicaciones Universidad de La Laguna, España, p. 81.



El cuerpo vitruviano de Leonardo Da Vinci, 1487.

Es importante no perder de vista los referentes otorgados tanto al círculo como al cuadrado porque evidencian la relación entre el cuerpo y lo que este representa: “al abrir las piernas y alzar los brazos el cuerpo alcanza la periferia del círculo como figura de la totalidad divina, aunque sea en un afán efímero.

En la posición de descanso, sin embargo, se encuentra inscrito en las coordenadas de un cuadrado, al que toca con la coronilla y las plantas de los pies...De pronto el cuadrado se vuelve como la prisión de la contingencia corporal. Esta impresión se acentúa cuando observamos el rostro envejecido con la mirada impotente hacia el cielo, que no se corresponde tanto con la juventud del cuerpo ideal.”⁶⁸ El esquema de Leonardo validó la postura de un humanismo para el que el centro de una circunferencia simbólica estaba situado en el ombligo de una figura humana. El círculo aparece como figura arquetípica de la psique en tanto que el cuadrado lo es de la materialidad, del cuerpo. Hay en el estudio, un énfasis en la separación del yo respecto a su cuerpo, lo que fue teorizado por Descartes en su dualismo metafísico mente-cuerpo, materia-espíritu. La conclusión general será que

⁶⁸ Hans Belting, *Antropología de la imagen*, op. cit., pp. 126-127.

el cuerpo anatómico no expresa a ningún yo, mientras que el yo se aloja en el cuerpo como una *res cogitans*. Con ello Descartes lleva el alma cristiana y su incorporeidad a una noción moderna.

La imagen del *homo ad circulum* y *ad quadratum* contribuyó en la materialización de un arte ligado a las matemáticas, un arte que fundamentó la belleza en la razón y al que le correspondió una imagen del cuerpo basado en la armonía geométrica, imagen ideal que influyó de manera contundente en la concepción del cuerpo para la danza y de los estatutos de belleza que la acompañaron hasta pasada la segunda mitad del S.XX.

2.4 El cuerpo en la fenomenología de Merleau-Ponty, aportes para la construcción de la imagen del cuerpo en la danza.

En el arte en general, la ambivalencia entre imagen y medio ejerce una fascinación en la que la dualidad ficción-hecho es objeto de la imagen y la experiencia estética es la experiencia vivida de ésta.

Para la fenomenología de Merleau-Ponty, el *medio* es fundamental en la experiencia vivida y a diferencia del positivismo de Comte en el que el medio será determinante sobre el hombre haciéndolo un “producto del medio”, en Merleau-Ponty el hombre es un ser entre otros en donde el *entre* significa no sólo “en un medio” sino *por* y *a través* de éste. Desde el pensamiento merleauPontiano “la conciencia perceptiva no es el receptáculo de la vida de las formas ni un calco de

las estructuras del mundo, sino el lugar de su emergencia misma. En este sentido, no hay ni exterioridad ni indiferenciación entre mundo sensible y conciencia. La relación entre la conciencia y su cuerpo no es una relación instrumental de “medio” [moyen], sino una relación de arraigo en un “medio” [milieu].”⁶⁹ Por ello para Merleau-Ponty es el cuerpo viviente el medio auténtico para la percepción.

El cuerpo propio como acceso a la conciencia del mundo, no el cuerpo físico, psicológico o social, sino el cuerpo vivido como modo de existencia para la que no hay separación de niveles sino coparticipación en una realidad fenomenológica. En este sentido y en virtud de que no somos seres corporales fisiológicos, somos *seres encarnados* y es en nuestra propia existencia donde confluyen nuestra conciencia y nuestro cuerpo no como dimensiones distintas sino en unidad de participación.

Bajo esta perspectiva podemos pensar la imagen del cuerpo en una construcción constante, bajo un estado especial del cuerpo que es el movimiento. La legitimación de dicha imagen estará condicionada a la experiencia corporal tanto de quien baila como de quien percibe la danza, de ahí que la *conciencia de* aparezca como correlato de la *vivencia del cuerpo*.

La percepción es la relación entre la conciencia y el mundo, así la relación entre el hombre y el mundo es la relación entre la conciencia y la naturaleza. El lugar de la existencia es la experiencia de la percepción donde sujeto y objeto coexisten por una co implicación a través de una relación dialéctica: el hombre es conciencia y cuerpo.

⁶⁹ Emmanuel Alloa, *La resistencia de lo sensible. Merleau-Ponty. Crítica de la transparencia*, Buenos Aires, Nueva visión, 2009, p. 34.

El “yo pienso” es superado por el “yo percibo” y el campo de la percepción está integrado a partir de lo que se hace visible y de lo que se oculta, por ello la estructura *objeto-horizonte* como medio del que disponen los objetos para revelarse o disimularse es fundamental en el concepto de imagen. El devenir visible del objeto está determinado por la toma de perspectiva gracias a la cual hay una parte que existe para el sujeto que percibe y otra que se oculta a este. La imagen del cuerpo para Merleau-Ponty es la de un medio privilegiado de contacto con el mundo a través del que es posible la experiencia. El cuerpo “es este extraño objeto que utiliza sus propias partes como simbólica general del mundo y por el que, en consecuencia, es posible frecuentar este mundo, comprenderlo y encontrarle una significación.”⁷⁰ Es a través de nuestra experiencia como cuerpos encarnados que otorgamos sentido a los objetos percibidos, objetos de la experiencia, por ello el mundo está construido a partir de la conciencia como percepción. Susan Langer coincide con esta perspectiva al definir a la danza como “una aparición de poderes activos, una imagen dinámica”⁷¹ producida por el despliegue de fuerzas en la interacción de los bailarines. Fuerzas que como afirma Alejandra Ferrero⁷² no son físicas en tanto no han sido generadas por los músculos de los bailarines sino por nuestra percepción, catalogando a esta creación como una entidad virtual a la que

⁷⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1945, p. 251.

⁷¹ Susan Langer, “La imagen dinámica: Algunas reflexiones filosóficas sobre la danza”, en Hilda Islas (comp.) *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, México, CONACULTA/INBA, 2001, p. 286.

⁷² Alejandra Ferrero, “Cuerpo, disciplina y técnica. Problemas de la formación dancística profesional”, en *Revista Intercontinental de Psicología y Educación*, Julio-diciembre, año/vol. 9, num. 02, Universidad Intercontinental, DF, p. 29.

Langer llamará *imagen dinámica virtual* a través de la que los acontecimientos subjetivos adquieren un símbolo objetivo.

Así, los cuerpos del bailarín y del espectador son cuerpos vividos y la danza es el lugar en que se manifiestan las experiencias de uno y de otro.



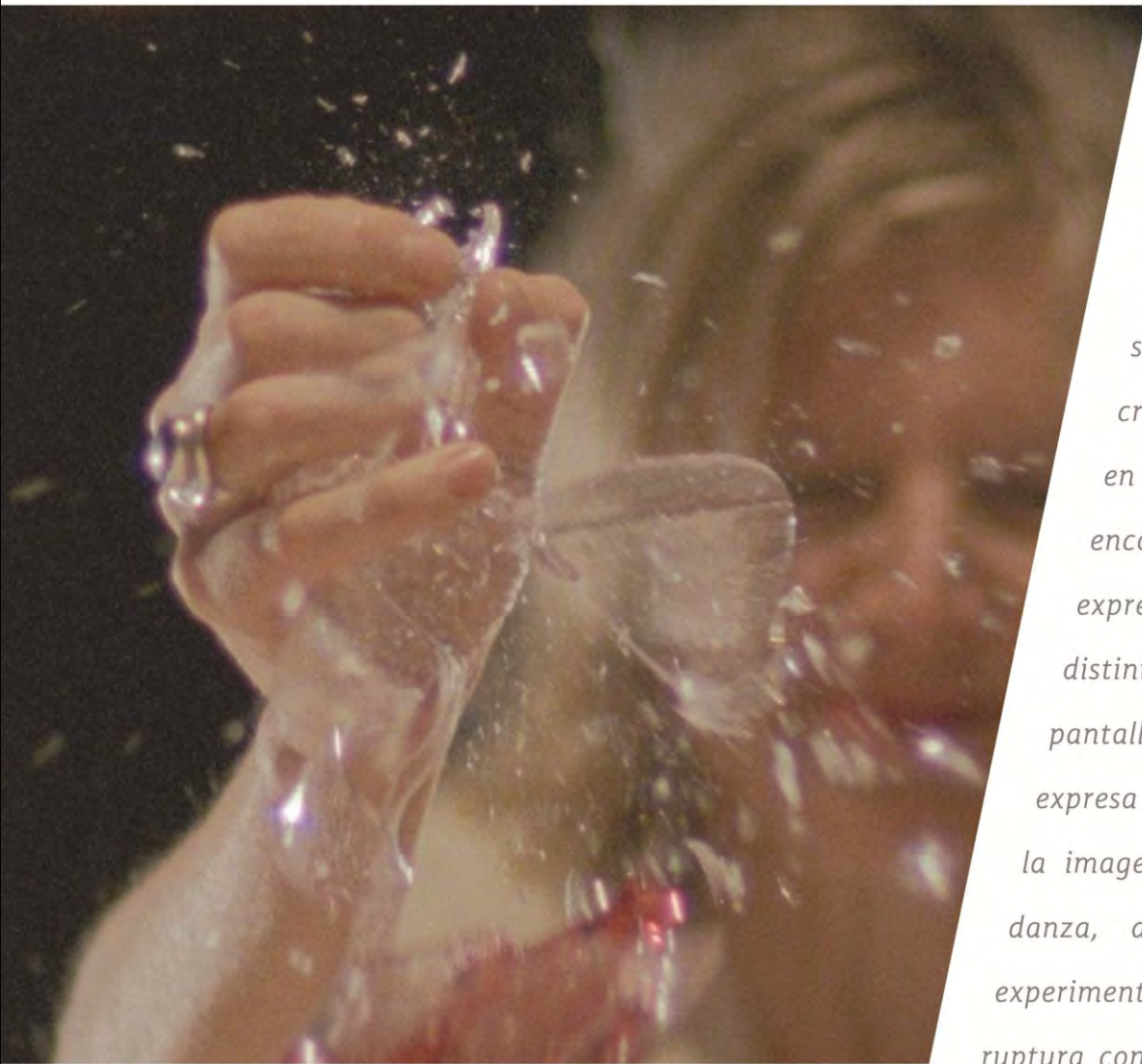
Espectadores en el Festival Internacional de Danza *Red Serpiente*, Morelia, Mich., Junio del 2012.

