



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LA DANZA ENTRE LA TRADICIÓN Y LA URGENCIA
DE NOVEDAD EN LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA.
(LA VIDEO INSTALACIÓN COREOGRÁFICA).

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
JUAN HERNÁNDEZ ISLAS

DIRECTORA DE TESIS:
DRA. MARÍA ROSA PALAZÓN MAYORAL
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TUTORES
DRA. NORMA LOJERO VEGA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DR. JOEL HERNÁNDEZ OTAÑEZ
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MÉXICO, D.F., MARZO DE 2014.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México, al Programa de Becas del Posgrado y a la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte, el apoyo recibido para concluir satisfactoriamente el presente trabajo.

A la doctora María Rosa Palazón Mayoral, guía fundamental en mi formación académica y quien, con su sabiduría, me indujo a ver y pensar el arte de manera minuciosa. A la doctora Norma Lojero Vega, por su tiempo, dedicación, consejos y señalamientos puntuales para mejorar mi investigación. Y al doctor Joel Hernández Otañez, por la claridad en la explicación de conceptos complejos e impulsor de ideas .

Mi gratitud profunda a los artistas Gabriela Medina y Mario Villa, directores de la compañía La Manga. Video y Danza, quienes compartieron aspectos de su experiencia artística, así como materiales indispensables para realizar este estudio. A ellos mi admiración y respeto.

A Ricardo Moreno Moreno, Noé Hernández Lara, Isabel Guzmán Reyes, Joaquín García Martínez, Teresa Trujillo, Alida Piñón y Erick García Ramírez, por su amistad sincera. A mi madre y hermanos por el apoyo incondicional. A todos gracias.

A Elena Hernández Islas: ejemplo de tenacidad y nobleza.

ÍNDICE.

INTRODUCCIÓN	1
I. LA DANZA. MITO Y RITO	7
II. LA DANZA EN LA INCERTIDUMBRE DE LA CREACIÓN CONTEMPORÁNEA	19
III. LA VIDEO INSTALACIÓN COREOGRÁFICA. LA EXPERIMENTACIÓN Y LA NOVEDAD EN LA DANZA	35
IV. "EL HERSHEY MAN". LA UNIDAD EN LA DIVERSIDAD DE LENGUAJES Y EL USO DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS EN LA DANZA, EN LA ERA DE LA GLOBALIZACIÓN	46
CONCLUSIÓN	56
FOTOGRAFÍAS DE LA INSTALACIÓN COREOGRÁFICA "EL HERSHEY MAN"	63
NOTAS	68
ACERVO ARTÍSTICO	72
BIBLIOGRAFÍA	73

INTRODUCCIÓN.

La danza contemporánea se ha abierto a la experimentación con lenguajes de otras disciplinas artísticas en la búsqueda de propuestas escénicas que correspondan y dialoguen sensiblemente con el mundo actual.

La ruptura de las fronteras entre lenguajes artísticos y la cada vez más frecuente creación interdisciplinaria transformó las categorías tradicionales para definir a las artes, lo que nos lleva a un terreno pantanoso en el que la identidad de las disciplinas artísticas se diluye en el caos y la “flexibilidad” desenfrenada del llamado “arte contemporáneo”.

El quehacer interdisciplinario actual ha trastocado los modelos tradicionales de las artes y, en ese sentido, reta al investigador del quehacer artístico a crear nuevas formas de acercamiento y de análisis del arte de nuestro tiempo.

La danza es potencialmente el arte del cuerpo en movimiento, sin embargo, como útero fértil también se ha convertido en el espacio de creación que permite la concepción de infinidad de propuestas escénicas cuya composición se adosa de aportaciones de lenguajes de otras disciplinas artísticas.

Los lenguajes artísticos ajenos al de la danza ofrecen recursos que enriquecen el discurso e incrementan la eficacia escénica. La concepción del coreógrafo, quien inventa un mundo, un modo de verlo y una manera de estar en él, es la que permite dar unidad discursiva al uso de recursos de otras disciplinas artísticas en la escena dancística.

Si bien son varias las corrientes y propuestas de la danza contemporánea que apelan a la interdisciplina, muchas de ellas aún buscan su legitimidad en el mundo del arte.

En la amplia gama de propuestas de danza actual en México resalta la de La Manga. Video y Danza, compañía fundada en 1994, dirigida por Gabriela Medina, bailarina y coreógrafa, y Mario Villa, artista visual. El encuentro de ambos artistas ha producido una de las propuestas más sólidas en el modo de expresarse desde la escena de la escena dancística contemporánea.

Gabriela Medina tiene una larga trayectoria como bailarina, comprometida con propuestas creativas que le han exigido periodos largos de exploración interna y de experimentación de la acción en la escena, con la idea de estructurar lenguajes que expresen con contundencia el mundo que se figura a través de la manifestación coreográfica. En ese sentido, la intérprete ha sobresalido por el rigor con el cual aborda el amplio y complejo espectro de la creación a partir de los impulsos del cuerpo y de su relación con estímulos tanto internos como externos.

La artista asumió la disciplina que le permitiría entrenar el cuerpo para la danza –y relacionarse con el mundo a partir de esta forma de expresión creativa– como un asunto sustancial de su existencia. De este modo, la coreógrafa y bailarina se consolidó en el medio dancístico con una propuesta artística que indaga en la misteriosa constitución de la condición humana.

El cuerpo de la bailarina trasciende al crear nuevas realidades en cada movimiento ávido de *ser*. Como coreógrafa controla el flujo de la energía, organiza el caos, crea un cosmos, inventa mundos que habita y deja habitar; potencia el

momento ritual en el que se recrea el mito de la creación universal para llenar de verdad el instante.

Ella, junto al artista visual Mario Villa, inventó una categoría para definir su trabajo escénico: la video instalación coreográfica. Es decir, obras que lo mismo se pudieran presentar como danzas en espacios escénicos que en galerías como instalaciones.

Se trataba, en principio, de un experimento para ver cómo funcionaba la misma pieza en uno y otro espacio, conjugando los lenguajes de la danza y de las artes visuales. Lo cierto es que, de acuerdo con la coreógrafa, el resultado fue siempre danza.

Mario Villa es co-creador de los juguetes escénicos de la compañía La Manga. Video y Danza. Él ha puesto al servicio de la creación su oficio de diseñador visual. Participa en la propuesta estética con la creación de videos que son, en obras como *El hershey man* –estrenada en Japón, en el 2005–, la ruta espacial por donde discurre la danza.

El uso del video es asumido por ambos creadores como una herramienta, una técnica actual para impulsar y fortalecer la expresión artística, pero no convierte a la tecnología en el objeto protagónico y central de la creación.

Si bien tienen claro que la tecnología es una herramienta, también buscan que el video sea lenguaje y forme parte indisoluble de la propuesta escénica, en lo que ellos llaman un pequeño mundo móvil.

En la video-instalación coreográfica *El hershey man*, que será analizada en este trabajo, el video se convierte en facilitador espacial. La propuesta de La Manga. Video y Danza renuncia a la escenografía convencional y en su lugar

propone la construcción de un espacio que ofrece infinidad de posibilidades a través de la proyección de imágenes visuales proyectadas sobre el piso y con las que la bailarina establece una relación de intimidad compleja.

La unión creativa de la artista de la danza y el creador visual han producido, en una década, video-instalaciones coreográficas como *Outrage-Irritante*, *El jardín del tartamudo*, *El hershey man*, *La muñequita del pastel* y *En vida hermana en vida*.

Aquí nos enfocaremos al análisis de *El hershey man*, tras considerar que se trata de la pieza en la que los artistas consiguen consolidar un lenguaje contemporáneo, en el que confluyen distintos lenguajes artísticos y se recurre a las nuevas tecnología sin perder de vista que el punto de cohesión expresivo es el arte de la danza.

La intención de este estudio es comprender la naturaleza del arte coreográfico, profundizar en el origen ritual del mismo, encontrar en el acto artístico un reflejo del mito de la creación del cosmos, así como indagar en la construcción de un tiempo y espacio sagrados, siguiendo el pensamiento del filósofo Mircea Eliade.

El hershey man, como resultado del proceso creativo de la compañía mexicana La Manga. Video y Danza, se antoja como objeto de estudio idóneo para reflexionar sobre los retos que el uso de la interdisciplina y las nuevas tecnologías impone a la creación dancística contemporánea, así como a la interpretación teórica que de ella se hace en la actualidad.

Estudiarla y establecer un modelo para su interpretación, de acuerdo con las nuevas tendencias artísticas, obligaría a no perder de vista el equilibrio entre los

elementos de la tradición y la naturaleza irrenunciable de los lenguajes artísticos, en el contexto del caos provocado por la globalización del mundo, en el que las identidades son amenazadas.

El campo de la danza se ha ampliado en los últimos tiempos. El uso de las nuevas tecnologías ha provocado una explosión de propuestas que van desde aquellas en las que el uso de la maquinaria esteriliza cualquier posibilidad de creación, hasta las que se potencializan a partir de herramientas que se ponen al servicio de la concepción global de la puesta en escena.

No obstante las nuevas tendencias de la danza en la época contemporánea, entre las que llama especialmente la atención la nombrada “no danza” —que niega la naturaleza propia del arte coreográfico, es decir el cuerpo en movimiento—, el presente trabajo expondrá algunas tesis para determinar que la danza es y seguirá siendo el lenguaje del cuerpo y que la inclusión de herramientas de otras disciplinas artísticas deben fortalecer y de ningún modo anular la manifestación máxima de la creación dancística, a saber: el bailarín en escena.

Si bien la danza contemporánea se sustenta en una forma de ver el mundo actual, vuelve siempre a su origen ritual y mítico, a la necesidad primigenia del ser humano de expresarse a través de su cuerpo, no para representar o imitar a la realidad sino para *ser*.

El presente escrito se asoma al misterio de la creación, al mismo tiempo que analiza el tejido fino que da vida a obras que se escapan a las categorías convencionales para definir a las artes.

A fin de cuentas los artistas buscan lenguajes con los cuales hablar sobre el tiempo que les ha tocado vivir; establecer diálogos y complicidades entre sus

obras y los espectadores, así como organizar mundos que dejen constancia manifiesta del espíritu humano.

La potencia de la danza radica en el instante que constituye una realidad irrefutable, palpable, en la medida en que, como lo advierte Paul Valéry en *El alma y la danza*(1), no se manifiesta para imitar o representar, sino para *ser*: La danza no representa el amor, es el amor, escribe el poeta.

***Es mucho más simple construir un universo
que explicar cómo un hombre se sostiene
sobre sus pies. (Paul Valéry).***

I. LA DANZA. MITO Y RITO.

En la danza, los movimientos del cuerpo del bailarín adquieren significados simbólicos que se diferencian de aquellos realizados en la vida cotidiana para satisfacer necesidades de supervivencia.

Moverse de un modo distinto al cotidiano, sin ninguna razón material o práctica, y dotar a cada movimiento de significado se inserta en el ámbito de la necesidad de expresión del espíritu.

En la danza los pies no se mueven para acortar distancias y llegar a un destino, las manos no se extienden para alcanzar un alimento, los ojos no se alzan para descartar peligros en el medio ambiente, la boca no se abre para comer, el cuerpo no gira para evadir obstáculos; en la danza los movimientos buscan significar, *ser*, aunque esto no siempre se logra, de ahí que algunas propuestas dancísticas sean fallidas, cuando la intención se queda atrapada en la manifestación mimética de la realidad.

El ser humano recurre a la danza para realizar los rituales a través de los cuales se relaciona con la divinidad y, en general, con el mundo que, por sagrado, necesita ser entendido desde una perspectiva extra-cotidiana.

Los movimientos del cuerpo que danza se convierten en la manifestación plena de lo sagrado. El cuerpo habla, es fuerza, energía, forma, organización, delimita el espacio y el tiempo y crea un cosmos.

El danzante recrea el momento fundacional. Es el cuerpo divino, cargado de la energía, el que viene a refundar el instante mítico de la creación universal. Es lo más parecido al Dios creador, fundador del cosmos original.

Siguiendo el pensamiento de Mircea Eliade, podríamos considerar que el cuerpo que danza deja de ser lo que es para significar algo más, pues es a través de él que algo sagrado se manifiesta.

El cuerpo danzante como *hierofanía*, es decir, en donde se manifiesta lo sagrado, y a través del cual se establece la relación con el cielo y el inframundo, organiza el caos y concibe un cosmos; es la recreación del mito, que se figura a través del ritual primigenio de la concepción del mundo en el universo corpóreo que se alza.