La imagen del cuerpo para la danza desde la perspectiva fenomenológica está alejada de las concepciones del cuerpo en la danza moderna, periodo en el que con el surgimiento de las técnicas de entrenamiento, se le enmarcó en concepciones mecanicistas que lo disociaban para entender sus funciones en la búsqueda de un mayor potencial para la danza. El nivel formativo de los bailarines de esta época estuvo determinado por la disciplina como el medio a través del cual el cuerpo adquiriría una serie de capacidades físicas, memoria y habilidades corporales que le posibilitaran su ser en escena, proceso que además permitía el logro de una estética corporal en correspondencia con la danza de la época, el entrenamiento del bailarín visto desde este enfoque es el proceso de persecución de un ideal de cuerpo acorde con la imagen de la danza moderna.

La educación del cuerpo en la danza estuvo enfocada en un carácter instrumental privilegiando el dominio de la técnica. Contrario a esto, desde una perspectiva fenomenológica, el cuerpo para la danza apelará al otorgamiento de sentido a través de la experiencia en la que el cuerpo estético “exige un intenso proceso de singularización durante el cual se produce una peculiar interacción entre los dos cuerpos a los que hace referencia Merleau-Ponty (1997): el habitual y el actual. En el primero, el cuerpo se mueve significativamente a partir de construcciones disciplinarias, hábitos que le sirven de base, sustento, para el desarrollo de las habilidades exigidas por el medio profesional. En sentido contrario, opera el segundo cuerpo, pues para responder a los desafíos del aquí y ahora, abandona su posición habitual, simplemente reproductiva, cobra plenitud y se singulariza por la intensidad de la experiencia, que con frecuencia lo lanza a la creación de nuevas formas de actuar: a la creación de nuevos mundos.”⁷³ Así, la imagen del cuerpo para la danza se aleja de todo estatismo porque está en constante reafirmación, es provisional en tanto se encuentra en un devenir permanente. La imagen del cuerpo para la danza no aparece reducida al movimiento como mimesis sino condicionada por el nivel experiencial de quienes se encuentran implicados en el acto danzario, por un lado la vivencia del cuerpo que baila y por el otro la del cuerpo del espectador quien exclusivamente desde su experiencia estética legitimará la imagen del cuerpo en movimiento.

⁷³ *Ibíd*, p. 36.

Imagen de la videodanza BLUSH de la Compañía Última Vez, Dirigida por Wim Vandekeybus



CAPÍTULO 3

LA TRANSFIGURACIÓN DE LA IMAGEN DEL CUERPO

Después de la danza moderna, el videoarte ejerció importante influencia sobre los modos de creación para la danza en los que el cuerpo encontró posibilidades expresivas en un soporte distinto al de la escena: la pantalla. El presente capítulo expresa la transfiguración de la imagen del cuerpo para la danza, desde el trabajo de experimentación corporal como ruptura con los paradigmas de la danza moderna hasta la videodanza como expresión híbrida donde se expresa claramente otra imagen para el cuerpo que baila, producto de su relación mediática con el video.

3.1 Loïe Fuller, un cuerpo expandido para la danza

A finales del siglo XIX Loïe Fuller, bailarina norteamericana radicada en París, se convirtió en pionera de la relación creativa cuerpo-recursos tecnológicos al experimentar con efectos visuales la expansión de lo corporal colocando a la imagen como parte fundamental para la construcción de movimiento en escena.



Fuller proyectó sobre el cuerpo una serie de colores desde diferentes ángulos generando un movimiento continuo creado de manera simultánea al movimiento del cuerpo y como extensión de este. En un momento en que la electricidad se masificaba y surgían la fotografía y el cine como nuevas formas de expresión, la danza encontró las posibilidades creativas de los “nuevos medios” en la generación de imágenes del cuerpo en movimiento en su relación con la tecnología.

Loïe Fuller en su Danza de *la serpiente*

En su interés por estudiar y experimentar con el movimiento, Fuller estaba ya cimentando nuevas rutas para la construcción de una dramaturgia en la que la convergencia de imagen y movimiento transforma las concepciones de lo corporal. Desde entonces, el desarrollo de lo técnico ha estado ligado a la danza como una posibilidad de interacción entre el movimiento y el cuerpo y la posible transfiguración de este último.

En las décadas de 1960 y 1970 principalmente surgieron movimientos artísticos en Norteamérica que abrieron nuevas perspectivas para el cuerpo en escena y que motivaron el desarrollo de otras concepciones para la imagen del cuerpo en la danza. El desarrollo tecnológico proporcionó a los artistas de la época otros medios para la construcción creativa, el video arte aparece entonces como forma cercana al cine y la televisión tomando un lugar intermedio entre la postura artística y el alcance masivo de uno y otro medio, ejerciendo su autonomía. La inclusión de nuevas tecnologías en el arte ha estado relacionada de manera íntima a la transfiguración de lo corporal y al advenimiento de otras formas para el cuerpo. Tanto la fotografía como el cine y el video fueron utilizados como formas de registro para la danza en un intento de aprehender su carácter efímero, sin embargo rápidamente estos medios fueron objeto de ejercicios de experimentación creativa que consolidaron la hibridez de lo que posteriormente fue la videodanza.

3.2 Yvone Rainer y su “Manifiesto del No”, expresión de otra corporalidad para la danza

Bailarina, Coreógrafa y cineasta estadounidense. Fue alumna y bailarina de las Compañías de Martha Graham y Merce Cunningham en quienes reconoció los límites de la danza moderna con la que finalmente marcó una ruptura argumentando que ésta había caído en la misma sistematización que la danza clásica. Rainer fue precursora del movimiento de la vanguardia artística norteamericana y desde principios de los años 60’s comenzó una labor de investigación sobre el cuerpo en escena que después consolidaría a través de su *Manifiesto del No*, en el que políticamente enmarcada en el disenso se posiciona en contra del espectáculo como forma premeditada de una construcción creativa restrictiva y convencional. Esta toma de postura fue determinante para la imagen del cuerpo para la danza al concebirla fuera del marco establecido en la época para esta disciplina. Distinta a la visión de Martha Graham y en clara oposición a ella, Rainer propone alejarse de la idea de guiar al espectador en su experiencia con la danza proporcionándole elementos que condicionaban su percepción de la misma.

Con el *Manifiesto del No*, dado a conocer en el invierno de 1965, Rainer desmitifica a la danza y su espectacularidad y se muestra en contra de la manipulación del espectador y a favor de la reflexión de este. Su trabajo se basa en la idea de que *el movimiento no exprese otra cosa que el movimiento*, motivo por el que su postura influyó notablemente en la imagen del cuerpo para la danza tanto en la percepción como en la creación en la segunda mitad del S.XX.

Manifiesto del No

“No al espectáculo,
no al virtuosismo,
no a las transformaciones, a la magia y al hacer creer.
No al glamour y la trascendencia de la imagen de la estrella,
no a lo heroico,
no a lo anti heroico,
no a la imaginería basura,
no a la implicación del intérprete o del espectador,
No al estilo
no al amaneramiento,
no a la seducción del espectador por las artimañas del intérprete,
no a la excentricidad,
no a conmover o ser conmovido”

Yvonne Rainer se aleja de la imagen legitimada en la época para la danza y abre un campo distinto de interpretación para la misma, concibiendo el ejercicio artístico como un proceso experiencial alejado de los estereotipos del espectáculo entendido como un acción creativa-escénica cuyo objetivo es divertir a una audiencia. En oposición, Rainer asume a la danza como un espacio que da cabida a la presencia objetiva del humano y volteó la mirada a una imagen del cuerpo para la danza distinta a la concebida en la época moderna.

Rainer a través del disenso saca de su marco establecido al cuerpo para la danza colocándola lejos del campo representacional al no pretender “vender la fantasía ni involucrar una jerarquización sino ser la antagonista del campo mediático en donde la danza ya no responde a una simple industria cultural que funciona como consumo de entretenimiento y que es legitimada por medio de los espectadores.”⁷⁴, en ella el cuerpo no está regido por el dominio de la técnica sino que recurre a movimientos y gestos *cotidianos* en un intento por privilegiar el discurso sobre el consumo.

En 1965 Rainer comenzó a trabajar la obra “Trío A” que presentó por primera vez en 1966 con una reacción en contra por parte de la crítica especializada en danza. La coreografía expresó total congruencia con su *Manifiesto del No* y ha sido catalogada como la antesala a la danza posmoderna. La pieza es un solo de danza que consiste en una serie de movimientos que aparecen concatenados como acciones sin el interés explícito de expresar algún sentimiento o emoción. El movimiento corporal se fundamenta en la acción como base de la construcción coreográfica, sin mostrar algún clímax ni predicción de sentido como en la danza moderna, y el cuerpo se presenta en el espacio sin que la bailarina establezca contacto visual con los espectadores. Después de 6 meses de creación, Rainer le enseñó el material a los bailarines David Gordon y Steve Paxton, quienes junto a ella presentaron la pieza como “Trio A: la mente es un músculo” Parte I, oficialmente

⁷⁴ Karen Vilchis y Ninfa Sánchez, “Yvone Rainer: danza y política”, en <http://pezconejo.wordpress.com/2012/07/19/rainer/>, Noviembre 12 del 2012.

en el *Judson Church* el 10,11 y 12 de enero de 1966.⁷⁵ En 1978 Yvonne Rainer realizó una versión para video de la pieza, hecho que también resulta importante como uno de los primeros trabajos de danza pensados para la cámara⁷⁶.



Trio A de Yvonne Rainer fue grabado en 1978

El “Manifiesto del No” invita a pensar la danza desde una concepción distinta a la establecida bajo los criterios de la danza moderna, por consiguiente, lleva implícita la concepción de un cuerpo diferente al entrenado con la técnica como medio para la creación dancística. La danza a la que apela Rainer está ligada a la concepción de un cuerpo capaz de comunicar en su estado de movimiento por sí mismo, alejado de premeditaciones que dirijan el sentido del espectador. El proceso de percepción por su parte, estará relacionado a un espectador activo que no se conmueve con el espectáculo como producción y que se posiciona ante la danza con una mirada crítica producto de su involucramiento experiencial.

⁷⁵ Caroline Partamian, “An análisis of Yvonne Rainer’s Trio A, Survival through Repetition” en http://curatorsintl.org/posts/an_analysis_of_yvonne_rainers_trio_a_survival_through_repetition_caroline, Noviembre 15 del 2012.

⁷⁶ La versión de video de “Trio A” puede consultarse en <http://www.youtube.com/watch?v=aggv4jybdaY>

3.3 Merce Cunningham y la autonomía de la danza.

Merce Cunningham (E.U.A. 1919-2009), bailarín y coreógrafo que después de pertenecer a la Compañía de Martha Graham como bailarín principal de 1939 a 1945, comenzó su trabajo de creación personal abriendo nuevos campos de experimentación creativa para la danza. Trabajó siempre de la mano con el compositor John Cage y desde principios de los años 40's investigó personalmente las posibilidades expresivas del cuerpo en escena. En 1953 fundó su compañía al seno del *Black Mountain College*, Universidad en Carolina de Norte que fundada en 1933 propuso un nuevo sistema educativo que tuvo como núcleo el estudio del arte. Su compañía fue durante 50 años el lugar de su experimentación y el espacio de materialización de su postura creativa, misma que colocó alejada de los postulados de la danza moderna, poniéndola en crisis.

Fueron múltiples las aportaciones de Cunningham a la danza, para objeto de esta investigación, haremos énfasis en la forma en que asumió el movimiento del cuerpo en el espacio y su relación con la música ya que en ellas se evidencia el abandono de las concepciones del cuerpo hasta entonces concebidas para la danza.

Para él el movimiento es expresivo en sí mismo por lo que en la danza no es necesario representar algo o contar una historia. La *dramaturgia* de la danza se construye desde el movimiento mismo y su relación con los demás elementos que componen la escena.

Cunningham instauró la llamada “Danza por la danza” que implica la negación de una representación, es decir, el cuerpo aparece como cuerpo en movimiento en la danza y el sentido que adquiere es estrictamente ese.

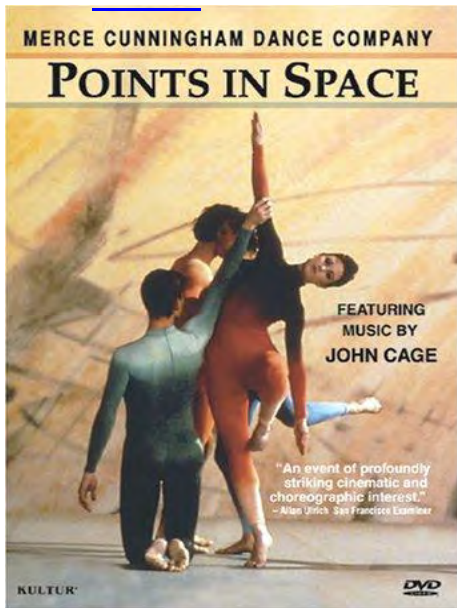
Utilizó el azar como método de composición y colocó al bailarín en un estado de alerta que le permitió un estado óptimo de desarrollo para la danza, con la capacidad de involucrarse y construirse en un presente continuo.

Cunningham hizo de la ejecución el soporte principal de la danza por lo que otorgó al cuerpo un valor fundamental relacionado con la danza como disciplina autónoma. Su trabajo se colocó en “contraposición a los temas psicológicos y literarios desarrollados por Martha Graham, se centró en el movimiento e hizo de este el foco principal de su trabajo. Su técnica coreográfica combinaba de modo aleatorio una serie de secuencias previamente seleccionadas.”⁷⁷

Un ejemplo de su forma de articulación coreográfica es la obra “Points in space”, estrenada en 1986, pieza en la que la música compuesta por John Cage, el diseño de William Anastasi y la coreografía de Cunningham, fueron mostradas en conjunto hasta el día del estreno y en la que cada parte fue creada por separado.

Un fragmento de la pieza puede consultarse en http://www.youtube.com/watch?v=qf_kLcdijz8

⁷⁷ María José Cifuentes, Constanza Cordovez y Simón Pérez, “El legado de Merce Cunningham”, en *Escuela de espectadores de danza*, Centro de Investigación y memoria de artes escénicas, Santiago de Chile en <http://escueladeespectadoresdedanza.blogspot.mx/2008/11/el-legado-de-merce-cunningham1.html>, 26 de noviembre del 2012.



Portada del dvd de la obra *Points in space* de Merce Cunningham

Cunningham rompió con la posición frontal del cuerpo en el espacio fundamentado en la idea de que el espacio es igual en cualquier punto, por ello experimentó con los niveles de profundidad y dio importancia a la perspectiva del público validando el poder de decisión de los espectadores sobre cómo y desde donde observar.

En un sentido estricto, la identidad del cuerpo para la danza de Cunningham no está condicionada al rostro ni a la frontalidad sino que se encuentra en la totalidad del cuerpo como organismo en movimiento desde el reposo hasta el máximo rango de movilidad.

Por otro lado, Cunningham desarrolló su trabajo en la danza de la mano del compositor John Cage, pionero de la música electroacústica, aleatoria y de la técnica extendida de los instrumentos.

En base a su trabajo de investigación, Cunningham argumentó que la danza y la música no deben estar subordinadas una a la otra sino producirse de manera simultánea, sin jerarquización y libres de subordinación mutua. La danza tiene la capacidad de crearse de manera paralela pero respetando su autonomía, por ello el cuerpo para la danza no puede estar condicionado a una lectura en función de elementos externos como la sonoridad, sino que el cuerpo es capaz de significar y

dar sentido por sí mismo, potenciado por el movimiento en el espacio. La identidad del cuerpo estuvo vinculada a la consideración del movimiento como potencia en el tiempo presente. Así, la danza no se origina en un pensamiento sino en la acción del movimiento mismo y cualquier sensación respecto al sentido del movimiento se origina en la mente del espectador, quien, desde la perspectiva de Cunningham es libre de actuar en consecuencia.



Imagen de la coreografía *Beach Birds* de Cunningham

Cunningham argumenta que “esta no referencia del movimiento se prolonga en una relación con la música. Esencialmente es una no relación. La danza no se interpreta siguiendo la música. Para las danzas que nosotros presentamos, la

música es compuesta e interpretada como una identidad en sí misma, separada. Causalmente tiene lugar al mismo tiempo que la danza. Las dos coexisten, como lo hacen la visión y el sonido en nuestras vidas cotidianas.”⁷⁸

Un rasgo fundamental del trabajo de Cunningham fue su interés por la tecnología, motivo que lo llevó a realizar trabajo colaborativo al lado de realizadores de cine y video, con quienes investigó también las posibilidades creativas de la danza en su vínculo con otras plataformas artísticas. Con Charles Atlas, videoartista norteamericano y pionero del *media-dance*,⁷⁹ realizó colaboraciones por alrededor de diez años. Por su parte, el cineasta Elliot Caplan realizó una residencia en la Cunningham Dance Fundation de 1983 a 1998, tiempo en el que colaboró con Merce Cunningham en la realización de varios filmes y documentales sobre danza, entre ellos: *Points in space*, *Changing steps* y *Beach birds for cámara*, este último filmado en 1993 y donde se expresa claramente la no jerarquización del cuerpo en el espacio de Cunningham, utilizando el medio como posibilidad de democratización del arte al romper con la estructura del punto focal del centro sobre la periferia, mostrando a varios bailarines en igualdad de circunstancia, sin que haya un protagonista. La grabación se realizó en diferentes locaciones en color y blanco y negro, con música de John Cage y presentando a la danza a través del medio visual del filme. Los cuerpos aparecen en movimiento pero nunca hacen foco sobre la mirada de la cámara, lo que da la sensación de penetrar en la danza que aparenta

⁷⁸ Fragmento de la respuesta que Merce Cunningham dio al preguntársele sobre su modo de enfocar la danza, en “La Coreografía y la danza”, en *Primas hermanas. Proyecto de investigación de danza*, en <http://primasherманas.wordpress.com/merce-cunningham/>, 27 de noviembre del 2012.

⁷⁹ Género en el cual el trabajo de performance en danza es creado directamente para la cámara.

tomar lugar en un campo independiente al de la cámara, lo que confirma la postura de Cunningham respecto al trabajo multidisciplinar en el que tanto el cine como la danza abordan al cuerpo desde su conocimiento propio.

Un fragmento de dicho filme puede ser consultado en http://www.youtube.com/watch?v=Lhg_Z3nt674. Así, Cunningham abre también una importante mirada hacia el trabajo de videodanza que nos ocupa en la presente investigación.

Además de su trabajo de video, Cunningham trabajó en los 80's con un grupo de ingenieros en su interés por generar un sistema computacional que reprodujera por medios informáticos el movimiento. Este proceso tuvo como consecuencia la creación del programa *DanceForms*, aplicación interactiva en tercera dimensión que reproduce el movimiento de los bailarines y las posibilidades coreográficas, posibilita acercamientos y cambio de ángulos entre otras cosas. El programa fue utilizado como herramienta para la experimentación y acompañó los procesos creativos de Cunningham a partir de 1991, quien en su interés por depurar el programa “trabajó en 1999 con Kaiser y Eshkar, ingenieros que usaron los principios del *DanceForms* para crear bailarines virtuales que interactuaran con intérpretes reales.”⁸⁰ Cunningham creó valiéndose de los recursos que como artista tuvo a su disposición, lo que le permitió explorar nuevos campos para la danza y encontrar en distintos momentos nuevas posibilidades para reiterar su postura del cuerpo autónomo para la danza.

⁸⁰ María José Cifuentes, Constanza Cordovez y Simón Pérez, “El legado de Merce Cunningham”, *op. cit.*

3.4 El grupo *Judson Dance Theater*, exploración de nuevos campos para la danza

Hacia 1960 la sociedad estadounidense comienza un proceso de apertura al reconocimiento de la relatividad del conocimiento y la subjetividad de la percepción. Históricamente se corresponde esta postura de cambio social y cultural con el desarrollo de “nuevas formas” para la creación artística, producto de la experimentación. En lo que se refiere a la danza, entre 1962 y 1964 se consolidó un movimiento de experimentación coreográfica de vanguardia en el *Judson Memorial Church* en Manhattan, Nueva York que fue reconocido como *Judson Dance Theater* y que integró a artistas como Steve Paxton, Fred Herko, David Gordon, Alex and Deborah Hay, Yvonne Rainer, Elaine Summers, William Davis, Ruth Emerson, Trisha Brown y Meredith Monk, entre otros.

Las principales aportaciones del Judson Dance Theater al campo de la danza fueron el desarrollo del *Contact Improvisation* y la *danza para la cámara*. Ambas expresiones para la danza abordan al cuerpo desde una ruptura con las concepciones en que hasta ese momento había sido abordado el cuerpo para la danza. A partir de trabajos experimentales al seno del Judson Dance Theater estos nuevos recursos creativos al alcance de los artistas de la época fueron legitimándose como vanguardia y propagándose como movimientos importantes en todo el mundo.