La idea de la danza como un estado del ser excepcional es abordada por el filósofo y poeta Paul Valéry en el ensayo *Filosofía de la danza*, que publica en el libro *Teoría poética y estética*, en donde al referirse al bailarín escribe:

esta persona que danza se encierra, de algún modo, en una duración que ella engendra, en una duración eternamente hecha de energía actual, hecha de nada que pueda durar. Es inestable, prodiga lo inestable, pasa por lo imposible, abusa de lo improbable; y a fuerza de negar con su esfuerzo el estado ordinario de las cosas, crea en los espíritus la idea de otro estado, de un estado excepcional, un estado que sería sólo de acción, una permanencia que se haría y se consolidaría por medio de una producción incesante de trabajo, comparable a la vibrante posición de un abejorro. (2)

El estado excepcional del cuerpo que danza al que se refiere Valéry, requiere de un estado de conciencia también de excepción, el cuerpo arriba al tiempo y al espacio sagrados para hacer contacto con la divinidad. El danzante se acerca a la esencia divina, en un acto de naturaleza religiosa. Este proceso de transformación

de un elemento de la vida profana en una manifestación sagrada, la explica con gran claridad el filósofo Mircea Eliade cuando escribe:

Al manifestar lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo, pues continúa participando del medio cósmico circundante. Una piedra sagrada sigue siendo una piedra; aparentemente (con más exactitud: desde un punto de vista profano) nada la distingue de las demás piedras. Para quienes aquella piedra se revela como sagrada, su realidad inmediata se trasmuta, por el contrario, en realidad sobrenatural (...) para aquellos que tienen una experiencia religiosa, la naturaleza en su totalidad se puede revelar como sacralidad cósmica. (3)

Nosotros diríamos que la piedra a la que hace referencia Eliade, puede ser también el cuerpo de aquel que danza y se convierte a sí mismo en otra cosa sin dejar de ser él; pero una vez sacralizado el espacio corpóreo interior y exterior, lo sagrado se manifiesta, el caos adquiere orden, el espacio se delimita. Se significa y se refunda, en el cuerpo, el mundo.

El hombre de la danza es un ser religioso, para él no hay nada más real que lo expresado en el acto de la sacralización del cuerpo y sus movimientos, en el rito a través del cual se manifiesta el mito de la creación cósmica. Quiere ser y significar en el espacio sagrado, que habita con toda naturalidad.

Lo ritual está en la naturaleza de la danza. El mito es su carne. La renovación de la vida, del cosmos, sucede en el tiempo delimitado del ritual, en el espacio y tiempo sagrados de la figuración del *ser* que se expresa a través del movimiento.

El cuerpo que danza da voz al espacio interior, el lenguaje no es el de la literalidad de la conciencia, sino el del misterio de su organicidad. Las sensaciones producen voces. Los latidos del corazón, la sangre corriendo aceleradamente y la

híper oxigenación transforman la percepción, ofreciendo otro modo de estar en el tiempo y en el espacio.

La danza es expresión de vida, dice por otro lado Paul Valéry. El poeta y filósofo considera a esta manifestación artística como un arte fundamental, inmemorial, que produce placer y un estado de embriaguez y éxtasis. Dice:

la danza es un arte que se deduce de la vida misma, ya que no es sino la acción del conjunto del cuerpo humano; pero acción trasladada a un mundo, a una especie de espacio-tiempo, que no es exactamente el mismo que el de la vida práctica. (4)

El acto dancístico, en ese sentido, volviendo a Eliade, implicaría la sacralización del espacio, provocaría la ruptura con el espacio homogéneo profano a través de su delimitación, en el que el caos adquiere un orden. El espacio con forma y significado, dotado de existencia, de *ser*, se diferencia del espacio informe y homogéneo in-sig-ni-fi-can-te.

La sacralización del espacio comienza en el interior del cuerpo que danza, desde donde provienen los impulsos y las necesidades del lenguaje corpóreo. El organismo se manifiesta, no son más las exigencias de la supervivencia material, sino las del alma las que se expresan.

El movimiento del cuerpo que danza supone la entrada a la dimensión espiritual. Hay una línea fina que se rompe en la cotidianidad y por esa escisión el cuerpo, a través del cual se manifiesta lo sagrado, encuentra una vía distinta de adquisición del conocimiento.

El conocimiento del cuerpo en su estado danzante es una experiencia propia del bailarín, quien debe estar abierto a la comprensión de los impulsos que originan el movimiento del cuerpo en su estado creador.

El bailarín y coreógrafo estadounidense Merce Cunningham fue uno de los grandes renovadores del lenguaje dancístico contemporáneo, al volcarse en experimentos sobre la naturaleza del movimiento y del ritmo en la danza. De sus experiencias llegó a reconocer la infinitud del cuerpo en sus posibilidades de movimiento.

En la década de los sesentas del siglo XX, Cunningham fue uno de los primeros en experimentar a la danza desde una perspectiva de libertad creativa absoluta; rompió cánones y corsés que aprisionaban a la creación coreográfica y se alejó definitivamente de modelos preestablecidos para la creación coreográfica. Trabajó intensamente con los bailarines para lograr en ellos una apertura a nuevas formas de movimiento.

En el libro *El bailarín y la danza*, el coreógrafo recuerda una de aquellas experiencias, al referirse al proceso de creación de la obra *Summerspace*, una de sus coreografías experimentales emblemáticas. Ahí rememora:

Todos desarrollamos unos hábitos a lo largo de la vida –por ejemplo, caminamos de determinada manera–, nos adaptamos físicamente a la existencia y con el tiempo acabamos haciendo unos gestos concretos; la mayoría de la gente se baja de la acera con el pie derecho y se sube a la acera también con el pie derecho y, de repente, la danza te obliga a poner el pie izquierdo primero. En *Summerspace*, por ejemplo, una bailarina tenía que hacer giros, chainés, hacia la derecha y luego hacia la izquierda: Pero si nunca se hacen los chainés hacia la izquierda..., me dijo. Estaba aterrorizada. No pero simplemente hazlo. Hazlo hasta que averigües lo que es, le respondí yo. (5)

Esta manera de asumir el hecho dancístico no puede ocurrir sino en un espacio que se sacraliza a través de la acción ritual de la danza, que significa un modo distinto al cotidiano de situarse en el mundo.

El hecho mismo de cruzar el umbral que divide al espacio de la escenificación dancística del mundo cotidiano implica un acto de transmutación espacial y temporal. La persona que acude al recinto escénico asume que son dos espacios distintos, el de afuera: profano, el de adentro: sagrado.

La sacralización del espacio de la danza permite establecer la renovación de la alianza de la comunidad que acude a observar la fundación de un cosmos, la renovación del mundo y el festejo del mito de la creación universal.

En la naturaleza de la danza está implícita la recreación del mito de la creación divina del cosmos y el ritual es, en definitiva, la vía de su reconstitución en la conciencia y el espíritu de los seres humanos.

Nos remitimos nuevamente al filósofo Mircea Eliade, quien en su libro *Lo sagrado y lo profano* nos ofrece una explicación brillante sobre las características de la iglesia o el templo, lugares físicos en donde el tiempo y el espacio se sacralizan. Concepto que nosotros retomamos para establecer que algo similar ocurre en el recinto de la escenificación dancística, en el cual sucede un fenómeno de naturaleza absolutamente religiosa. Dice el filósofo:

Allí, en el recinto sagrado, se hace posible la comunicación con los dioses; por consiguiente, debe existir una “puerta” hacia lo alto por la que puedan los dioses descender a la tierra y subir el hombre simbólicamente al cielo. (6)

En ese sentido consideramos también que el tiempo de la danza se separa del tiempo ordinario y se sacraliza a través del ritual que revive la excepción de un estado del tiempo que aspira a la eternidad.

La acción del hombre que danza se inserta en un tiempo que no tiene precedente, que es original y mítico. La creación dancística establece el principio del tiempo y su naturaleza es la búsqueda perenne de la espiritualidad.

El tiempo dancístico no se agota en el sentido que la historicidad impone a los acontecimientos de la vida ordinaria; su naturaleza es recuperable y repetible. A través de la sacralización del tiempo, el artista coreográfico establece un modo de “transcurrir” distinto al de la cotidianidad.

Tanto el tiempo sagrado como el espacio sacralizado tienen escisiones por las cuales el ser humano escapa de la homogeneidad del tiempo cotidiano y aspira a relacionarse con lo divino y eterno. El hombre religioso –y aquí pondríamos al bailarín–, dice Eliade, tiene un modo distinto de entender y relacionarse con el mundo. Anota el filósofo:

Para el hombre no religioso, esta cualidad trashumana del tiempo litúrgico resulta inaccesible. Para el hombre no religioso, el tiempo no puede presentar ni ruptura ni “misterio”: constituye la más profunda dimensión existencial del hombre, está ligado a su propia existencia, pues tiene un comienzo y un fin, que es la muerte, el aniquilamiento de la existencia. (...) Para el hombre religioso, al contrario, la duración temporal profana puede ser “detenida” periódicamente por la inserción, mediante ritos, de un tiempo sagrado, no histórico (en el sentido de que no pertenece al presente histórico). (7)

El ritual celebrado a través de la danza supone la invención del umbral para el ingreso al tiempo y el espacio sagrados; hecho que es realizado por el hombre de naturaleza religiosa, de acuerdo con Eliade. Es en ese tiempo-espacio en donde se manifiesta el espíritu y se busca la relación con lo divino.

De este modo, la danza busca su lugar en el mundo de lo simbólico, abriendo su interpretación a variadas posibilidades, insertándose en el campo de lo misterioso e inasible.

La bailarina y coreógrafa mexicana Gabriela Medina dice que la danza provoca una alteración de la percepción y de la conciencia, un estado de trance, de embriaguez desenfrenada, expresión dionisiaca. Pero también es la danza, dice, una manifestación de lo apolíneo: forma creada con conciencia y equilibrio.

La danza debe, sin embargo, trascender el ámbito de la forma, de lo apolíneo, para embriagarse de la esencia dionisiaca, sin la cual como acto de creación resultaría estéril.

El arte del movimiento se engolosina frecuentemente con la forma y se deja seducir por el reflejo de su perfección formal. Sucumbir a la superficialidad de una obra de estupenda piel, pero falta de energía vital, es uno de los errores más recurrentes en propuestas artísticas relacionados con el cuerpo y su expresión a través del movimiento.

Apolo y Dioniso, divinidades artísticas griegas –dice Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*– van de la mano en “discordancia” perpetua, provocándose uno al otro y estableciendo la división entre dos instintos de la creación artística. Señala el filósofo:

el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco; de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente. Esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado de otro, casi siempre en abierta discordancia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra “arte”, hasta que, finalmente, por un

milagroso acto metafísico de la “voluntad” helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte. (8)

En la danza esos dos instintos de la creación artística –el apolíneo y el dionisiaco- a los que hace referencia Nietzsche se manifiestan con gran potencia; se contradicen pero no pueden estar uno sin el otro. La danza es dionisiaca y apolínea en todo momento, porque la forma y el éxtasis son dos elementos de su naturaleza.

El hombre que danza hace un viaje a territorio mítico, en donde habita la divinidad y en donde se está más allá de lo humano. Entra por el umbral creado a través del rito y se sumerge en él en un acto de entrega, de trance y embriaguez. Reconoce su naturaleza y se llena de conocimiento nuevo.

El cuerpo habla, da a luz movimientos, saltos, giros. Desde la cabeza hasta la punta de los dedos del pie es territorio sagrado, el brazo se extiende y alcanza el cielo, la punta del pie se sumerge en la tierra, el espacio se transforma en cada giro y la danza se eleva como el centro de un huracán que fertiliza.

Los movimientos del cuerpo danzante codifican un vocabulario, elaboran un discurso, dialogan con el poder misterioso y abierto de los símbolos y el de su naturaleza liberada. No pretende representar, es en el instante en el que se manifiesta potente, dando a luz a un ser nuevo, único, al que nombra.