3.4.1 El *Contact Improvisation* y la percepción del cuerpo

Es una forma de danza de improvisación que consiste en usar los puntos físicos de contacto entre los cuerpos como soportes para el movimiento. Su práctica implica un estado de percepción óptimo sobre el espacio y los cuerpos propio y de los demás, así como una apertura para recibir lo inesperado *in situ* mientras se improvisa la danza.

El precursor de la improvisación de contacto en la danza es Steve Paxton (Arizona 1939) coreógrafo y bailarín quien fue alumno de Merce Cunningham y José Limón. Paxton desarrolló el *Contact Improvisation* como una forma de explorar la relación entre los bailarines focalizando la fisicalidad en los puntos de apoyo entre los cuerpos a través de la fricción, el apoyo, la gravedad y el momento presente como tiempo de la danza. Estas condiciones para la improvisación del movimiento condujeron a los bailarines a un conocimiento de su cuerpo desde un enfoque distinto al de la danza moderna y sus técnicas de entrenamiento. Ahora resultaba fundamental la confianza plena del cuerpo propio en el *aquí y el ahora*, dejando de lado la imagen moderna de un cuerpo atlético que perseguía al bailarín ideal con el entrenamiento diario.

En oposición, el *Contact Improvisation* privilegió la capacidad física de todos los cuerpos por igual para la danza y la percepción del peso y el espacio como fundamentos para el movimiento. Steve Paxton argumentó que aún los bailarines no entrenados podían contribuir a las formas de la danza y se interesó en estudiarla a partir de movimientos peatonales.

En el *Contact Improvisation* dos cuerpos deben permanecer juntos para establecer los puntos de contacto (por ejemplo, cabeza-pie, hombro-espalda, cuello-brazo, cadera-abdomen, etc.) y en su ejercicio se producen formas de movimiento para la danza dotadas de sentido por los cuerpos mismos. Los sentidos de los bailarines son indispensables para la improvisación que se desarrolla en el plano de la percepción del momento sin premeditar movimientos ni pretender llegar a formas preconcebidas. Así, la imagen del cuerpo para la danza se transforma priorizando a la sensación sobre la fisicalidad y privilegiando la experiencia sensorial sobre el dominio de la técnica.

En la improvisación de contacto la percepción sobre el cuerpo propio está condicionada a la relación corporal con algo o alguien más y el estado mental y emocional de los bailarines es generado sólo como consecuencia de ese contacto.



Los bailarines Andrew Harwrod y Benno Voorham en espectáculo de *Contact Improvisation*

El *Contact Improvisation* tiene vínculo con la perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty en el sentido de la experiencia del sujeto que percibe a través de la

imagen del cuerpo propio y el de los demás. En esta danza, el sujeto se conoce percibiendo y no como resultado de un automatismo, la experiencia corporal es condición necesaria para relacionarse con el otro, por ello cada danza es única.

3.4.2 La danza para la cámara

El interés del *Judson Dance Theater* por desenmarcar a la danza de los principios modernos propició el encuentro con nuevos espacios para la danza. Así, se crearon obras específicas para espacios no convencionales y se potenció la idea del alcance masivo de la danza como consecuencia de una postura no elitista para la apreciación de las artes. Respondiendo a su postura de artistas de vanguardia, los miembros del *Judson Dance Theater* utilizaron como recurso los medios a su alcance para la experimentación de nuevas formas para la danza. De ahí que la producción de danza para la cámara haya sido importante como recurso creativo y no solo como forma de registro para las obras dancísticas.

La danza para la cámara se caracteriza por la exploración del movimiento corporal a través de los recursos técnico-expresivos de la cámara de video, llevados a su máxima potencia en el trabajo de edición. Yvonne Rainer, fue una de las pioneras en el uso del video para la danza, en 1978 graba la versión para video de su obra "Trio A. La mente es un músculo" con la que se abren nuevos campos de análisis sobre la mirada del cuerpo desde la perspectiva de la cámara. "Vemos que la pieza no está realizada ante un público, sino que la coreógrafa ha elegido representarla para la mirada de la cámara: es decir, asistimos a un tipo de trabajo

en el que se mezclan dos regímenes diferentes de verosimilitud, pues de un lado se trata de un documento, y al mismo tiempo, del otro, de una puesta en escena”⁸¹, la filmación realizada por Sally Banes, sigue la estructura de un plano-secuencia presentando la imagen sin sonido y en blanco y negro donde la bailarina nunca voltea la mirada sobre la cámara, con ello la percepción del espectador se ve inquietada con un trabajo conceptual que influiría en el desarrollo posterior de la videodanza como expresión artística híbrida.

3.5 El cuerpo en la Videodanza

Por videodanza entendemos a la expresión artística que se produce con el entrecruzamiento de los lenguajes de la danza y el video arte. Es decir, no se trata de video ni de danza sino de una forma híbrida centrada en la potencia del cuerpo en movimiento como expresión dancística.

La videodanza es “una síntesis expansiva de *tiempo y espacio, plástica y música, imagen y sonido, experimentación y comunicación*, y además movimiento dancístico.”⁸² Sus dos componentes principales, el video y la danza, se enlazan en una relación de hibridez que no reconoce jerarquías, sin dominio de una sobre otra. Su relación puede interpretarse también como la asignación de una mirada que el

⁸¹ Villota, Toyos Gabriel: “Buscando la verdad (filmada) del cuerpo que baila. Cuatro miradas en cuatro películas de danza”, en http://www.arteleku.net/zehar/wp-content/uploads/2009/01/villota_es.pdf, 27 de noviembre del 2012.

⁸² Gerardo De la Fuente y Martha Érika Mateos, “Aproximaciones a la videodanza”, en *La experiencia actual del arte*, Isabel Fraile Martín y Víctor Gerardo Rivas López (coord.), Puebla, BUAP, 2011, p. 118.

video como técnica le asigna al cuerpo en movimiento⁸³ y en este sentido resulta fundamental pensar que la interpretación de la videodanza no puede hacerse ni desde la perspectiva del video ni de la de danza, sino asumiéndola como una nueva forma de aparecer.

En *La pregunta por la técnica*, Heidegger afirma que “la técnica no es pues un mero medio, la técnica es un modo del salir de lo oculto. Si prestamos atención a esto nos abrirá una región totalmente distinta para la esencia de la técnica. Es la región del desocultamiento, es decir, de la verdad.”⁸⁴ La técnica, desde esta perspectiva, nos devela nuevas formas del mundo y a quien compete este desocultamiento es al hombre a través de la estructura de emplazamiento que no es otra cosa que el modo a través del cual lo real y efectivo sale de lo oculto como existencia. El desocultamiento es posible a través de la imagen que devela rasgos antes desconocidos, la imagen establece una relación con “algo”, estamos al tanto de ese “algo” a través de ella. La imagen representa así una posibilidad para nuestra relación con el mundo que es personal en tanto que lo que se devela adquiere una forma de aparecer específica condicionada por su relación con a quien se aparece.

En la videodanza el cuerpo está sometido a una imagen y es a través de esta que el espectador se relaciona con él. El cuerpo que aparece en la videodanza está condicionado por la mirada de sus creadores (Director /coreógrafo) quienes deciden cómo será expresado el cuerpo en el discurso de la pantalla. En este sentido, hay distintas formas de abordar el cuerpo en la videodanza, sin embargo, las presentes

⁸³ Diego Carrera y Magalí Pastorino, “Videodanza-Máquina y cuerpo”, en <http://www.videodanza.com/textos/maquina%20y%20cuerpo.htm>, 28 de noviembre del 2012.

⁸⁴ Martin Heidegger, *La pregunta por la técnica (y otros textos)*, Barcelona, Labor, 1992, p. 13.

conclusiones se refieren a aquellas en las que el cuerpo es abordado alejándose de la imagen del cuerpo en la danza moderna.

La creación artística y en nuestro caso, la videodanza nos devela otras formas para el cuerpo posibilitando el aparecer de corporalidades diferentes a las concebidas para la danza fuera de la pantalla. Lo biológico del cuerpo en movimiento en su relación con el dispositivo tecnológico expanden el campo de experimentación de la danza y sus posibilidades estéticas, además de abrir nuevas formas de relación con los espectadores. Destaca por ejemplo, el hecho de que en la videodanza el espectador condicione su percepción a los sentidos de la vista y el oído a diferencia de la danza para la escena en la que estos dos sentidos también aparecen en preponderancia sobre los demás pero al aparecer el cuerpo vivo en movimiento se abren posibilidades para una relación cuerpo a cuerpo entre quien baila y quien especta, relación que tiene lugar en el momento fugaz de la danza.

Una de las características que diferencia a la videodanza de la coreografía para la escena es el uso del espacio. El espacio para la videodanza es la cámara con sus posibilidades creativas en la grabación y la pantalla con las propias en la edición. El cuerpo en movimiento, enmarcado en un espacio rectangular aparece mediado por los recursos del video y construyéndose a partir de las posibilidades biológicas propias en su interrelación con las capacidades técnicas del video. Así, una de las aportaciones fundamentales de la videodanza en lo que a imagen del cuerpo respecta es su capacidad de empalmar hasta 5 imágenes (opacidad), recurso que puede ser utilizado en edición empalmando imágenes del cuerpo una

sobre otra a manera de súper imposición y permitiendo cierta sensación de tridimensionalidad (recordemos que el espacio pantalla es objetivamente bidimensional) con la que se expresa una imagen del cuerpo que resulta imposible para la danza en escena.

Por otro lado, el espacio-pantalla rectangular aparece a modo de ventana que nos conecta y nos posibilita la mirada a un cuerpo que se nos presenta en la dimensión de lo físicamente imposible: “la cámara lenta, las distorsiones, las reversas, la anulación de las leyes físicas del escenario dan como resultado otras nociones de danza que involucran una reflexión sobre el cuerpo. Y este cuerpo a su vez aparece con otras posibilidades de enunciación, en el marco del rectángulo del video y en el recorte de la edición: el cuerpo en el registro de su movimiento produce otras subjetividades, otras maneras de pensarse.”⁸⁵

El proceso de develación de este nuevo cuerpo para la danza está condicionado por un lado a la mirada de la cámara, perspectiva desde la que se posiciona el creador para la captación del cuerpo y el movimiento por medio de tomas, y por otro lado, depende del trabajo de edición entendido como el proceso a través del cual se califican, ordenan, montan y yuxtaponen las imágenes en su búsqueda de sentido.