Esta realidad creada a través de la expresión dancística no busca ilustrar o representar nada sino a sí misma. Esa es la cualidad de la danza que fascina al poeta Paul Valéry, quien dedica un ensayo *El alma y la danza* a explicar la naturaleza de la expresión dancística. En ese texto, escrito en forma de diálogo

entre personajes ficticios, el poeta invitar a entender que la danza no es fingimiento sino realidad pura. Escribe:

ERIXÍMACO. La razón, a las veces, paréceme ser la facultad que en nuestra alma radica de no comprender nada de nuestro cuerpo. FEDRO. Pero a mí, Sócrates, la contemplación de la bailarina me hace concebir hartas cosas y hartas relaciones de cosas que se convierten sobre la marcha en pensamiento mío (...) Descúbrome claridades que jamás hubiera logrado de la presencia sola de mi alma. Hace un momento, la Actité, por ejemplo, me parecía representar el amor. –¿Qué amor?– No éste, ni aquel; ¡y no por cierto alguna aventura miserable! –Sin duda, no representaba el papel de una amante... ¡nada de comediantilla, ni cosa de teatro! No, no, ni un ápice de ficción... ¿A qué fingir, amigos míos, cuando se dispone del movimiento y de la medida, lo más real que en lo real existe?... Era ella, pues, el propio ser del amor. (9)

La danza no es, siguiendo a Valéry, la ilustración de una historia concebida en la cabeza del escritor, ni intenta con pantomima decir lo que con la lengua puede expresarse claramente, tampoco busca ser el gesto que represente un objeto o una emoción. La danza es la emoción, es el “objeto”, es la gama de sensaciones que se suceden en el deslizamiento de los pies y se elevan hasta la cabeza.

La contundencia del arte dancístico se asienta en el significado que se revela en la comparecencia viva del bailarín, quien busca en el movimiento su razón de ser y se manifiesta poderosamente a través de un cuerpo sacralizado que invita a realizar un viaje por el espacio corpóreo interior.

De ahí que el bailarín enfrenta un reto extraordinario al realizar su trabajo creativo, porque de él se espera la revelación de lo sagrado. El maestro y teórico de la danza Rudolf von Laban advertía esta característica especial del danzante, el cual, decía, debería tener la capacidad para abrir las puertas de la dimensión sagrada de la existencia. En su libro *Una vida para la danza*, comenta al respecto:

Detrás de los eventos externos el bailarín percibe otro mundo por completo diferente. Existe una energía detrás de todos estos eventos y objetos materiales para la cual es casi imposible encontrar un nombre. Es el panorama oculto y olvidado de la tierra del silencio, del reino del alma, y en el centro de este territorio se yergue el Templo de la danza. (10)

Laban advertía la esencia sagrada de la danza y la nombra como la tierra del silencio a la que el bailarín peregrino viaja para encontrarse con la esencia divina de su ser. Peregrinación en la que el danzante vive con intensidad los acontecimientos, no contento sólo con comprenderlos sino, y sobre todo, experimentarlos. El teórico agrega:

Pero además de explorar e informar uno puede lograr algo más, algo aún más profundo. Una persona puede prosperar si se establece en esa tierra distante y la cultiva. Sus flores y frutos son obras de arte concebidas en las profundidades primigenias del ser interior. Los llamamos danza, pero esto es admisible sólo si podemos identificar el umbral de la danza y ver la frontera entre danza y danza, y el golfo que separa la tierra del silencio de nuestra vida cotidiana. (11)

Laban ve en la danza a un templo viviente que se yergue y se desintegra para dar lugar a nuevas creaciones. Ahí encontramos la esencia de la danza desde su origen y hasta la época contemporánea. No importa que en la modernidad se haya desacralizado la vida de los hombres y vuelto práctica, en el acto dancístico se regresa al origen: el bailarín contemporáneo como el primitivo poseen una sensibilidad particular para descubrir el significado de los movimientos del cuerpo y expresarse con ese lenguaje.

Si bien hoy la danza se viste con parafernalia y artificio, enriquecida por los avances tecnológicos, en teatros formales y también en los llamados espacios alternativos, la danza requerirá siempre de un cuerpo entrenado y sensible para descubrir la escisión en el espacio y el tiempo ordinarios, escapar de ellos e

internarse en la dimensión del espacio y el tiempo sacralizados. Un ir y venir por el umbral que divide esos dos mundos, esas dos formas de *estar* y de *ser*.

Entonces empecé a escribir con mi cuerpo. Me salían pequeños textos envolventes, profundos, otros divertidos o esperanzados. Escribía con mis brazos, con mi vientre, con mi espalda.... (Pina Bausch)

II. LA DANZA EN LA INCERTIDUMBRE DE LA CREACIÓN CONTEMPORÁNEA.

El estudio de la danza contemporánea obliga el análisis abarcador e incluyente de los lenguajes de otras disciplinas artísticas, utilizados o puestos en función de la eficacia del espectáculo dancístico.

La ruptura de las fronteras de las disciplinas artísticas, característica del arte contemporáneo, ha producido una serie de obras que están a la espera de ser nombradas, estudiadas y reconocidas por quienes nos dedicamos al estudio de las artes.

Existen dos tendencias en pugna: por un lado, quienes rechazan la supuesta contaminación de los lenguajes artísticos y, por el otro, aquellos que reconocen la necesidad de replantear la manera de ver y de pensar el arte actual, desde la perspectiva del encuentro fértil de las artes.

¿Cuál es el arte que le corresponde al tiempo que nos ha tocado vivir? Si el arte es la expresión suprema del espíritu humano, el que habla sobre nuestro paso por el mundo, ¿qué arte hablará de nosotros en el futuro?

Hacer hoy una definición de la danza como lenguaje es fundamental para entender su devenir en una época de suma complejidad no sólo por la ruptura de las fronteras entre disciplinas artísticas sino también por la abundancia de

herramientas tecnológicas que han cambiado el modo de producción de la creación dancística.

¿Sigue siendo la danza el ritual sagrado a través del cual el ser humano se relaciona con las fuerzas de la naturaleza y la divinidad? ¿Es la danza una necesidad, diríamos biológica, de expresión de los cuerpos, la manera natural de comunicarse, en primera instancia, con su entorno? ¿O acaso se trata de una forma de otorgar a los movimientos del cuerpo un ritmo y un tiempo diferentes al tiempo y al ritmo mecánicos de la cotidianidad?

El punto de vista prevaleciente aquí es que la necesidad del ritual originario es lo que mueve a la creación dancística en todos los tiempos; es decir, la ceremonia a la cual es convidado el espectador que simpatiza y comulga con la acción sacralizada de la danza, cuyo simbolismo expresa o busca expresar el mito de la creación del mundo.

Salir de la cotidianidad para adentrarse en el universo del mito devuelve al hombre su condición sagrada, lo relaciona con el cosmos y le aclara la conciencia sobre su naturaleza. La danza es evanescente, efímera, su potencia es la del instante; es como la respiración que no se repite, el latido del corazón que al ocurrir ya es pasado.

Merce Cunningham (Centralia, Washington, 1919-Nueva York, 2009), uno de los creadores dancísticos legendarios del siglo XX, consideraba complejo intentar definir a la danza porque asumía que las palabras resultaban insuficientes para explicar esta acción del hombre, cuyo origen, como el de la vida, era un misterio. Al tratar de explicar la naturaleza de la danza y la importancia del bailarín en este arte, el coreógrafo estadounidense expresa:

Sí, es difícil hablar de danza. No es que sea indefinible, pero sí evanescente; yo suelo comparar las ideas sobre la danza y la danza misma con el agua. Sin duda es más fácil describir un libro que describir el agua. Bueno, tal vez... Todo el mundo sabe lo que es el agua y lo que es la danza, pero precisamente es la fluidez que la caracteriza lo que hace ambas cosas indefinibles. No estoy hablando de la calidad de la danza sino de su naturaleza (...) La música por lo menos tiene literatura detrás, una notación: si quieres leer música puedes ir a la partitura y así hacerte una idea, en cambio en la danza no existía nada parecido hasta hace muy poco, todo quedaba en la memoria. Además, y esto es evidente, los bailarines trabajan con su cuerpo y cada cuerpo es único, por eso no se puede describir la danza sin hablar del bailarín, no se puede describir una coreografía que no se ha visto y la manera en que ésta se percibe está íntimamente ligada a los bailarines, esa es la trampa. A mi personalmente me parece maravilloso, ¿cómo podría nadie experimentar la danza si no es a través del bailarín mismo? (12)

Siguiendo a Cunningham diríamos que la danza es esencialmente un cuerpo humano en movimiento; pero no en movimiento rutinario, sino en un tipo de dinámica que sacraliza la acción. De aquí que la danza no existe sin el bailarín, es decir sin un cuerpo que trascienda el pasaje rutinario de la existencia para darle un sentido poético.

El cuerpo vivo de un ser humano es el que anima la danza, son los órganos vitales el motor dinámico y es la subjetividad misteriosa de lo humano lo que permite la expresión poética en el movimiento coreográfico.

El cuerpo del bailarín es el soporte de la danza. En ese sentido, no obstante los avances tecnológicos y la sofisticación de la puesta en escena contemporánea, con todos sus recursos y parafernalia, la carnalidad y la organicidad siguen siendo el motor y el centro de toda creación dancística.

El bailarín en tanto tal posee una técnica, la depura y la trasciende para arribar al ámbito de la creación auténtica. El hombre que danza pone en juego la subjetividad y su expresión es única e irrepetible.

La misma secuencia interpretada por diferentes bailarines serán experiencias distintas e, incluso, la misma secuencia realizada por el mismo cuerpo en diferentes ocasiones, no será jamás igual.

La danza contemporánea no busca imitar la realidad inmediata sino crear, a partir de la libertad para moverse en la dirección y del modo que el cuerpo lo necesita, emociones y sensaciones. En ese sentido, la expresión del bailarín es única en el instante de su producción. Al respecto, Cunningham anota:

Por supuesto si tienes un bailarín con el brazo y la muñeca muy largo y otro sin muñeca, por así decir, no puedes pretender que los dos bailen igual, pero lo que sí puedes es darles el mismo movimiento y ver cómo lo ejecuta cada uno en relación a sí mismo, a su propio ser, no como bailarín sino como persona. (...) entonces es como hacer malabares porque por un lado está cómo quieres que se vea el movimiento y, por otro lado, hay una persona que no eres tú, que es la que lo hace. Yo no espero que lo ejecute de la misma forma que lo haría yo pero sí trato de mostrar el movimiento con claridad, para que lo ejecute con claridad también, cada bailarín a su manera. Ese es el tema: ¿cómo sacar eso de los bailarines?, porque no se trata sólo de la formación –por más que tenga mucho que ver–, sino también del carácter y de la forma en que ven el movimiento, de cómo son en tanto que personas y cómo actúan en cada situación, todo eso afecta a la danza. (13)

En la época actual, el capitalismo ha trastocado sustancialmente el “uso” que se le da al cuerpo, al convertirlo en un ente consumidor y al mismo tiempo en objeto de consumo; lo que plantea una reflexión respecto al cuerpo que consume y se consume cada vez más a partir de necesidades creadas por el mercado.

El proceso de reificación del cuerpo –cargarlo con las características propias de las cosas y despojarlo de su subjetividad– en la época contemporánea, plantea un reto ético (el dilema que significa decidir si se es fiel a las necesidades expresivas del cuerpo o banalizar la expresión corpórea en producto para vender) y estético (lo que implicaría no renunciar a un lenguaje escénico genuino e ignorar las exigencias del mercado) al sujeto que danza.

Si bien hemos puesto el acento en el aspecto sagrado, ritual y mítico de la danza, como una forma de religar al ser humano con su comunidad, no podemos omitir que en la actualidad el arte dancístico se ofrece en el mercado como cualquier mercancía y el cuerpo *reificado* del bailarín se consume del mismo modo que un objeto cualquiera puesto a la venta en el supermercado.

La conciencia respecto de la posesión del cuerpo debe ser inalienable y fundamental para que el hombre que danza salvaguarde para la creación dancística el valor de la expresión de su ser.

En ese sentido, a diferencia de otras artes en donde la figuración del cuerpo es uno de los problemas estéticos a resolver, en la danza el cuerpo es y se manifiesta de manera directa; sin embargo, no por ello es ajena, todo lo contrario, a la crisis que existe respecto a la alienación del cuerpo en el sistema capitalista.

Crisis que Paul Ardenne aborda en el ensayo *Figurar lo humano en el siglo XX*, en donde dice:

el tratamiento del cuerpo propio del siglo XX se revela en un estado de concordancia con los principales accidentes simbólicos registrados por la historia: 1) abandono casi definitivo de la concepción del corpus de esencia divina; 2) crecimiento del materialismo, que amplía su vía de expansión a las teorías del “hombre-máquina”, constituidas en el fundamento de una relación más técnica que ética con el cuerpo; y 3) crisis profunda y, sin

duda, irreversible, del humanismo, acelerada, dramáticamente, por las tragedias de la Historia, como, por ejemplo, la Solución Final y la creación, por parte de los Nazis, de una industria de la muerte planificada. La representación artística del cuerpo constituye, en rigor, un calco de esta evolución. La suya no es, nunca más, una forma fijada, sino en constante devenir, víctima de la brutalidad y la deshumanización y, en ocasiones, hasta de la desmaterialización. (14)

La desacralización del cuerpo, su maquinización, la crisis espiritual de la humanidad en la modernidad, complejizan la relación ética con el aparato corpóreo, de tal modo que el bailarín se encuentra frente al reto máximo de recuperar la propiedad de su cuerpo del que ha sido despojado para ser consumido en el mercado.

El cuerpo humano como soporte de la expresión de la danza se manifiesta en dos formas: en el ámbito interior, es decir: el cuerpo habitado, y el exterior: el cuerpo con el que se figura al *ser* habitando ese cuerpo. Expresando, asimismo, un aspecto orgánico –cuyas necesidades tienen que ver con la supervivencia material– y otro simbólico.

En ese sentido, la danza enfrenta, en la actualidad, el conflicto que supone la emancipación del cuerpo del control férreo que desde la superestructura los poderes de dominación han ejercido tradicionalmente sobre él.

Una de las trampas de la modernidad, por otro lado, es que da por hecho la liberación del cuerpo. La realidad es que se le ha impuesto una nueva forma de control, aún más perversa por sofisticada. El cuerpo atiende las exigencias del mercado que, al *reificarlo*, lo somete a las leyes de una competencia en la que el paradigma ideal de belleza se revela inalcanzable para la mayoría.

El bailarín necesita estar consciente acerca de la perversión del capitalismo que lo despoja de su ser corpóreo y le impide ser un generador de lenguaje. Este es un problema grave para la danza, abundante en cuerpos fascinados con la ilusión de su emancipación y enamorados del reflejo de su imagen; consumidos en el cuidado de un cuerpo que se oferta para el consumo y que olvida su cualidad creadora.

Éste es uno de los obstáculos para la realización de la danza como expresión del espíritu humano en la época contemporánea. El cuerpo, su elemento esencial, se corrompe en la búsqueda del ideal de belleza, entrenado el músculo más no el alma y la capacidad creadora. Cuerpos ensimismados que olvidan la misión de contener en su espacio interior y exterior al mundo, de abarcarlo y figurarlo en un ritual al que se convida a los otros.

La empatía que permite al espectador identificarse y comulgar con la creación artística, indispensable para la consumación del carácter re-ligador del arte, no se logrará en una danza que hoy, como nunca antes, está plagada de cuerpos entrenados como atletas, cuyos músculos se ofertan como la consumación final de la “creación artística”.

Se trata de cuerpos de la modernidad esclavizados a modelos de belleza y a exigencias de consumo que exorcizan cualquier intento de expresión poética. La naturaleza de la danza, en este contexto, se desvanece.

El investigador Mario Perniola, en el texto *El cuarto cuerpo*, aborda la problemática de la modernidad en relación a la reificación del cuerpo y al alejamiento de los conceptos relacionados con el alma humana. Dice:

Parece que hablar del alma haya caído en desuso. Es el cuerpo el que se muestra; es el cuerpo el objeto de todo cuidado, atención, celo. Y si nos ocupamos del alma, lo hacemos en función del cuerpo, para garantizar su salud, su bienestar, su obediencia a nuestra voluntad. (...) lo que me interesa es mi cuerpo, y tanto más me gusta cuanto menos se hace sentir como algo autónomo y separado por mí, cuanto más es el instrumento del que puedo disponer sin obstáculos o resistencias. (15)

El bailarín contemporáneo tiene en sus manos una tarea compleja: la emancipación de los modelos férreos que pesan sobre el cuerpo idealizado por la modernidad. Un reto supremo si entendemos a la danza como una disciplina que se ciñe rigurosamente a los modelos de proporción y, en algunos casos, como el ballet, hasta a los del color de piel predominante en la cultura occidental. Modelos apuntalados por el mercado a través de la publicidad.

El bailarín es seducido por las modas que trivializan la naturaleza de la acción artística en el tiempo y el espacio, fenómeno que no sólo ocurre en la danza sino en la cultura occidental toda, y que Mario Vargas Llosa ha expuesto en el ensayo *La civilización del espectáculo* (16).

Un camino de mayor exigencia es el de la búsqueda incesante de la naturaleza del arte y el compromiso que se establece con éste a partir de las necesidades de la expresión del espíritu humano, apartado de las tentaciones que, como el “éxito” de mercado, seducen al artista.

La danza enfrenta las trampas del capitalismo –como ha llamado Adolfo Sánchez Vázquez (17) a las trabas que ese sistema ha impuesto al poder creador del ser humano– con poca fortuna. La susceptibilidad al encantamiento y a la ilusión de éxito (visto desde el punto de vista económico y de fama) arrastran a los hacedores dancísticos hacia ese edén de superficialidad que poco tiene que ver

con la naturaleza de la danza y su motivación primigenia, que es la de simbolizar el estado del alma.

La incertidumbre producida por los equívocos de la modernidad y los desvíos que éstos han provocado en la búsqueda de la espiritualidad en la vida contemporánea, se ciernen sobre el quehacer dancístico que hoy se debate entre lo que es y lo que el sistema mercantil le exige que sea.

Rotos los paradigmas del arte que funcionaron durante siglos (a partir del Renacimiento) y ofrecieron certidumbre a la creación; y establecida una visión proclive a la idea de que en la creación artística no hay divisiones entre los distintos lenguajes, la danza contemporánea se ha convertido en una disciplina digamos de moda en la llamada etapa postmoderna.

Músicos, diseñadores, videoastas, pintores, escultores, performanceros, cantantes y los llamados “artistas visuales” en general han buscado experimentar con sus lenguajes en la danza, en busca de una expresión que dialogue con el mundo contemporáneo.

Un mundo habitado por una humanidad que es todo menos armónica, delicada y pacífica. El caos cotidiano se advierte en muchas de las creaciones que surgen de la copulación de los lenguajes artísticos que se ponen al servicio de la danza; y ésta se presta como el útero que gesta esas propuestas, a las que da vida.

Históricamente a la danza se le había considerado un “adorno” y se le negaba su importancia como una de las artes que vinculan al ser humano con la dimensión espiritual. El quehacer del bailarín grácil y virtuoso fue aceptado como

una “maravilla” cuanto más cerca estaba del entretenimiento superficial, no así cuando trataba de profundizar en el misterio de la condición humana.

Se ha dejado para otras artes el reconocimiento de esta cualidad, la de representar el estado del alma del mundo; sin embargo, la danza es una expresión creativa eficaz en la elaboración de discursos trascendentes.

El quehacer coreográfico no tiene como objetivo elaborar formas bellas para satisfacer a espectadores que sólo quieren “pasar el rato”, sino ser en esencia una manifestación del pensamiento, un punto de vista sobre la condición trágica del ser humano y una mirada al destino no siempre halagüeño de la humanidad en la época contemporánea.

Doris Humphrey, bailarina, coreógrafa y teórica de la danza, se refirió al cambio que operó la danza contemporánea cuando superó el prejuicio respecto a su capacidad de inmersión en el estudio de la condición humana y se elevó a la altura de cualquier otro lenguaje de las artes. La estudiosa consideró fundamental romper con la idea de la danza como decoración y entretenimiento fugaz, producto de las historias románticas que se representaron en el siglo XIX en los ballets clásicos.

En su libro *El arte de hacer danzas*, la creadora comenta:

Después de la caída de la cultura griega, la danza fue considerada, hasta el siglo XX, apenas un adorno colocado al borde de la civilización occidental. Isadora Duncan y Ruth St. Denis tuvieron la audacia y el buen tino de arrojar un guante. No es extraño que el mundo se sorprendiera porque esas dos mujeres consideraran que la danza era nada menos que un arte serio, hecho con la materia del alma. El tema de sus bailes giraba en torno de los estados del ser –heroicos, trágicos y míticos– en términos que calaban mucho más hondo que el entretenido encanto que entonces se ofrecía.(...) Las novedades introducidas por estas danzas, como pies y extremidades desnudos, la figura

sin corsé, los vestidos exóticos o clásicos, representaban para el vulgo cierto tipo de sensacionalismo superficial. Pero el aspecto sobresaliente del espectáculo era una belleza profunda en un arte que hasta entonces sólo había ofrecido hermosura; el mundo occidental se puso de pie para aclamarlo. (18)

Doris Humphrey escribió lo anterior en 1958, inspirada por las revoluciones que en materia dancística habían ocurrido en ese siglo XX. Evoluciones asumidas y llevadas hasta sus últimas consecuencias por los creadores de la danza contemporánea, movimiento artístico que en México vio la luz en 1960, cuando los discursos dancísticos rompieron con el realismo social y el nacionalismo para asumir un lenguaje universal, el cual se buscó en la danza misma y no más en libretos literarios.

Los creadores de la danza se volcaron estéticamente hacia una dimensión que hasta ese momento no había sido explorada con todo el rigor que exigía la naturaleza de la danza, por mucho tiempo aletargada en los modelos clásicos y románticos del ballet.

Reflexionar profundamente sobre la relación del ser humano con la naturaleza, establecer el carácter ritual y mítico del acto dancístico, pensar el mundo, investigar con el cuerpo una forma distinta de concebir el tiempo y el espacio, asumir el aspecto divino de la creación, se volvieron tareas frecuentes de la danza contemporánea que, paradójicamente, también empezó a entramparse en las exigencias de un mercado tirano que dictó líneas y exigencias estéticas a las propuestas de los creadores del arte coreográfico, quienes en muchas ocasiones no pudieron mantenerse ajenos a la seducción del éxito y el glamour ofrecidos por el mercado del arte.

Esa ha sido la paradoja en la que se ha situado ética y estéticamente la danza de nuestro tiempo. Por un lado está el ejercicio apegado a las exigencias de un lenguaje artístico y a la manifestación de un arte a partir de las necesidades que le son intrínsecas, y por el otro, la trampa voraz del capitalismo a la creación, banalizando el uso del cuerpo –a través de la reificación del mismo– convirtiéndolo en objeto y sujeto de consumo.

Las exigencias de espectacularidad y belleza impuestos por el capitalismo a los productos dancísticos, hacen retroceder a la danza a un nivel decorativo en el que reina la forma y los despoja de su capacidad sintetizadora de discursos esenciales sobre el mundo. Sin embargo, la apreciación de la danza como una expresión creadora del ser humano, ha estado presente en toda la historia de la humanidad.

Francisco Rodríguez Valls, investigador de la Universidad de Sevilla, cita en el ensayo que escribe a partir de *El diálogo sobre la danza*, de Luciano de Samosata –del siglo II–, a uno de los personajes, *Licino*, quien responde a los ataques que *Cratón* hace en contra de la danza. Del mismo modo que Humphrey, el investigador español busca resaltar la importancia de la danza como un arte supremo. Escribe:

La defensa que promete Licino es notable ya que, según él, la danza “no sólo es placentera sino también útil a los espectadores, cuánta cultura e instrucción imparte, cómo armoniza las almas de los asistentes, ejercitándolos en los más bellos espectáculos, entreteniéndolos con magníficas audiciones y mostrando una belleza común del alma y del cuerpo”. Conseguir eso con música y ritmo, dice Licino, no puede ser motivo de censura sino de elogio. (...) (Licino) muestra las grandes cualidades que debe tener el bailarín: debe ser conocedor de las mejores historias, debe hacerse entender sin intérprete alguno, en él se da la máxima unidad de alma y cuerpo, asistir a ese espectáculo hace

mejorar el carácter y nos convierte en más sabios y, en él, en el espectáculo y la perfección interpretativa del bailarín, los espectadores se reconocen como en un espejo. (19)

Y agrega:

Las primeras razones que aduce Luciano para defender la danza apelan a la antigüedad del arte del movimiento: la danza surgió con la primera generación del universo, “el movimiento regular de los astros y la conjunción de las estrellas fijas con los planetas errantes, la comunión rítmica de ellos y su armonía disciplinada son ejemplos de la danza primigenia”. La danza es movimiento sometido a ritmo. El movimiento del Universo es danza y arte porque está sometido a un ritmo. “Al principio era la danza”, decía Lifar. No es un ir y venir sin concierto sino que sus idas y venidas por el espacio están sometidas a pautas y conjunciones (contra esto se podría argumentar que la danza, como todo arte, es propiamente humana y requiere intencionalidad por lo que es algo más que naturaleza inconsciente). (20)

Los caminos que ha tomado la danza para enfrentar la crisis del lenguaje frente a los requerimientos de la contemporaneidad hacen necesario un retorno a su origen sagrado, mítico y ritual; volver la mirada a su naturaleza y dejar a un lado la incesante exigencia de novedad.