La edición no lineal (aquella que es objeto de la grabación de imágenes digitales) permite hacer tratamiento de cualquier fotograma o cuadro de imagen de

⁸⁵Gerardo De la Fuente y Martha Érika Mateos, *op. cit.*, p. 120.

forma directa ya sea para colocar efectos o simplemente para seleccionar cuadros y organizar secuencias.

La idea espacio temporal de la danza “se concibe en relación con el medio electrónico con el que se mantiene en diálogo, no solo a través del cuerpo o la imagen manipulada, sino a través de la relación cuerpo-imagen-tecnología.”⁸⁶

Hay en la videodanza una dislocación del cuerpo en movimiento en relación a su estado como danza en escena, este desenmarcamiento del cuerpo toma lugar en la edición de video como el proceso en el que se decide lo que está y lo que no está en el cuadro y su forma de aparecer está sujeta a las condiciones del video.

La extensión de los horizontes del cuerpo en la videodanza implica la puesta en cuestión del lenguaje establecido hasta ahora para la danza y de la imagen del cuerpo legitimada para ella como única posibilidad de construcción discursiva.

El cuerpo en la videodanza es un cuerpo que no está sujeto al dominio de la técnica de entrenamiento como vía para alcanzar su ideal, sino que por el contrario, aparece sin que para su identidad sean el rostro y la frontalidad sus más importantes formas de presentación.

La videodanza lleva implícita la idea de transfigurar como condición de su propia posibilidad expresiva; es para ella indispensable la presentación de un cuerpo dislocado que deviene imagen nueva, que nos propone una mirada del cuerpo desconocida pero reconocible.

⁸⁶ Haydé Lachino y Nayeli Benhumea, *Videodanza de la escena a la pantalla*, op. cit., p.16.



Imagen de la videodanza *Destierro* de Mariana Arteaga

El cuerpo, ligado a su posición espacio-temporal se ubica en la videodanza delimitado por el ángulo de encuadre de la cámara y en un tiempo que no es realista en el sentido que sobrepasa las posibilidades biológicamente posibles para el movimiento corporal de un bailarín en escena. La posibilidad de la profundidad de campo en la pantalla permite que la relación del cuerpo con el espectador también se vea modificada al cambiar la perspectiva del espacio en el que, a diferencia de la representación escénica convencional, se da un valor fundamental a planos de detalle del cuerpo y a la variación entre cercanía y lejanía de lo percibido.

En la videodanza, el tiempo presente ya no es el tiempo de expresión del cuerpo, éste está sujeto a nociones temporales distintas al tiempo del espectador y en su ensamblaje (edición) se abren posibilidades discursivas temporales imposibles para una representación de danza sujeta a la condición de la cronología.

“La videodanza contiene una paradoja: es registro e invención. Como registro de la imagen, es antropología, memoria; como invención la cámara no es un testigo neutral que solo captura la danza que se presenta frente a ella, sino que le otorga valores estéticos propios al acontecimiento que tiene frente a sí, lo resignifica gracias a su emplazamiento, a su propia *kinésis*.”⁸⁷ Y es justamente la resignificación del cuerpo, lo que nos interesa en esta investigación, resignificación ligada a los conceptos de movimiento, espacio y tiempo.

“La cámara permitió acercarnos al detalle, al gesto, a la intimidad del cuerpo para evidenciar que en los más mínimos movimientos corporales también están operando las construcciones culturales: en el cerrar de un párpado, en el detalle de un pie al tocar el piso, en la cabeza que gira, todo está cargado de significación”⁸⁸

El cuerpo en la videodanza es producto de una metaforización lograda con el soporte de la tecnología del video tanto en los procesos de grabación como de edición. En ellos, hay una deconstrucción de la imagen que se tenía concebida para el cuerpo en la danza moderna y una revelación de una corporalidad abierta, que por consiguiente se asume como *otras corporalidades* para las que no hay una noción ideal de cuerpo sino diversas expresiones de este que se nos presentan a través del dispositivo tecnológico revelando formas hasta entonces desconocidas para el cuerpo.

En la videodanza el espectador es invitado a recorrer el cuerpo a través de la mirada expandida de la cámara haciendo un paneo junto a ella, un zoom o un

⁸⁷ *Ibíd*, p. 31.

⁸⁸ *Ibíd*, p. 51.

tildeo y más aún, focalizando la mirada sobre detalles que el cuerpo en la representación escénica convencional no mostraba. Se otorga, entonces, un valor fundamental sobre el detalle y se proponen como cuerpo, fragmentos de este distintos al rostro, tales como un brazo, un codo, una pierna o partes incluso irreconocibles como identitarias del cuerpo para la danza.

De ahí que las investigadoras Haydé Lachino y Nayeli Benhumea, conciban al cuerpo en la videodanza como un cuerpo-imagen que representa una visión y manipulación del cuerpo mediado por el dispositivo en el que se materializa, la pantalla. El cuerpo-imagen establece códigos propios que se encuentran muy alejados del ideal de cuerpo representado por el arte, por ejemplo en la geometría y estética del cuerpo vitruviano del Renacimiento. El cuerpo que ahora nos ocupa es un cuerpo caracterizado por una identidad fragmentaria con la que surge una danza de la síntesis, “donde el espectador establece una relación entre lo visto y lo no visto.”⁸⁹ Un fragmento de cuerpo es la representación corporal de la totalidad, no desde lo físico expresado sino desde la psique del creador y del espectador. A este sentido es al que se refieren Lachino y Benhumea cuando afirman que para la videodanza tiene más peso significativo lo ausente. Las secuencias en la videodanza no son lineales en el sentido de que entre un corte y otro no necesariamente existe continuidad en el movimiento corporal.

Las imágenes se yuxtaponen bajo una lógica distinta construyendo sentido, por ello el movimiento es considerado como coreografía expandida bajo el

⁸⁹ *Ibíd*, p. 59.

presupuesto de una superación de las formas convencionales del proceso coreográfico como principio, desarrollo y fin.



Videodanza *La mentira* de Win Vandekeybus, 1992.

“Para la danza escénica la potencialidad expresiva está centrada en el cuerpo, para la videodanza está justamente en la mediación. La fuerza del cuerpo del bailarín no reside más en su incuestionable presencia escénica sino en su ausencia, en el no-lugar que deja el corte”⁹⁰ El cuerpo ausente aparece tanto en el espectador como en el creador como un cuerpo pensado que está fuera del marco de la pantalla.

⁹⁰ *Ibíd*, p. 60.

En este sentido, la presencia-ausencia del cuerpo en la videodanza está relacionada con el carácter dual de la imagen en la antropología de Hans Belting: lo que vemos no es el cuerpo en sí sino una evocación del mismo. Hay un carácter invisible de la imagen presentada al exponer virtualmente un cuerpo en movimiento que en sí mismo no está dentro del encuadre al presentarse ante la mirada de quien contempla. Por ello, la videodanza no representa en un sentido estricto, la materialización del carácter efímero de la danza escénica. El cuerpo en la videodanza es el advenimiento del yo mismo como otro en quien reconozco una forma nueva para el cuerpo, por lo que la corporalidad se diversifica, se vuelve múltiple.

Los recursos propios de la cámara como dispositivo y del montaje como proceso creativo (entendido en sus tres fases: creación de guión técnico, grabación y edición) permiten a la videodanza mostrar distintas perspectivas de un mismo cuerpo, proponer distintos ángulos desde los cuales enfocar, multiplicar la mirada y diversificar la postura desde la que se observa. Se rompe con ello la cuarta pared del foro tradicional para la danza y se hace partícipe al espectador del movimiento que acompaña a la danza, “desde adentro”, como si la pantalla fuera una ventana que lo invita a ser partícipe de la acción y no de la contemplación a distancia. Con la videodanza se abren nuevas posibilidades para la experiencia estética del movimiento corporal y otras formas de relación entre los cuerpos del bailarín y el espectador.

Roland Barthes en sus reflexiones sobre fotografía, hace alusión a un proceso que puede aplicarse al análisis creativo en la videodanza que nos ocupa:

la relación corporal establecida entre el creador, lo creado y el espectador. Nos dice Barthes que una foto puede ser objeto de tres prácticas⁹¹: hacer, experimentar y mirar. Actos intencionales acompañados a su vez por emociones en las que intervienen el fotógrafo, el espectador y aquello que es fotografiado, el referente. Cuando este referente es además una persona, es decir, un cuerpo humano, se evidencia con mayor intensidad un proceso inevitablemente corporal en el que Barthes acompaña el surgimiento de la imagen fotográfica con la emoción del *operator* o fotógrafo al develar a través de un proceso químico (la acción de la luz) y físico (formación de la imagen a través de un dispositivo óptico) al sujeto mirado y al sujeto mirante: creador y espectador unidos a través de la imagen. La videodanza relaciona de una manera similar al espectador con el creador, pues entre ellos se establece una conexión que tiene su lugar de encuentro en la imagen del cuerpo expresado en la pantalla.

En la videodanza, como en el análisis fotográfico de Barthes, lo que el espectador percibe es cierta invisibilidad que hay en la imagen, ya que no es a ella a quien ve sino a su referente, a los elementos de connotación. De ahí que, para Barthes, la fotografía implique siempre un retorno de lo muerto. Es imposible separar el referente de la imagen pero éste aparece en un tiempo que no le es propio. Para Barthes la esencia de la fotografía es precisamente la obstinación del referente en siempre estar ahí.

⁹¹ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1989.

Por ello, en la videodanza el cuerpo no deja de ser cuerpo a pesar de develarse bajo otras formas, son otras las condiciones de su aparecer pero es acompañado de su referente como cuerpo.

En la videodanza el cuerpo rompe relación con lo figurativo y reconstruye una singularidad a partir de la fragmentación, potenciando la relación entre lo que aparece y lo que se mantiene oculto, lo que corresponde al espectador develar. El movimiento como condición de posibilidad de la danza, tanto para la escena como para la pantalla, aparece entonces bajo un carácter autónomo en el que no necesita de lo figurativo para expresarse como cuerpo, por el contrario se afirma como tal desde una forma de aparecer distinta.

El poder de la imagen en la videodanza es justamente ese, el de posibilitar otras corporalidades para la danza, el de abrir nuevas capacidades estéticas que lleven a otras experiencias que nos develen otras formas sobre el mundo.