El arte contemporáneo dancístico se ha expandido para albergar experimentos, colaboraciones creativas, innovaciones algunas logradas y otras innecesarias. El artista de la danza actual se encuentra inmerso en un marasmo de incertidumbre, en donde la luz que aclare el espectro de su quehacer no parece estar a la mano.

La gran contradicción que parece enfrentar el arte dancístico es el debate entre la naturaleza y el origen de su lenguaje, su carácter único e irrepetible, la conservación del áurea en una época contemporánea que parece desacralizar la vida y la acción creativa del ser humano.

Siguiendo a Walter Benjamín diríamos que la danza pertenece a un tipo de arte que no podría renunciar a su carácter auténtico, a la conservación de su áurea y esencia sagrada. En la introducción al libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, el investigador Bolívar Echeverría, sostiene:

El aura de una obra humana consiste en el carácter irreplicable y perenne de su unicidad o singularidad, carácter que proviene del hecho de que lo valioso en ella reside en que fue el lugar en el que, en un momento único, aconteció una epifanía o revelación de lo sobrenatural que perdura metonímicamente en ella y a la que es posible acercarse mediante un ritual determinado. Por esta razón la obra de arte aurática, en la que prevalece el “valor para el culto”, sólo puede ser una obra auténtica; no admite copia alguna de sí misma. Toda reproducción de ella es una profanación. (21)

A diferencia del cine, arte en el cual basa su análisis Benjamín, para hablar de una expresión artística de la modernidad, cuya máxima característica es la posibilidad de su reproducción técnica, el de la danza sigue siendo un arte de la comparecencia viva del bailarín que actúa para el público y no para una cámara. La comparecencia del cuerpo que danza y del público en un acto de comunión y de alianza, hace imposible que el hecho dancístico sea reproducido técnicamente y explotado masivamente. La conservación de su áurea es una de sus características esenciales y su aspecto ritual se mantiene en confrontación con el mundo profano de la modernidad.

Echeverría es concluyente al respecto. Dice:

La sobrevivencia del arte aurático, que sería la prueba fehaciente de lo desatinado de la utopía benjaminiana, presenta sin embargo indicios inquietantes. Con ella se repite, pero en términos generales, lo que sucedió ya con el teatro en la época del cine y con el cine en la época de la televisión: el arte aurático sigue existiendo de manera paralela junto al arte pseudopost-aurático, pero ha sido relegado a ciertos nichos que son tratados como négligeables por el sistema de la industria cultural y sus mass

media o, en el mejor de los casos, integrados en ella como “zonas de investigación” y de “caza de talentos”. (22)

Retomaremos aquí las ideas de Benjamín para diferenciar a un arte como el cine, que puede ser reproducido masivamente, de otras expresiones que requieren de la comparecencia viva del intérprete, como es el caso del teatro y la danza. Dice el filósofo:

por primera vez –y esto es obra del cine– el hombre llega a una situación en la que debe ejercer una acción empleando en ella toda su persona pero renunciando al aura propia de ésta. Porque el aura está atada a su aquí y ahora. No existe una copia de ella. El aura que está alrededor de Macbeth sobre el escenario no puede separarse, para el público, de la que está alrededor del actor que lo representa en vivo. Lo peculiar de la filmación en el estudio cinematográfico está en que ella pone al sistema de aparatos en el lugar del público. Se anula de esta manera el aura que está alrededor del intérprete, y con ella al mismo tiempo la que está alrededor de lo interpretado. (...) Nada hay, en efecto, como el escenario teatral, que sea más decididamente opuesto a una obra de arte tomada ya completamente por la reproducción técnica o, más aún –como en el cine–, resultante de ella. (23)

La naturaleza de la danza como un arte opuesta la reproductibilidad técnica de la obra artística, está en conflicto permanente con las exigencias del capitalismo. En esta contradicción radica en parte la crisis que enfrenta el arte coreográfico en la época contemporánea, que se debate entre la fidelidad a su naturaleza y su inserción en la industria cultural dominante.

Una de las propuestas contemporáneas que buscan ofrecer un discurso coherente, ético y con una estética que responda al momento de la historia que le toca vivir, sin traicionar la naturaleza del arte dancístico, es la de La Manga. Video y Danza, en la que una coreógrafa, Gabriela Medina, y un artista visual, especializado en video, Mario Villa, establecen un diálogo creativo y elaboran un

discurso que expresan a través de una categoría que ellos han nombrado: video
instalación coreográfica.

**Las mejores fiestas ocurren en el cuerpo y en los sueños.
(Alejandra Pizarnik, poeta argentina, 1936-1972).**

III. LA VIDEO INSTALACIÓN COREOGRÁFICA. LA EXPERIMENTACIÓN Y LA NOVEDAD EN LA DANZA.

El auge de las nuevas tecnologías ha revolucionado la forma de las relaciones entre los seres humanos, al mismo tiempo que plantea retos a los creadores artísticos que quieren captar la atención de los distraídos y embebidos usuarios de la Internet y sus ofertas de “comunicación”, cuya percepción se ha transformado a partir de la vacuidad de los mensajes que consumen de manera inmediata.

Los artistas contemporáneos de la danza han recurrido a las nuevas tecnologías y las han propuesto como plataforma de sus obras coreográficas. De esta manera buscan innovar y expresarse con un lenguaje que llame la atención del espectador promedio.

El uso de las nuevas tecnologías pueden ser nocivas al quehacer creativo si éstas no son utilizadas como instrumentos o herramientas y, por el contrario, se les pondera como sustento de un lenguaje artístico cuya máxima aspiración es la “espectacularidad” de la sofisticación y eficacia de la técnica.

La creación artística no puede renunciar a la técnica, sin embargo ésta es un instrumento en la construcción de un discurso que expresa un hecho trascendente. El artista que domina la técnica logra hacerla invisible en términos de protagonismo dentro de la obra y permite que el espíritu de la creación se manifieste.

En La Manga. Video y Danza, dos creadores mexicanos, Gabriela Medina, coreógrafa y bailarina, y Mario Villa, artista visual, establecieron un diálogo creativo para buscar, a partir de la copulación de ambas disciplinas artísticas, una propuesta escénica que, a través del uso de las nuevas tecnologías, se ciñera a la naturaleza propia de la danza.

El primer problema a resolver fue el acoplamiento de los lenguajes. ¿A partir de qué principios establecerían esa unión? ¿Cuál sería la línea estética a seguir? ¿Cómo resolver el problema ético que representaba la lucha por el poder en el marco de la creación artística y también en su relación con la sociedad?

La palabra “crisis” fue definitoria en esta dupla creativa que determinó que la danza y el video podrían encontrar una ruta de desarrollo efectivo como lenguaje escénico dentro del arte dancístico contemporáneo.

Una crisis que provenía del agotamiento del lenguaje convencional de la danza, que al parecer ya no satisfacía por completo a Gabriela Medina, en tanto bailarina y coreógrafa.

Buscar un lenguaje nuevo y actual, que no traicionara a la naturaleza de la danza, fue el objetivo de la creadora, quien encontró en Mario Villa no sólo a un aliado, sino a un artista con quien dialogar desde una plataforma horizontal. Dice Medina:

Empezar a trabajar en conjunto fue una decisión producto de una crisis fuerte en el ámbito de nuestro quehacer. Primero trabajamos de manera inconsciente, emocional. Al principio Mario se metía en lo mío, hacía la escenografía y el vestuario, aún no entrábamos en el asunto del video. Fue hasta el momento en que reconocimos que nuestros lenguajes y necesidades eran diferentes que pudimos establecer un diálogo horizontal, y gracias a eso abrimos una puerta para crear. Encontramos una forma de empatar el lenguaje visual con el de la danza. (24)

¿Acaso la plástica ha estado separada de la danza? Asumimos que la plástica y la visualidad no es ajena a la naturaleza de la danza. Hacer visible la plástica en la danza requería de la creación de una categoría que la ponderara. Sin embargo, resolver esta problemática implicó, sin duda, el cuestionamiento sobre la naturaleza del arte coreográfico así como del visual, y una búsqueda estética que permitiera crear una nueva categoría artística a partir de ambas plataformas.

La Manga. Video y Danza, compañía dirigida por Gabriela Medina y Mario Villa, fundada en México en 1994, se ha caracterizado por la búsqueda de un lenguaje que sintetizara la naturaleza de la danza como esencia o sustancia de la obra artística, admitiendo en ella la expresión de otros lenguajes, en este caso el visual y el plástico, puestos al servicio de la eficacia coreográfica.

Obras como *El jardín del tartamudo*, *El hershey man*, *La muñequita del pastel*, *Outrage-Irritante*, *¿Cómo sería sin las flores?*, y *En vida hermana en vida* permitieron a los autores Medina y Villa proponer una categoría nueva, que expusiera básicamente el sentido de su quehacer. Así nació la video instalación coreográfica.

Fueron ellos los que acuñaron la categoría que hoy es muy usada en el ámbito de la danza contemporánea; la cual propone emparentar a la danza con la plástica, siguiendo la línea característica del arte contemporáneo, a saber: el borramiento de las fronteras de las disciplinas artísticas.

En las video instalaciones coreográficas de La Manga. Video y Danza encontramos una coherencia estética y un rigor en la estructura del lenguaje que,

de entrada, inhibe cualquier posibilidad de caos o de producción de obras improvisadas.

Otra característica del modelo es la creación de obras flexibles, que lo mismo pueden efectuarse en un teatro convencional como danza que en una galería como instalación coreográfica. La experimentación en este sentido era mover al espectador, colocarlo en una posición no tradicional y jugar con la percepción.

Al referirse a la experiencia vivida en la creación de *El hershey man*, La coreógrafa Gabriela Medina dice:

El hershey man, en concreto, siempre la pensamos como una instalación; una obra que se presentara en un foro, pero también en una galería. Cuando pensábamos en qué era decíamos: no es coreografía nada más, no es danza, ni video, ni performance. Y encontramos que la combinación de esas palabras podían estar englobadas en esta categoría: video instalación coreográfica. (25)

Mario Villa agrega:

No podíamos decir que era danza porque la obra misma no terminaba de decir lo que era. En Nueva York tuvimos un par de experiencias con trabajos que presentamos en una galería. Empezamos a practicar ese doble juego: hacer obra para galería y obra para escena. Esa era nuestra intención, jugar con la percepción. (26)

La video instalación coreográfica representó, en primera instancia, una tensión entre los lenguajes artísticos que confluían en un mismo espacio para manifestarse. Si bien el objetivo era la eficacia escénica, la lucha por el poder entre lenguajes se detonó de manera natural, sin embargo, el punto de unión y de equilibrio estuvo siempre sobre la danza.

El video como técnica y la visualidad plástica generada a través de él por Mario Villa se puso al servicio de la danza o de la eficacia escénica. Es en ese momento cuando el lenguaje visual se insertó de manera definitiva en la

naturaleza de la pieza dancística, a la que dotó de una plataforma nueva, es decir, de un soporte que no era ya el escenario tradicional a la italiana, con decorados o escenografías tridimensionales, sino de un mapa visual por el que la obra coreográfica se moviera.

De cualquier modo y pese a la resistencia de Mario Villa para asumir que en el encuentro de lenguajes artísticos el visual estaba puesto al servicio de la danza, esto era un hecho visible en las obras de La Manga. Video y Danza, toda vez que el centro de la creación escénica siguió siendo un cuerpo en movimiento; era el ser vivo el que daba sentido al espectáculo dancístico y sin él, como hemos explicado en los capítulos anteriores, la obra coreográfica habría carecido de sustancia.