CONCLUSIONES



INTERFERENCIA
Obra de Katya Tovar Minadrama y
compañía La Serpiente, México 2012



La danza moderna surgió como un rompimiento con los códigos corporales instituidos por el ballet clásico a finales del siglo XIX y se desarrolló de manera paralela en Estados Unidos de Norteamérica y en Europa. A pesar de su interés en renunciar a las estructuras de movimiento preestablecidas por la danza clásica y de su intento por regresarle al cuerpo una expresión más natural, la danza moderna legitimó una imagen del cuerpo que también fue consecuencia de un entrenamiento riguroso que lo posibilitó para cumplir con las exigencias del sistema coreográfico de la época.

La pretensión moderna de colocar todo acontecimiento bajo el dominio de lo humano justifica la aparición del método como condición necesaria en la producción de conocimiento, planteamiento que también ejerció influencia en el campo de las artes. En el caso de la danza, esta idea sirvió como base para el establecimiento de formas de entrenamiento específicas que una vez depuradas metodológicamente originaron las técnicas de entrenamiento dancístico para bailarines.

Como ejemplo, la técnica de entrenamiento establecida por Martha Graham, expresa la legitimación de la imagen de un cuerpo que desde la perspectiva del sistema debe estar entrenado física y emocionalmente para responder a los estímulos creativos para la danza, lo que implica a nivel de trabajo físico un grado de mecanización en el entrenamiento.

La imagen del cuerpo para la danza está influida por factores socioculturales que determinan su legitimación: la comunidad de bailarines en general está condicionada por la búsqueda de un ideal de cuerpo que posibilite procesos de creación que satisfagan las necesidades creativas de los coreógrafos, mientras por

otro lado, la sociedad en su papel de espectadores, legitima una imagen del cuerpo para la danza en función de lo que queda manifiesto en escena, es decir, a partir del resultado del proceso de creación. De ahí que las características contextuales sean determinantes en la legitimación de la imagen del cuerpo para la danza.

Toda sociedad idealiza una imagen para el cuerpo del bailarín que pretende ser alcanzada a través de las técnicas de entrenamiento dancístico. Por ello, las técnicas de danza son construcciones culturales de lo que un colectivo humano imagina como posibilidades para el cuerpo que baila. De esta forma, la imagen del cuerpo está sujeta a un tiempo y espacio específicos.

La técnica dancística de Martha Graham, establecida como modelo estructural para el entrenamiento del bailarín de danza moderna, se inscribe dentro de los parámetros de una representación moderna de la realidad. A pesar de que la técnica Graham se desarrolló en el Siglo XX, tuvo influencia de corrientes de pensamiento como las de Robert Boyle y René Descartes, quienes durante el S. XVII definieron un modelo de pensamiento que ha persistido hasta nuestros días principalmente desde un enfoque científicista. Para Robert Boyle, el cuerpo es un organismo estructural en el que la interrelación de las partes que lo integran genera características específicas de la totalidad que no pueden ser expresadas por cada una de sus partes de forma aislada. El entrenamiento corporal en la técnica Graham aísla los motores movimiento para focalizarlos y tener conciencia del lugar donde se origina el movimiento que finalmente implica al cuerpo total. La *contracción* y el *release* son las dos polaridades fundamentales de esta técnica, ambas surgidas a partir del movimiento pélvico como centro energético desde el que se activa todo el

cuerpo pero con la plena conciencia de que el punto de mayor potencia para el movimiento es la caja pélvica, el plexo solar, el centro del cuerpo.

Boyle concibió al cuerpo con la especificidad de una máquina hidroneumática que funciona también a partir de fluidos. En este sentido, la danza moderna concibió al cuerpo en un movimiento que a través de un flujo continuo desencadenaba distintas intensidades dependiendo de la forma en que se implicaran cada una de las partes. Regresando al ejemplo de la pelvis, es ésta el lugar de emanación de movimiento, el órgano donde nace el torrente que invade al cuerpo por consecuencia. De esta manera, el cuerpo en el entrenamiento técnico está sujeto a un estado de conciencia sobre dónde, cuándo y cómo surge el movimiento. La noción de cuerpo en la modernidad parte de la estructura individualista que dicotomiza al sujeto de su cuerpo y al individuo de su comunidad, estilo de pensamiento que se refleja también en la técnica de entrenamiento desarrollada por Martha Graham en la que el cuerpo aparece con una carga simbólica representando justamente el ideal de una corporalidad instituida desde el tejido social para la danza. El nacimiento del individualismo occidental coincidió también con la promoción del rostro y la frontalidad como valores que determinan la identidad. Esta frontalidad se legitimó como característica para las representaciones dancísticas modernas en las que el ángulo de percepción del espectador continuó colocado “de frente” a la escena como en la danza clásica, apelando al sentido de la vista en preponderancia sobre los demás, esto al mismo tiempo que la frontalidad del rostro en la escena constituía el punto focal más importante para la proyección emotiva del bailarín.

Por su parte, el modelo del cuerpo como máquina cobró importancia como consecuencia de la filosofía mecánica del S. XVII, principalmente durante la Revolución científica. René Descartes en *El Tratado del Hombre* partió de la distinción entre el alma y el cuerpo como los dos elementos constitutivos del hombre. Dicho pensamiento que dicotomiza el cuerpo del espíritu influyó en la concepción de la danza moderna, principalmente en lo referido a la imagen del cuerpo desde la perspectiva del entrenamiento técnico.

Doris Humphrey, en su búsqueda por una danza alejada de la visión clásica del cuerpo, consideró necesaria la existencia de una técnica de entrenamiento con la que se adquiriera una “motivación consciente” y consideró que tendría que haber una clase sobre técnica de la expresión de los estados emocionales antes de que los bailarines llegaran a la ejecución de la coreografía. Con ello, la concepción de la imagen del cuerpo para la danza quedó sujeta a la diferencia entre cuerpo y mente en la que lo primero es un correlato de la ejecución y lo segundo de la expresión emotiva. La imagen del cuerpo aparece en Humphrey desde una perspectiva biológica como campo dicotomizado de la proyección sensible del bailarín, aun cuando para ella lo segundo debería ocupar un lugar privilegiado respecto a lo primero en el proceso creativo al que ella definió como laboratorio.

En lo que respecta a Martha Graham, ella consideró que gracias a la técnica de entrenamiento el bailarín podía responder a las exigencias del espíritu en su deseo de manifestarse. El cuerpo entrenado del bailarín, en pleno dominio de la técnica, toma entonces el lugar de medio a través del que la expresión sensible tiene lugar en el discurso de la danza.

Para las técnicas de entrenamiento de la danza moderna los principios de movimiento como la caída-recuperación (Doris Huphrey) o la contracción-*release* (Martha Graham) estaban cargados de una significación específica en un intento por codificar sensaciones particulares a partir de imágenes concretas relacionadas al movimiento. Aludiendo a los principios motrices en cuestión, Doris Humphrey afirmó que en la acción de la caída-recuperación estaba sintetizada la lucha por vivir, de tal forma que la caída era una representación de la pérdida de equilibrio perfecto, por ejemplo. Martha Graham por su parte, dotó de sentido a la contracción corporal trabajando simultáneamente su aspecto físico con la imagen del cielo, en contraposición a la contención muscular en la que veía a la tierra. Su técnica de entrenamiento depuró los movimientos espasmódicos que posteriormente en escena generaban una energía que se disparaba en la coreografía abriendo nuevas perspectivas sobre el uso del espacio escénico. Tal como la ciencia moderna buscó la relación del objeto con el método que lo explicara, la danza hizo lo propio con el establecimiento de las técnicas de entrenamiento que propusieron métodos (procesos formativos específicos y estandarizados) para que los bailarines adquirieran las habilidades físicas y la conciencia corporal y sensible requerida para la creación.

Así, el método apareció como condición necesaria para obtener un cuerpo ideal, lo que trajo como consecuencia la legitimación unilateral de la imagen del cuerpo para la danza, asumiéndolo solo bajo el dominio de la técnica. La visión dualista que separa la razón del cuerpo también se ve reflejada en las técnicas de entrenamiento para las que el cuerpo funciona a partir de sistemas aislados como

en los asumidos desde la ciencia médica (sistema respiratorio, muscular, óseo, etc.), de ahí que en la danza lo material del cuerpo quede bajo el control de la técnica.

Resulta indispensable hacer énfasis sobre el interés de dotar de sentido al movimiento propuesto desde las técnicas de entrenamiento, específicamente en la danza moderna, porque en la segunda mitad del S.XX con la influencia de las vanguardias artísticas, la danza encontró nuevas posibilidades para el entrenamiento del cuerpo del bailarín y por consecuencia otras nociones de la corporalidad. En el *contact improvisation*, por ejemplo, la técnica es asumida como un proceso creativo en sí mismo, gracias al cual el estado de contacto físico permanente entre dos cuerpos posibilita el surgimiento de significaciones espontáneas que sugieren un vasto territorio de exploración sensorial en el que el cuerpo es asumido como unidad alejándose de la perspectiva cartesiana. A este tipo de “training” es al que el investigador Gustavo Emilio Rosales⁹² se refiere como inscrito en una autonomía de la *creación postcoreográfica* que conserva el esencial perfil de entrenamiento como camino, como proceso a través del que se valida la noción de cuerpo como expresión integral de la existencia.

Por su parte, en la danza moderna la reflexión respecto a la idea del hombre-máquina estuvo relacionada con la voluntad de dominio del bailarín sobre su cuerpo,

⁹² En su libro *Epistemología del cuerpo en estado de danza* (Fonca-Conaculta, 2012), el investigador Gustavo Emilio Rosales define la autonomía de la danza en relación a la transformación poética de la imagen del cuerpo, para la que el “training” resulta efectivo en la medida en que se posiciona desde un enfoque crítico respecto a los entrenamientos convencionales y se instaura en una relación horizontal donde el movimiento aparece como la morada epistemológica de quien baila. Resulta obligado pues, pensar el entrenamiento desde este enfoque, en clara oposición a las técnicas de entrenamiento en la danza moderna.

quien en la búsqueda por alcanzar la imagen del cuerpo ideal para la danza encontró en las técnicas de entrenamiento el proceso apropiado para *lograrla*. La danza, desde su poética, en su pleno estatuto de creación, validó el dominio del hombre sobre la técnica legitimando el entrenamiento como parte esencial para la creación coreográfica moderna. Desde este enfoque, la poética de la danza coincide con los parámetros generales de la representación moderna de la realidad.

La *autonomía* sobre el cuerpo lograda por el dominio de la técnica en la danza encontró concordancia con el pensamiento moderno que apela a la individuación a través de la que el hombre domina a la naturaleza generando un conocimiento útil y racional. De esta manera, la imagen del cuerpo en la danza moderna representa su estado ideal, producto de una construcción corporal que involucra tanto a la comunidad de bailarines y coreógrafos como a los espectadores. Cada uno, desde su experiencia y participación reinventa el capital simbólico de la cultura del cuerpo para la danza.