Gillo Dorfles alude a la necesidad insustituible del cuerpo humano como sustancia de la danza. En su libro *El devenir de las artes* expone:

La danza es la única de las artes que como medio expresivo, como “material de construcción” primario e indispensable, se sirve del cuerpo humano bien sea animado y movido por el sonido de la música, la recitación de versos, el juego de luces y colores, bien sea insertado en un décor particular, integrado, por consiguiente, en una atmósfera eventual escénica y teatral; de todos modos, un cuerpo humano, investido por el ritmo, el movimiento y el color, alcanza a construir el particular esquema plástico y dinámico al que damos el nombre de danza. Y no cabe duda que si la danza utiliza además otros materiales para su construcción, siempre habrá de ser llevada a la particularísima función del cuerpo humano (...). (27)

Mario Villa considera que lo importante es “el hecho escénico”, al cual sirven tanto el lenguaje de la danza, como el visual y el musical, pasando por alto que lo escénico en el arte coreográfico se sustenta básicamente en el cuerpo vivo y en movimiento.

Las video instalaciones coreográficas de La Manga. Video y Danza establecen esta tensión entre los lenguajes artísticos que se cruzan y se fecundan para dar vida a una obra nueva.

El video, que sirve de mapa para que la coreografía se desarrolle, carecería de importancia artística si se proyectara sin la presencia de la bailarina, toda vez que este artificio adquiere significación cuando está al servicio de la danza y no como una obra independiente de ella.

Así, el video se constituye en parte integrante de la pieza dancística y la danza encuentra una vía nueva en términos de soporte espacial para ser ejecutada. El resultado, dice Gabriela Medina, no se aparta de la naturaleza de la danza. Explica:

Para mí la danza es inmensa y admite muchas posibilidades para revelarse. En la naturaleza de la danza tenemos el cuerpo como la herramienta principal. El potencial expresivo del cuerpo que se manifiesta a través de códigos de movimiento, un lenguaje que surge a partir de impulsos. Desde mi punto de vista deberían ser impulsos muy profundos que no pueden encontrar salida a través de la palabra ni de ninguna otra disciplina artística más que de la intervención del cuerpo en el espacio y en el tiempo. En un tiempo definido. Es evidentemente la danza tiempo, movimiento, espacio, relacionándose de una forma consciente a través de un cuerpo.
(28)

La idea de establecer una nueva categoría para explicar el trabajo dancístico contemporáneo responde no tanto a la naturaleza de la danza como a la incertidumbre creada en la época actual, luego de la eliminación de las fronteras entre las disciplinas artísticas y el cada vez más frecuente trabajo interdisciplinario.

¿Cómo ubicarse en este nuevo escenario característico del arte contemporáneo? El conflicto que enfrenta el artista de la danza en relación con su tradición y la necesidad de ser innovador parece no resuelta aún y, de hecho,

representa una de las paradojas en el campo del arte coreográfico contemporáneo.

La imposición de lo novedoso, de la originalidad, y la negación de la tradición forman parte de una crisis viva en el arte actual, el cual no ha logrado reconciliarse con su pasado para expresarse no desde el rechazo de la naturaleza primigenia de los lenguajes artísticos, sino a partir de las necesidades de esa naturaleza que quiere expresarse.

Si bien a la tradición se le ve como algo inamovible que debe ser rebasado, lo novedoso o experimental se encuentra aún a la espera de pasar por las exigencias de la cultura para convertirse, asimismo, en parte de la tradición. El investigador Francisco Rodríguez Valls aborda esta contradicción y considera que:

Se necesita lo experimental porque la conciencia de los hombres es infinita y la tradición es finita. Lo aceptado no basta a la conciencia humana porque acaba viéndose como imposición y como norma que nos hace esclavos y la razón tiene que romper esos moldes. Ciertamente es que quizás lo experimental deba ser dejado a aquellos que conocen la tradición anterior y que dan un paso hacia delante, de esa manera se evitaría mucho fraude y mucho snob, pero no se le puede poner límites a la creación. (29)

Lo experimental-novedoso encuentra en la tradición a su principal enemigo, y en ello radica quizá la dificultad de su realización, toda vez que sin el reconocimiento de la tradición el resultado de la experimentación estará trunca.

La danza contemporánea se ha convertido en un laboratorio de experimentación interdisciplinaria. Si bien no renuncia a su naturaleza, el arte coreográfico actual busca una justificación para adherirse al movimiento de arte contemporáneo en boga.

Sin embargo, una y otra vez, el retorno a su naturaleza primigenia es un destino obligado, porque una de las grandes conquistas de la danza contemporánea es haber recuperado para el quehacer coreográfico un lenguaje propio, que lo liberó del viejo prejuicio que lo ponía como un arte de la imitación.

En la danza contemporánea no se trata ya de ilustrar una historia con la mímica del cuerpo, sino de *decir* con las manos, las piernas, la espalda, los ojos, los brazos (como decía Pina Bausch), y hablar con el cuerpo así como la literatura lo hace con las palabras. Lo que cuenta la danza es lo que el cuerpo revela en la figuración de sensaciones y emociones. Las encarna. De ahí que Rodríguez Valls añada que:

Así como se puede leer el teatro y prescindir de la interpretación – de la comunicación a través de gestos–, ¿no podría el gesto prescindir de la historia y comunicar emociones independientemente de ella? Pero eso es lo propio de la danza contemporánea. (30)

La idea de la innovación implícita en la propuesta de una fórmula que permitiera empatar dos lenguajes artísticos, el visual y el de la danza, llevaron a La Manga. Video y Danza a trabajar sobre el concepto de la video instalación coreográfica, el cual puede ser estudiado a partir de varios enfoques: el espacial, el temporal, la relación cuerpo-video, y el estado de la percepción del espectador.

El desarrollo de la coreografía se lleva a cabo al mismo tiempo que el artista visual realiza la propuesta de creación espacial. Es un diálogo en el que la coreógrafa y bailarina expresa una necesidad concreta de desplazamiento en el espacio, el cual es escuchado por el creador visual quien elabora un camino visual-simbólico por el que habrá de transitar el cuerpo que danza.

El artista visual piensa en términos de imágenes–movimiento e imágenes–tiempo. Siguiendo a Gilles Deleuze, diríamos que en la conciencia del creador del video está la idea de la acción, el movimiento como hecho presente y no como la secuencia de un recorrido que, de acuerdo con el teórico mencionado, pertenecería al pasado. Dice el filósofo:

vosotros no podéis reconstruir el movimiento con posiciones en el espacio o con instantes en el tiempo, es decir, con “cortes” inmóviles... Sólo cumplís esa reconstrucción uniendo a las posiciones o a los instantes la idea abstracta de una sucesión, de un tiempo mecánico, homogéneo, universal y calcado del espacio, el mismo para todos los movimientos. Y entonces, de dos maneras, erráis con el movimiento. En un aspecto, por más que acerquéis al infinito dos instantes o dos posiciones, el movimiento se efectuará siempre en el intervalo entre los dos, y por tanto a vuestras espaldas. En otro, por más que dividáis y subdividáis el tiempo, el movimiento se efectuará siempre en una duración concreta y cada movimiento tendrá pues, su propia duración cualitativa. Quedan así opuestas dos fórmulas irreductibles: “movimiento real-duración concreta” y “cortes inmóviles+tiempo abstracto”. (31)

Esta idea de la imagen fílmica como una imagen movimiento es concebida en la video instalación coreográfica también como una imagen que danza y que se suma, de este modo, a la naturaleza presente de la kinésica dancística. La coreógrafa Gabriela Medina considera que el movimiento es la base de la cual parte no sólo la danza, sino también el video creado por Mario Villa para sus obras consideradas video instalaciones coreográficas. Dice la creadora:

El movimiento, que es propio a la naturaleza del bailarín, se encuentra también en la esencia del lenguaje que desarrolla Mario con el video. Muchas veces pienso que lo que él hace son imágenes que bailan, una pintura en movimiento; y logra despertar con ella la sensación de que puede emerger cualquier cosa. El carácter del movimiento te da esa sensación. El movimiento que usa el tiempo, que es congruente con el impulso interno, se vuelve

muy humano aunque sea un video; te da la sensación de que hay vida, que eso es la danza. (32)

Entre el cuerpo que baila y el video que ofrece una dimensión sintética del mundo (contenido en un breve espacio físico pero inconmensurable gracias a la magia fílmica), se construye un espacio nuevo que se aparta del escenario convencional.

El espectador es instado a asumir una posición frente a una video instalación coreográfica. Se propone una perspectiva desde donde se obliga a mirar al “pequeño mundo móvil”, del cual el espectador no está separado, sino del que forma parte de manera indisoluble.

La video instalación coreográfica resulta eficaz escénicamente, toda vez que permite a la danza encontrar un formato o soporte novedoso en el cual su naturaleza se mantiene incólume.

Sin menoscabo de la esencia dancística, que es el de un cuerpo humano en movimiento, el concepto ideado por Mario Villa y Gabriela Medina permite a ambos creadores trabajar a favor de la potencia del instante, porque el carácter vital del hecho escénico se ratifica en el momento en que la acción se lleva a cabo y en el que el espectador se adhiere empáticamente a ese universo que se revela en el ámbito de la creación.

Para Mario Villa la danza es un fenómeno de la escena que parte de un cuerpo en movimiento, pero que requiere de elementos que permitan la develación del misterio. Dice:

Si hay un cuerpo que se está expresando, que se mueve, es danza. Sin embargo creo que no es suficiente. Desde mi punto de vista lo indispensable para que la danza se manifieste es la

metáfora, la poesía y la estructura del lenguaje corporal y no el cuerpo nada más como tal. (33)

La gran diferencia que existe entre la danza y las demás formas teatrales es la naturaleza nada permanente de la danza. (Doris Humphrey).

IV. EL *HERSHEY MAN*. LA UNIDAD EN LA DIVERSIDAD DE LENGUAJES Y EL USO DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS EN LA DANZA, EN LA ERA DE LA GLOBALIZACIÓN.

La inmediatez de la información ha trastocado la percepción del hombre contemporáneo cada vez menos dispuesto a esfuerzos de concentración y a dedicar tiempo al proceso de la información y del conocimiento.

El artista contemporáneo busca adaptarse a los criterios de una percepción del mundo moldeada por las nuevas tecnologías y al uso de herramientas cotidianas de comunicación humana y de acceso a la información como la Internet, la televisión, los teléfonos móviles “inteligentes” (*smart phones*) y sus derivados en forma de “redes sociales”.

La globalización, fenómeno que ha tenido gran fuerza a partir de la era del neoliberalismo y de la expansión del sistema financiero desnacionalizado, ha tenido sus efectos en el arte, el cual padece pérdida de identidad.

En este contexto no sorprende que el espectáculo esté por encima de los valores artísticos, sobre todo cuando los artistas aspiran alcanzar el rango de celebridad, a partir de obras visualmente apabullantes y cuya “apreciación” no exige esfuerzo intelectual.

Estas obras, de fácil digestión, hacen del artista un “virtuoso” en el uso de los recursos tecnológicos, cuya exhibición resulta espectacular en sí misma y, por lo

tanto, es atractiva a la vista del espectador acostumbrado a ese tipo de productos ampliamente difundidos en los medios masivos de comunicación.

Roman Gubern, en *El eros electrónico*, es categórico al señalar la importancia radical que en el sistema capitalista se otorga al poder comercial y el impacto masivo de una obra artística. Expresa:

En el actual neoliberalismo estético, el mercado aparece como legitimador y juez supremo. Pero desde hace muchos años se sabe que en un mercado cultural libre no se impone lo mejor, sino lo más comercial. Y esto ha conducido a que el arte, ante su crisis de identidad, tienda a refugiarse en la seducción espectacular, que atrae muchas miradas. (34)

Uno de los efectos nocivos de la globalización en el arte ha sido, precisamente, la pérdida de identidad, y ha propiciado que las culturas periféricas dependen cada vez más de la cultura dominante, que es la que “globaliza” al mundo, o más certeramente, la que uniforma el lenguaje, desconociendo expresiones culturales particulares y, por lo tanto, no globalizadas.

Las propuestas artísticas que no responden al lenguaje que globaliza a la cultura en el mundo contemporáneo son rechazadas en el mercado del arte que, si bien, como es el caso de México, es financiado por el Estado, no deja de responder a criterios neoliberales que anteponen el éxito económico o de público a la eficacia artística.

Esto ha llevado a algunos creadores de la danza a realizar experimentos en los que buscan que las computadoras, a través de sensores colocados al cuerpo de los bailarines, realicen gráficas de las emociones humanas; olvidando que las computadoras no tienen la capacidad de sentir.