Por otro lado, en lo que respecta a la videodanza como expresión híbrida conformada por las posibilidades creativas del videoarte y las del cuerpo que baila, la imagen del cuerpo se ve transfigurada precisamente por la determinación estética de los recursos técnico expresivos de dicho entrecruzamiento. De ahí la importancia de la reflexión sobre un doble movimiento: el propio del cuerpo en estado de danza y el referido a las posibilidades de la cámara de video. Para esta última hay dos formas principales para abordar al cuerpo, la primera es la capacidad de la cámara para proponer una relación distinta a la natural en función del eje óptico (alejar o acercar la distancia en relación al cuerpo captado por la cámara) y la segunda,

mostrar distintos puntos de vista sobre el cuerpo en cuestión (a través del montaje y la yuxtaposición de imágenes). De ahí que la videodanza posibilite otras formas de aparecer para el cuerpo, formas medidas por un dispositivo tecnológico bajo la manipulación humana.

Las distintas formas de aparecer del cuerpo son expresadas a través de la imagen, es por medio de ésta que socialmente legitimamos formas específicas para el cuerpo que baila. Desde la perspectiva antropológica de Hans Belting la imagen se hace visible a través de un medio, el medio portador. El cuerpo en la danza aparece entonces como medio portador de su propia imagen: la imagen toma forma en el cuerpo en movimiento que aparece entonces como medio portador viviente. La perspectiva antropológica de Belting resulta fundamental considerando la condición necesaria de la existencia del cuerpo humano tanto en el proceso creativo de la danza como en su percepción. En este sentido, la danza escénica se expresa a través de una conexión cuerpo a cuerpo, es decir, el cuerpo que baila interpela al espectador a partir de una relación corporal (la imagen del cuerpo que baila toma forma en el cuerpo del bailarín y es legitimada en otro cuerpo, el del espectador).

En el caso de la videodanza, el medio portador para la imagen del cuerpo es también el cuerpo que “baila”, sin embargo, su forma de aparecer ya no depende exclusivamente de las capacidades cinéticas del cuerpo de un bailarín, sino del cruce entre el video y el cuerpo físico en movimiento. De ahí que la videodanza deleve formas desconocidas para la imagen del cuerpo en las que la antropología de la imagen de Belting también cobra sentido al pensar el proceso perceptivo desde la condición corporal del espectador, proponiendo incluso, otras formas para

la decodificación del cuerpo en movimiento, ello sin olvidar que el proceso creativo en lo que respecta al video está mediado por la mirada humana del creador quien “manipula” el dispositivo tecnológico a partir de sus intereses artísticos. Es gracias al hombre como ser responsable de la técnica (lo instrumental), que la esencia de la técnica (lo que condiciona el aparecer) hace salir de lo oculto la imagen transfigurada del cuerpo que baila en la videodanza. Se trata de la esencia de la técnica con su capacidad de desocultamiento, de hacer salir, de develar imágenes distintas a las existentes.

Lo biológico del cuerpo en movimiento en su relación con el dispositivo tecnológico expande el campo de experimentación de la danza y sus posibilidades estéticas, además de abrir nuevas formas de relación con los espectadores. Las imágenes en la videodanza exigen del cuerpo que percibe una mirada estructurante distinta a la del espectador de la danza escénica. Se trata ahora del reconocimiento del cuerpo en un doble movimiento: por un lado desde la condición propia del movimiento corporal para la danza, y por el otro, desde el montaje del video con todas sus características (montaje concebido como la estructuración de movimientos en el tiempo y en espacio propios del video). De ahí también la condición creativa de la videodanza: alejada de todo acto representacional, la videodanza es creación en el sentido de que traspasa las formas de la realidad natural develando otras formas de aparecer. El doble movimiento al que nos referimos en la videodanza aparece entonces no como la representación del cuerpo biológico sino como la expresión de formas desnaturalizadas a través de las cuales se presenta al cuerpo en el marco de un espacio dinamizado: la pantalla.

El espacio-pantalla enmarca la transfiguración de la imagen del cuerpo potenciada por las dos principales formas en las que la cámara aborda al cuerpo (con la modificación del eje óptico y con la presentación de distintos puntos de vista sobre el cuerpo en movimiento). En este sentido, y por efecto de la cámara, el espacio se dinamiza al no mostrarse desde una sola perspectiva, lo que coadyuva en el otorgamiento de formas “anormales” para el cuerpo (pensemos en la *opacidad* como recurso de la edición gracias al que se logran empalmar hasta 5 imágenes del cuerpo, una sobre otra), dislocando toda convención legitimada para él y enfatizando la idea de un devenir permanente característica del cine y retomada por la videodanza: algo está por presentarse y para ello la pantalla aparece como espacio abierto a múltiples posibilidades. De esta manera, la idea del cuerpo que entra en crisis en la modernidad, encuentra en la videodanza posibilidades distintas para realizarse.

Desde la perspectiva del espectador y para que el sentido se manifieste, la videodanza exige pensar la danza sin significación, así el desocultamiento tiene lugar con la transfiguración en la imagen del cuerpo. A partir de lo no habitual el cuerpo en la videodanza se declara, su movimiento alejado de la representación se asume como creación al dotar al cuerpo de un nuevo sentido, sentido como otra orientación para la imagen del cuerpo en la danza (orientación hacia formas no estrictamente humanas pero mediadas por lo humano con una mirada creativa). Con ello se supera el carácter unívoco de la imagen del cuerpo pensada desde el método con las técnicas de entrenamiento dancístico.

La imagen de este nuevo cuerpo produce una experiencia de sentido a partir de una resonancia sensible que vibra con el montaje de la videodanza y su uso del tiempo (tanto del video como de la danza) para abordar el movimiento. Sin duda, el carácter efímero de la danza se ve trastocado por el video, al posibilitarse no solo su reproducción técnica sino la materialización de su imagen.

Es justamente la relación con los conceptos tiempo y movimiento el aspecto de mayor coincidencia entre la danza como actividad sensible encarnada en el cuerpo humano y el video como expresión de un medio descorporeizado, casi inhumano, articulación que abre nuevas rutas para la reflexión del cuerpo que baila y reitera el devenir constante de la danza y su afirmación a través de la imagen del cuerpo legitimada para ella en un eterno presente.

La imagen transfigurada del cuerpo expresada en la videodanza invita al espectador al reconocimiento del cuerpo propio, su capacidad de asombro potenciará la experiencia de la relación con una nueva imagen para el cuerpo, alejada de toda familiaridad. La videodanza se constituye entonces como un lugar para la imagen dinámica a la que se refiere Susan Langer, es por medio de esta imagen que el espectador objetiviza acontecimientos subjetivos en función de su experiencia.

Si bien es cierto que el cuerpo del bailarín en escena es un cuerpo que lleva al límite su experiencia corporal y con ello permite develaciones sobre el cuerpo distintas a las experimentadas en la vida común, la videodanza (con la posibilidad de alargar y suspender la percepción del tiempo, de colocar la mirada sobre el detalle del cuerpo y yuxtaponer diferentes perspectivas desde las cuales percibirlo)

posibilita la emergencia de nuevas significaciones con el reconocimiento sensible de formas desconocidas. Estas formas, explorando las posibilidades expresivas del video, pueden ser particularidades concretas del cuerpo gracias a las cuales podemos afirmar que en los detalles mínimos hay cuestionamientos importantes sobre el mundo.

Si las imágenes permiten una renovación sobre el lenguaje, esta renovación es posible únicamente a través de la mirada. La relación del espectador con la videodanza es fundamental pues a través de su experiencia la transfiguración de la imagen del cuerpo para la danza cobra sentido más allá de sus repercusiones en el campo de la expresión artística. La mirada del espectador regresará todo dislocamiento de la imagen del cuerpo a una interpretación humana, desde lo sensible del cuerpo en su relación experiencial con el arte.

La desnaturalización del cuerpo en la videodanza encuentra en la mirada del espectador una posibilidad para transformar significativamente la visión sobre sí mismo y sobre su entorno, en este sentido, considero que las distintas formas de aparecer del cuerpo en la videodanza, así como la interacción múltiple a la que está sujeto, influyen no sólo en el campo de la creación dancística sino que en su encuentro con los espectadores los tocan en su calidad de seres humanos invitándolos a posicionarse desde un lugar distinto al cotidiano para mirar el mundo y por consiguiente mirarse a sí mismos.

Bajo la perspectiva de Hans Belting, los medios transforman nuestra percepción corporal y desde este enfoque, la videodanza invita a una ruptura sensible de la imagen moderna del cuerpo. Con ello instaura un nuevo sentido, una

orientación hacia el reconocimiento del cuerpo propio en la imagen transfigurada del cuerpo que baila presentando así otros horizontes para nuevas experiencias sensibles. Así, una de las posibilidades para abordar el cuerpo en la videodanza es la de no reafirmar ninguna imagen existente, por el contrario, potenciar la vocación perturbadora de la videodanza invitando a reconocer a través del otro, el cuerpo propio con nuevas dimensiones.

La visibilización de lo humano alejado de la representación anatómica natural del cuerpo da lugar a nuevas orientaciones sobre nuestra relación con el mundo, sujetas, en el caso de la videodanza, a la experiencia estética de los espectadores quienes al reconocer la incertidumbre cuestionan la realidad posibilitando con ello el aparecer de nuevas significaciones para su existencia.

La videodanza abre otras rutas experienciales para “tocar” el cuerpo (tocarlo con la mirada) y fortalecer desde un nuevo horizonte la relación cuerpo-cuerpo (creador-espectador) característica de la danza. Mirar, desde este enfoque, solo puede ser experiencia y la videodanza aparece entonces diversificando las condiciones para la llegada de nuevas imágenes sobre lo que somos.

La transfiguración del cuerpo expresada en la videodanza invita a pensar la imagen del cuerpo como proyecto, es decir, en un devenir permanente; cada nueva forma de aparecer implica nuevas formas de significar, por consiguiente la videodanza en tanto que percibida abre otros horizontes para el reconocimiento de formas no humanas para la danza, formas que lanzan a la percepción imágenes incluso vegetales, animales y tecnológicas para el cuerpo que baila pero en todos los casos mediadas por la mirada humana del creador y los espectadores.

Con ello, asumimos entonces que toda definición sobre la imagen del cuerpo es “temporal” porque está sujeta a una transfiguración constante condicionada por los recursos de los que podamos valernos en el momento para posibilitar su aparecer.