Los artefactos tecnológicos no sustituyen la acción humana, puesto que ésta tiene que ver con emociones y deseos que la máquina es incapaz de producir. El arte de la danza, como otras artes, esencialmente hace preguntas que nacen de la necesidad humana de explicarse el misterio de la creación universal y de su condición en el mundo; necesidad que una máquina no puede interpretar.

La presencia del artefacto no sustituye, en ese sentido, lo humano, que es el corazón de la creación artística. La recurrencia a las herramientas tecnológicas, puestas al servicio de la expresión dancística, fortalecen el fenómeno de comunicación que toda pieza creativa supone, pero su exhibición como espectáculo trivializa el proceso de la creatividad.

Gubern hace un señalamiento puntual sobre el uso de la tecnología, y en particular de la computadora, en procesos de creación, al señalar el recurrente uso de este aparato, al que se le humaniza, olvidando que de ningún modo puede sustituir al humano y su carácter emocional y sensible. Abunda:

la irracionalidad (emocional) es un ingrediente importante del pensamiento artístico, desde la poesía a la música y la danza. (...) Podría decirse que la emocionalidad está siempre presente, de un modo o de otro, en las actividades humanas. Incluyendo entre tales actividades, por supuesto, las relaciones entre el hombre y el ordenador, en las que este último suele aparecer de modo antropomorfizado, a pesar de que el ordenador fue inventado como una máquina despersonalizada para efectuar cálculos complejos, almacenar información o procesar textos. Para algunos usuarios el ordenador aparece como una máquina hostil, fría, inhumana y poderosa, dotada de una monolítica personalidad prefreudiana, ya que tiene una excelente memoria sin tener subconsciente y no padece complejo de Edipo, ni es vulnerable sexualmente, ni teme a la muerte. (35)

En el ensayo *La civilización del espectáculo*, por otro lado, Mario Vargas Llosa se refiere también al fenómeno de trivialización de la cultura y del arte en el

mundo contemporáneo. El escritor desarrolla una comparación entre el pasado que ponderó a la llamada alta cultura y la actual tendencia al espectáculo vacuo.

El autor de *La ciudad y los perros*, escribe al respecto:

La diferencia esencial entre aquella cultura del pasado y el entretenimiento de hoy es que los productos de aquélla pretendían trascender el tiempo presente, durar, seguir vivos en las generaciones futuras, en tanto que los productos de éste son fabricados para ser consumidos al instante y desaparecer, como los bizcochos o el porcorn. Tolstói, Thomas Mann, todavía Joyce y Faulkner escribían libros que pretendían derrotar a la muerte, sobrevivir a sus autores, seguir atrayendo y fascinando lectores en los tiempos futuros. Las telenovelas brasileñas y las películas de Hollywood, como los conciertos de Shakira, no pretenden durar más que el tiempo de su presentación y desaparecer para dejar el espacio a otros productos igualmente exitosos y efímeros. La cultura es diversión y lo que no es divertido no es cultura. (36)

Y agrega:

Lo que tiene éxito y se vende es bueno y lo que fracasa y no conquista al público es malo. El único valor es el comercial. La desaparición de la vieja cultura implicó la desaparición del viejo concepto de valor. El único valor existente es ahora el que fija el mercado. (37)

Esta “civilización del espectáculo” como ha bautizado Vargas Llosa al mundo contemporáneo afecta de manera definitiva a la creación dancística, que busca caminos para resolver el conflicto que implica su deseo de “triunfar”, referido esencialmente a vender, tener público, fama y reconocimiento, y las necesidades artísticas que están por encima de esos elementos impuestos por la cultura mercantil y de consumo.

El artista de la danza enfrenta la tentación de recurrir al uso de las nuevas tecnologías para lograr integrarse “exitosamente” al sistema mercantil del arte, tener reconocimiento, apoyos y espacios para la presentación de sus creaciones artísticas.

Ponderar la tecnología por encima de lo humano ha sido uno de los principales frenos de la creación artística en la era del capitalismo. El efecto de despersonalización que ha provocado el excesivo consumo de recursos tecnológicos en la trama de las relaciones sociales ha llegado al campo de las artes y hoy es frecuente asistir a exhibiciones pseudoartísticas, que en realidad son el refrendo de la cultura chatarra, desarrollada a partir de un artefacto tecnológico de cualidades sorprendentes.

Gabriela Medina y Mario Villa comparten esa cultura “global” predominante en el mundo, utilizan sus códigos y formas de expresión, no se alejan de la posibilidad del éxito de público al recurrir a formatos atractivos visualmente, sin embargo, no olvidan que lo esencial de su lenguaje radica en la creación de un cosmos simbólico significativo.

El formato de *El hershey man* está lejos del escenario convencional. Se trata de una pieza que funde lenguajes artísticos, consiguiendo la unidad escénica, cuyo centro y punto de cohesión es el cuerpo que danza. El ordenador es una herramienta fundamental en esta pieza coreográfica, pero no deja de ser eso, un instrumento que permite la consolidación de la obra dancística.

La meta de ambos creadores es crear un vocabulario visual enfocado en los movimientos del cuerpo de la bailarina, que es en donde se concentran los miedos, los sueños, los deseos, en suma, las pasiones humanas.

El hershey man se construye desde dos universos: el de la coreógrafa y bailarina, y el del artista visual. Es la eficacia escénica lo que mueve a uno y al otro, pero en el momento de la unión de los lenguajes es el cuerpo en movimiento el que une y da sentido al discurso.

Gabriela Medina explora lo que sólo puede experimentar el humano y no la máquina: las emociones, las sensaciones, los sueños, los deseos y la manifestación misteriosa e incontrolable del inconsciente. Sus hallazgos son la materia fundamental de la obra, que se exponen a través de canales de comunicación, vueltos lenguaje y elaborados visualmente por Mario Villa.

El video que el artista visual realiza para *El hershey man* se inserta en la naturaleza de la danza. El artista construye no un escenario para la representación, sino un cosmos para ser habitado, es decir, delimita el espacio y le da forma.

La proyección del video sobre el piso determina el terreno por el cual habrá de transitar la bailarina, quien establece un diálogo complejo entre el tiempo y el espacio de su expresión corpórea, con el tiempo y el espacio del video.

El video se convierte en la vía para resaltar o hacer visible el espacio interior y exterior del cuerpo que danza. Dice Gabriela Medina sobre esta experiencia:

Ese video por fuera, presentado en una galería no serviría de nada. La intención de crear esa imagen es relacionarse con los demás elementos que intervienen en la coreografía. No es como agarrar un cuadro para insertarlo como escenografía, en *El hershey man* todo se iba construyendo con base en la necesidad de la obra. (38)

En el caso de *El hershey man* el video es un elemento compositivo que adquiere significado cuando transmite las intenciones de la coreografía; y sólo es lenguaje cuando funciona escénicamente como un todo con los demás elementos de la pieza coreográfica.

Las posibilidades que el video ofrece a la potencia expresiva de la danza es inmensa. El diseño de las imágenes que se proyectan sobre el piso, en un

recuadro, permite traer a escena al mundo exterior, es decir, a la naturaleza, y también al mundo social.

Por el umbral que el video establece en el espacio y el tiempo de la danza salen y entran infinitas realidades, desde el mundo submarino hasta la vida de los hombres. No es una reproducción documental de esas realidades, sino una evocación para expandir el campo de la acción coreográfica.

El hambre, la guerra, la explosión de la bomba atómica, los peces en una danza perfecta, forman parte del imaginario que es determinante en la organización del espacio simbólico y en el establecimiento de un tiempo escénico para la danza. Es sobre las imágenes en movimiento, “imágenes que danzan”, en las que el trabajo de la bailarina se desarrolla; en una acción meticulosa y precisa, temporal y espacial, para empalmar el cuerpo virtuoso en movimiento con el diseño visual propuesto.

Mario Villa concibe la composición imaginaria del video como un contenedor del universo, un mundo móvil que existe en el tiempo y el espacio dancístico. Dice el videoasta:

Fue muy afortunado hallar esta posibilidad de encapsular el mundo, generar una especie de burbuja, en el que las imágenes proyectadas sobre el piso y el cuerpo de Gabriela (la bailarina) se constituyeran en un pequeño mundo móvil. (39)

La propuesta de la video instalación coreográfica *El hershey man* consigue ser una eficaz puesta en escena, en donde la danza se manifiesta a través de un soporte distinto al convencional. Ya no es más la escenografía tridimensional, sino este “pequeño mundo móvil” que construyen los artistas en la interacción de sus lenguajes artísticos.

Propuesta que implica una manera no convencional de experimentar, como espectador, a la danza. En esta obra el público forma parte de ese “mundo móvil” y no se encuentra fuera de él.

La relación con la mirada no es horizontal sino vertical. Es decir, el espectador es colocado hacia arriba. La idea es lograr una altura desde la cual pueda apreciarse la obra, situada ésta en el fondo de una especie de pozo, en el que se revela la imagen en movimiento que transcurre en el instante y desaparece.

El objetivo es liberar al espectador del dogma dominante en el modo de percibir las manifestaciones escénicas. En este caso se ofrece a sus ojos un mundo en el que confluyen distintos elementos con los que el espectador puede relacionar su mirada.

Ya lo decía el coreógrafo estadounidense Merce Cunningham cuando definía a la danza del siglo XX como una posibilidad múltiple de acercarse a la obra coreográfica. En el libro *El bailarín y la danza*, el creador señala:

A mi me parece que es muy dinámico tener más de una actividad produciéndose (en la danza) al mismo tiempo, de modo que los ojos y oídos del espectador no estén fijos en un solo punto, sino que cada observador tenga libertad para crear una experiencia personal. (40)

El hershey man parece hacer eco de las palabras de Cunningham, en el sentido liberador de la experiencia y la percepción del espectador respecto de la obra dancística. Pero no sólo lo es en términos de estructura, también se trata de una pieza cuya sustancia dramática proviene no de la ficción, sino de sucesos reales.

En el caso de esta video instalación coreográfica, Gabriela Medina se inspira en un suceso que presencié y le impactó. Hecho que la coreógrafa narra en una carta a la filósofa Maxine Green:

...Mientras compro una papaya, de pronto me convierto en testigo de la violencia... un vagabundo que intenta robar cuatro botellas de chocolate Hershey y un frasco de crema de cacahuete es descubierto por el repartidor mexicano que trabaja en la tienda. El dueño, un hombre chino golpea furioso al Hershey man. Yo observo. Carta # 1 a Maxine Greene (Medina, NY, 2003). (41)

En esa experiencia vivida en la ciudad de Nueva York, la coreógrafa y bailarina encuentra la motivación para la exploración que desembocará en la creación de la video instalación coreográfica *El hershey man*. Involucra a su cuerpo en un entrenamiento físico riguroso y sobre todo emocional, para expresar con el lenguaje de la danza la característica violenta de la condición humana.

No se trata de reproducir en la danza una escena violenta del mundo cotidiano, sino de profundizar en los mecanismos de la violencia como una característica humana innegable.

La violencia como impulso, reveladora de un instinto de destrucción que provoca un éxtasis siniestro en el ser humano, creador de catástrofes materiales y espirituales.

El hershey man, sin embargo, no es una pieza que tenga una postura pesimista sobre el mundo; si bien el trabajo dancístico se enfoca en revelar el impulso violento en la condición humana, también busca el contraste que permite arribar a estados emocionales y sensoriales relacionados con la armonía y la calma.

Esos dos aspectos que expresan la naturaleza misteriosa y compleja del ser humano. Misterio que es expresado en la obra, la cual provoca un estado de complicidad con el espectador, que está ahí no como observador del pequeño mundo móvil, sino siendo parte de él.

Gabriela Medina experimentó como coreógrafa y bailarina la fuerza de la video instalación coreográfica. Se volvió, de hecho, un paradigma en su trayectoria como artista, de tal modo que en esa obra pudo vivir lo que ella considera el misterio inexplicable de la creación artística. La creadora narra la vivencia creativa de este modo:

La primera vez que se escenificó la pieza fue para mí un gran descubrimiento. Fue como abrir el piso y de él emergiera esta especie de burbuja, de micro universo. La forma cómo abordamos el hecho escénico es un ritual, la revelación de una cosa sagrada. Hacer una función significa exponerte, requiere de una preparación física, mental, espiritual, emocional; te debes hacer amigo de tus miedos. En el espacio de la creación descubro que puedo ser mucho más de lo que creo ser; en donde la ficción se vuelve realidad. Es un asunto de vivir en el presente a la máxima potencia y debes asumir que estarás transitando por los lugares más tenebrosos de tu psique, sabiendo que estás entrenado para hacerlo, para entrar y salir. Cuando danzas sale de su escondite quien realmente eres, ese animal que traes guardado; ese animal que en la cultura vamos domando, educando, controlando, hasta que prácticamente lo desaparecemos. (42)

CONCLUSIÓN.