La presente investigación, en ese mismo sentido, sirve como punto de partida, como plataforma abierta y firme desde donde lanzar el trabajo investigativo hacia rutas de reflexión que profundicen en la orientación de este nuevo cuerpo expresado en la videodanza, que den cuenta de su influencia más allá del campo del arte, que inviten, por ejemplo, a abordar la danza desde conceptos como el de *coreografía expandida* -para el que ya no es estrictamente necesario el cuerpo humano en la danza- pero sobre todo que posibiliten otras formas de reconocimiento sobre lo que somos en el aquí y el ahora. La presente investigación lejos de cerrarse abre nuevas preguntas promoviendo con ello la continuidad sobre la línea de investigación trazada, encuentro que ha sido gratificante al expandirse el campo de reflexión que suscita el cuerpo que baila, el cuerpo en el particular estado de danza.



Imágenes de "Horse", un film de Kathi Prosser con coreografía de Caroline Richardson, Canadá 2002

El espacio-pantalla de la videodanza posibilita la mirada a un cuerpo que expresa lo físicamente imposible (por ejemplo, el registro de la suspensión en el espacio desafiando la ley física de la gravedad), así como la mirada sobre los detalles de un cuerpo fragmentado.



Aspectos de "Brevedad" videodanza de la Compañía La Serpiente, Holanda 2013

La cámara permite acercarnos a la intimidad del cuerpo, de ahí que los planos de detalle inviten a pensar una identidad fragmentada para la que lo más importante es lo que no aparece en el encuadre, la ausencia del cuerpo, la virtualidad de su imagen.



Imagen de la videodanza "Instrospección" dirigida por Paula García Brunelli, UAI 2008

La desnaturalización del cuerpo en la videodanza encuentra en la mirada del espectador una posibilidad para transformar significativamente la visión sobre sí mismo y sobre su entorno. La opacidad es uno de los recursos de la edición que posibilitan el develamiento de nuevas imágenes para el cuerpo.

BIBLIOGRAFÍA

- Aedo, Tania y Liliana Quintero (compiladoras) (2004): *tekhné 1-0 Arte pensamiento y tecnología*. D.F., Conaculta-Cenart.
- Barthes, Roland (1989): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós.
- Barthes, Roland (1982/2009): *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós.
- Badiou, Alan (2005): *Imágenes y palabras, escritos sobre cine y teatro*. Argentina, Bordes Manantial.
- Belting, Hans (2007): *Antropología de la imagen*. Madrid, Katz.
- Cardona, Patricia (2000): *Dramaturgia del bailarín. Cazador de mariposas*. México, Escenología-Concaulta/Inba.
- Castro Merrifield, Francisco (2008): *Habitar en la época técnica. Heidegger y su recepción contemporánea*. México, Plaza y Valdés.
- Dallal, Alberto (1988): *Cómo acercarse a la danza*. México, Plaza y Valdés.
- Deleuze, Gilles (1983/1984): *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona, Paidós.
- Deleuze, Gilles (1989/2010): *Pericles y Verdi. La filosofía de Francois Châtelet*. Valencia, Pre-textos.

- Doris Humphrey (1981): *La composición coreográfica*. DF, Difusión cultural UNAM.
- Durán, Lin (1993): *La humanización de la danza*. México, D.F., CENIDI Danza.
- Elizondo Martínez, Jesús O. (2003/2010): *Signo en acción. El origen común de la semiótica y el pragmatismo*. México, Universidad Iberoamericana.
- Eisenstein (1958/1994): *El montaje escénico*. Margarita Phavia (traducción). México, Gaceta-Escenología.
- Fraile, Martín Isabel y Víctor Gerardo Rivas López, coord.(2011): *La experiencia actual del arte*. Puebla, BUAP.
- Garaudy Roger (2003): *Danzar su vida*, traducción: Lin Durán, Hilda Islas y Dolores Ponce. México, CONACULTA/CENART.
- Graham, Martha (1991): *Martha Graham. La memoria ancestral*. E.U.A., Doubleday.
- Heidegger, Martin (1992): *La pregunta por la técnica (y otros textos)*. Barcelona, Labor.
- Hernández Dubia y Fernando Jhones (2007): *Historia Universal de la Danza*. Querétaro, UAQ.
- Hernández Sánchez, Domingo (editor) (2003): *Arte, cuerpo, tecnología*. Salamanca, ediciones Universidad de Salamanca.

- Hislas, Hilda (1995): *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. México, D.F., Conaculta-INBA.
- Hobbes, Thomas (1651): *Leviatán. Las materia, forma y poder de un Estado eclesiástico y civil*. Madrid, Alianza.
- Lachino, Haydé, Nayeli Benhumea (2012): *Videodanza de la escena a la pantalla*. México, D.F., Difusión Cultural UNAM
- Le Bretón, David (2004): *La antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires, Nueva visión.
- Lieser, Wolf (2009): *Arte Digital*. España, h.f.ullman.
- Martí Ciriquian, Elena (2008): *Identidad, cuerpo y nuevas tecnologías: o cómo ven las artistas españolas del último tercio del siglo XX a la mujer contemporánea* (tesis Doctoral). Director: Juan Antonio Roche Cárcel, España, Universidad de Alicante, Departamento de Sociología I y teoría de la educación.
- Miller, Alice (2005/2011): *El cuerpo nunca miente*. Marta Torent López (traducción). México, Fábula Tusquets.
- Moreno, César (2008): “La actitud virtual. Intencionalidad, alteridad y extrañamiento” en *Filosofía y Realidad Virtual*. España, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Nancy, Jean-Luc (2006): *La mirada del retrato*. Buenos Aires, Amorrortu/editores.

- Sebeok, A. Thomas (1996): *Signos: una introducción a la semiótica*. Barcelona, Paidós.
- Ramírez, Mario Teodoro (coordinador, 2002): *Variaciones sobre arte, estética y cultura*. Morelia, U.M.S.N.H.
- Rosales, Gustavo Emilio (2012): *Epistemología del cuerpo en estado de danza*. D.F., Fonca-Conaculta.
- Rosales, Gustavo Emilio (2007): *Intemperancia y situación de una Atopía*. México, Fonca-Conaculta.
- Sánchez, Rafael C. (2012): *Montaje cinematográfico, arte de movimiento*. D.F., UNAM.
- Sorell, Walter (1951): *The dance has many faces*. Nueva York.
- Sorlin, Pierre (2010): *Estéticas del audiovisual*. Buenos Aires, la marca editora.
- Virilio, Paul (1995): *The art of the motor*. Minneapolis, Universidad de Minnesota.
- Zamora Águila, Fernando (2007/2010): *Filosofía de la Imagen: lenguaje, imagen y representación*. D.F., UNAM.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

- Anaya, Juan Pablo (2008): “Las huellas del hombre invisible” en *Cuerpo Experimental-Transmutativo*. México, CONACULTA.
- Amagatsu, Ushio (2004): “La danza y su cuerpo” en *DCO Danza Cuerpo y Obsesión*. México, Imán, Número 0.
- Contreras, Villaseñor Javier (2008): “A la caza del Snark” en *DCO Danza, Cuerpo y Obsesión*. México, Imán, Número 10.
- Diverres, Catherine (2008): “La danza como texto” en *DCO Danza, Cuerpo y Obsesión*. México, Imán, Número 9.
- Echeverría, Javier (2008): “Cuerpo electrónico e identidad” en *Cuerpo Experimental-Transmutativo*. México, CONACULTA.
- Gómez Comini, Cristina (2008): “La improvisación como herramienta dramaturgica” en *DCO Danza, cuerpo y obsesión*. DF, Imán, Número 10.
- Sotelo, Evoé (2004): “La experiencia del tiempo en la danza” en *DCO Danza, Cuerpo y Obsesión*, México, Imán, Número 1.
- Suárez, Edna, “El organismo como máquina. Descartes y las explicaciones biológicas” en Carlos Álvarez y Rafael Martínez (coordinadores), *Descartes y la ciencia del siglo XVII*. México, siglo XXI-UNAM

FUENTES ELECTRÓNICAS

- Aguilar García, Teresa (2008): “Cuerpo y tecnología en el arte contemporáneo” en *Nómada. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* en <http://www.ucm.es/info/nomadas/17/mayteaguilar.pdf>
- Blog de investigación en danza <http://primashermanas.wordpress.com/merce-cunningham/>
- Blog de reflexiones sobre danza <http://escueladeespectadoresdedanza.blogspot.mx/2008/11/el-legado-de-merce-cunningham1.html>
- Carrera, Diego, Magalí Pastorino: “Videodanza-Máquina y Cuerpo” en www.videodanza.com
- Hernández, Paula (2012): “La vocación en el videodanza” en www.videodanza.com
- Lutz, Bruno (2006): “El cuerpo: sus usos y representaciones en la modernidad” en *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales* en <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/105/10504108.pdf>
- Pascual, Itziar. “Cuerpos femeninos en movimiento. Imágenes de la corporalidad femenina en la danza del siglo XX” en <http://www.resad.com/acotaciones/acotaciones15/15itziar.pdf>

- Korstanje, Maximiliano (2008): “La antropología de la imagen en Hans Beltin” en *Revista Digital Universitaria* en <http://www.revista.unam.mx/vol.9/num7/art50/art50.pdf>
- Michell, Jorge: “Hipótesis para un arte posthistórico; acto performativo, flujo y sentido” en *Revista Observaciones Filosóficas* en <http://www.observacionesfilosoficas.net/hipotesisparaunarte.html>
- Pérez, Wilson Simón: “Cuerpos híbridos/Cuerpos tecnológicos/Cuerpos naturales: Loïe Fuller-Isadora Duncan, aspectos y consideraciones de un campo” en *Movimiento, Danza y Tecnología* en <http://www.haydelachino.info/node/141>
- Vásquez Roca, Adolfo: “Pina Bausch; Danza abstracta y psicodrama analítico” en *Revista Observaciones Filosóficas* en <http://www.observacionesfilosoficas.net/artpinabau.html>
- Video de la obra “Points in space” (1986), coreografía de Merce Cunningham y Dirección de Elliot Caplan http://www.youtube.com/watch?v=qf_kLcdijz8
- Video del filme “Beach birds for cámara (1993), Coreografía de Merce Cunningham y Dirección de Elliot Caplan http://www.youtube.com/watch?v=Lhg_Z3nt674
- Villota, Toyos Gabriel: “Buscando la verdad (filmada) del cuerpo que baila. Cuatro miradas en cuatro películas de danza en http://www.arteleku.net/zehar/wp-content/uploads/2009/01/villota_es.pdf