El desarrollo acelerado de la tecnología ha propiciado un cambio en el modo de ver y de estar en el mundo. La danza de concierto ha recurrido a las herramientas tecnológicas para expresarse con un lenguaje que aspira a ser contemporáneo.

De ahí que las propuestas de danza actuales cada vez recurran más al uso de los ordenadores, del video y de la virtualidad en escena, en experimentos que convierten a los dispositivos tecnológicos en protagonistas de las producciones dancísticas.

La Manga. Video y Danza, dirigida por Gabriela Medina y Mario Villa, es una compañía que comparte la tendencia de hablarle al mundo con los medios que son de uso cotidiano en el entramado de las relaciones sociales; sin embargo, no se ha dejado arrastrar por la tentación de convertir a esas herramientas en el sustento primordial de sus piezas artísticas.

La técnica puesta al servicio de las intenciones creativas se vuelve una herramienta eficaz e indispensable en el desarrollo de la propuesta artística, cuya finalidad no es la exposición espectacular de las posibilidades tecnológicas, sino la búsqueda de un lenguaje que revele el poder creativo del ser humano. Es decir, generar una obra viva, que se sume a las cosas tangibles del mundo y lo transforme. En ese sentido, la coreógrafa Gabriela medina sabe que:

La energía de la creación que se manifiesta en el escenario es lo que da sentido a la danza. En la danza no hay juicio, ni ideas preestablecidas, no existe el concepto de lo feo y lo bonito. En la escena, cuando danzas, simplemente eres. Definitivamente es la dimensión en donde se viven experiencias imposibles. La imaginación es real y es poderosísima. (43)

La sofisticación de los recursos tecnológicos puestos al servicio de la creación dancística sólo son significativos cuando ofrecen a esta manifestación del arte potenciar su expresión.

Por otro lado, el uso de las nuevas tecnologías en la danza no resultan en sí mismas perjudiciales a la creación, sino sólo cierto uso humano o social de ella.

Señala Adolfo Sánchez Vázquez al respecto:

lejos de oponerse técnica y arte, y de prepararse el segundo a morir a manos de aquélla, el arte se enriquece cuando se sitúa creadoramente ante la técnica y logra usarla estéticamente o estetizar sus mecanismos o los productos industriales. (44)

La eficacia de la propuesta artística de la compañía La Manga. Video y Danza en la video instalación coreográfica *El hershey man* reside en la comprensión de la idea expresada arriba por Sánchez Vázquez, es decir, en la conciliación del interés artístico y el uso de herramientas tecnológicas.

El resultado de la experimentación interdisciplinaria y el uso de nuevas tecnologías en la danza, a partir de la creación de la categoría bautizada por Medina y Villa como “video instalación coreográfica”, representa uno de los hallazgos más notorios del arte coreográfico que dialoga con su tiempo y se expresa a partir de herramientas que inciden de manera práctica en las relaciones sociales en la vida contemporánea.

Gabriela Medina como creadora de la danza asume en su quehacer artístico la conciliación de sus búsquedas estéticas con las herramientas que pone en sus manos el avance de la tecnología. No se pelea con el aparato siempre que éste auxilie en la solución de los problemas que se presentan para lograr la creación de una obra artística.

La utilidad de las herramientas y los valores del arte se constituyen en una unidad que Adolfo Sánchez Vázquez explica en el siguiente pasaje de su libro *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, en donde apunta:

Esta integración de lo estético y lo útil sigue siendo una de las grandes necesidades del arte contemporáneo. Pues, ¿cómo es posible que el arte pueda vivir hoy de espaldas a esta enorme realidad de la técnica y empeñarse en crear como si se viviera en el mundo no ya del Renacimiento o del siglo pasado, sino de comienzos de nuestro siglo? Los que ven en el asombroso progreso de la técnica y en el acercamiento del arte a ella un signo mortal, se aferran a una concepción del arte, de sus medios de expresión o técnicas expresivas, que corresponden a un mundo que ya no puede volver. (45)

El problema del equilibrio en la relación de los lenguajes artísticos visual y coreográfico se resuelve, por otro lado, cuando el video, propuesto por el artista Mario Villa, es puesto al servicio de la eficacia escénica y no se asume como una obra en sí misma.

Con la interdisciplina la danza encuentra un formato poderoso de expresión, que transita hacia un terreno no explorado en las convenciones pasadas del quehacer dancístico de concierto.

La propuesta artística (la video instalación coreográfica) interdisciplinaria no sería eficaz si desconociera la finalidad coreográfica como eje de acción; es decir, si pasara por alto que el objetivo de la intención creativa es la expresión de un cuerpo humano sacralizado, que ritualiza sus movimientos, a los que llena de significado para hacer una figuración del mundo.

Este punto de vista contrasta con los dogmas del arte contemporáneo, en el que el desvanecimiento de las fronteras entre los lenguajes artísticos se da como un hecho irrefutable e irreversible. Sin embargo, la experiencia con estos

artefactos artísticos revelan una debilidad intrínseca, cuando no encuentran un centro o un eje discursivo. Debilidad que los artistas buscan resarcir al volver a la naturaleza de sus lenguajes originales.

Gabriela Medina sabe que la danza no puede renunciar a su naturaleza, por más que la contemporaneidad insista en mezclarla con esencias de otras disciplinas artísticas. La coreógrafa tiene una comprensión amplia del fenómeno artístico actual, en el que la interrelación de los lenguajes es indispensable, pero también asume como fundamental la conservación esencial del lenguaje del arte dancístico. Señala:

La danza contemporánea se ha mezclado con muchos lenguajes, pero llega un momento en que vuelve a surgir la necesidad de regresar al movimiento, de entender qué es esto de que tu cuerpo se exprese, porqué tu cuerpo se mueve de esta manera y no de otra. De volver a descubrir esto, porque en el ir y venir con otros lenguajes, el potencial del cuerpo se ha confundido, diluido. Creo que sí hay una necesidad de regresar al lenguaje de la danza en la actualidad. (46)

El reconocimiento de los valores de la danza como lenguaje ofrecen una infinita posibilidad para la creación coreográfica. Perderlos de vista, por el contrario, limita la posibilidad de creación de obras sólidas que se relacionen con el mundo.

La danza no puede renunciar a la naturaleza de su lenguaje para estar a la moda o ser atractivo al mercado; las ocurrencias creativas que buscan sorprender al mundo, como aquella de “la no danza”, es decir, básicamente la negación de todo lo que la danza es, como una postura artística, nos llevan a pensar en las trampas que el capitalismo, siguiendo a Sánchez Vázquez, le pone a la creación, y también a la tiranía del mercado que ha convertido al arte contemporáneo en la

representación genuina del cuento del rey que camina desnudo y al que nadie se atreve a decirle que lo han defraudado.

El arte coreográfico, en ese sentido, se potencia cuando reconoce sus valores intrínsecos y, desde luego, su naturaleza. Gillo Dorfles explica al respecto:

La naturaleza de la danza radica en el potencial expresivo del cuerpo que se manifiesta a través de un lenguaje, de códigos de movimiento que surgen a partir de impulsos. Considero que deben ser impulsos profundos, que no pueden encontrar salida a través de la palabra ni de ninguna otra disciplina artística, sino únicamente por medio de la intervención del cuerpo en el espacio y en el tiempo. En un tiempo y un espacio definidos. La danza es, evidentemente: tiempo, espacio y movimiento relacionándose de una forma consciente en un cuerpo. (47)

Con la video instalación coreográfica, la compañía La Manga. Video y Danza consigue un hallazgo sobresaliente en el campo de la interdisciplina y en el uso de las nuevas tecnologías.

El trabajo de Gabriela Medina y Mario Villa responde a dos exigencias de la actualidad: la innovación y el desarrollo de un lenguaje relacionado con el modo de vida contemporáneo. En ese sentido su oferta se consolida como un ejemplo de lo que la danza contemporánea puede ofrecer en términos de actualización, al utilizar al video y a la instalación para potenciar la eficacia de su discurso.

Concluimos que la ruptura de fronteras como característica del arte contemporáneo ha confundido y, en algunos casos, pervertido la naturaleza de las artes. En el caso de la danza, arribamos en la contemporaneidad con una crisis de lenguaje que se manifiesta en la relación cada vez más débil entre las obras coreográficas y el público.

Siguiendo a Gillo Dorfles consideramos que la crisis del lenguaje de la danza no se resolverá si los creadores no vuelven la mirada a lo que es esencial del vocabulario de esa disciplina artística. Dice el filósofo:

es en el propio gesto creador, más no simbólicamente creador, en el que reside la verdad de este arte; arte que puede a veces servirse de elementos altamente simbólicos, como por otra parte lo son los de todas las demás artes, pero que en su más auténtica encarnación es una realidad efectiva y no virtual, que logra transformar el pesado y sordo cuerpo del hombre en una especie de instrumento vibrante y sonoro. La danza, de hecho, es una auténtica “síntesis humana” de los diversos elementos estéticos presentes en las otras artes: por ejemplo, será el sonido el que encontrará en el gesto del bailarín su representación, o será la palabra y lo serán también los mismos elementos de la pintura y de la escultura: el dibujo que trazan los brazos, las piernas, los pies, en el desplazamiento de la bailarina, y en el movimiento de sus miembros ágiles; el claroscuro, la perspectiva, creados por el avanzar y el retroceder en la escena, el iluminarse y el desaparecer en la penumbra; y será efectivamente la encarnación de la escultura, de esa escultura que hoy ha perdido su antiguo contacto con la representación humana y que encuentra en la danza una expresión transfigurada. (48)

Asumiendo lo anterior, podríamos decir que la idea de la interdisciplina no es un descubrimiento del todo novedoso de la época contemporánea. Ésta se encuentra presente desde los orígenes y en la naturaleza de la danza. Sin embargo, en la época de la especialización ha sido necesaria la separación y luego la reunión de las distintas disciplinas para hablar de manera solemne sobre la creación a partir de diferentes lenguajes.

De acuerdo con Dorfles la danza es interdisciplinaria porque contiene en su naturaleza la síntesis de aquellos elementos que se han reconocido como parte esenciales de otras artes. Como lo señala la cita anterior, el teórico define a la danza como una síntesis humana de los diversos elementos estéticos presentes en las otras artes; y esas síntesis, concluimos aquí, se realiza en el cuerpo

humano, es decir, en el bailarín, que es el elemento central e irrenunciable del arte coreográfico.

La concepción actual de interdisciplina y su práctica deberá tomar en cuenta estos elementos antes de negar y desplazar al cuerpo del bailarín de la escena; concibiendo a la interdisciplina como la cualidad que define la naturaleza de la danza y no como un fenómeno que ocurre gracias a ella.

A fin de cuentas la danza sigue siendo el ritual sagrado a través del cual se reordena el caos y se refunda el mundo. La sacralización del tiempo y del espacio, en busca de vincularse, de algún modo, con lo divino.

No busca imitar a la realidad sino fundar nuevas realidades y nombrarlas, para sumarlas al mundo sensible. La danza, dice Gabriela Medina, “trata de vivir en el presente a la máxima potencia, acudiendo a los lugares más tenebrosos de tu psique; por eso no hay nada más real que aquello que ocurre en el escenario, en donde te relacionas con la energía de la creación. Para mí la danza es el lugar en el que he vivido experiencias imposibles”. (49)

FOTOS DE LA VIDEO INSTALACIÓN COREOGRÁFICA “EL HERSHEY MAN”.



Fig. 1. Escena de la video instalación coreográfica “El hershey man”. En la imagen, la bailarina y coreógrafa Gabriela Medina. (Fotografía cortesía: Compañía La Manga. Video y Danza).



Fig. 2. Escena de la video instalación coreográfica “El hershey man”. En la imagen, la bailarina y coreógrafa Gabriela Medina. (Fotografía cortesía: Compañía La Manga. Video y Danza).



Fig. 3. Escena de la video instalación coreográfica "El hershey man". En la imagen, la bailarina y coreógrafa Gabriela Medina. (Fotografía cortesía: Compañía La Manga. Video y Danza).

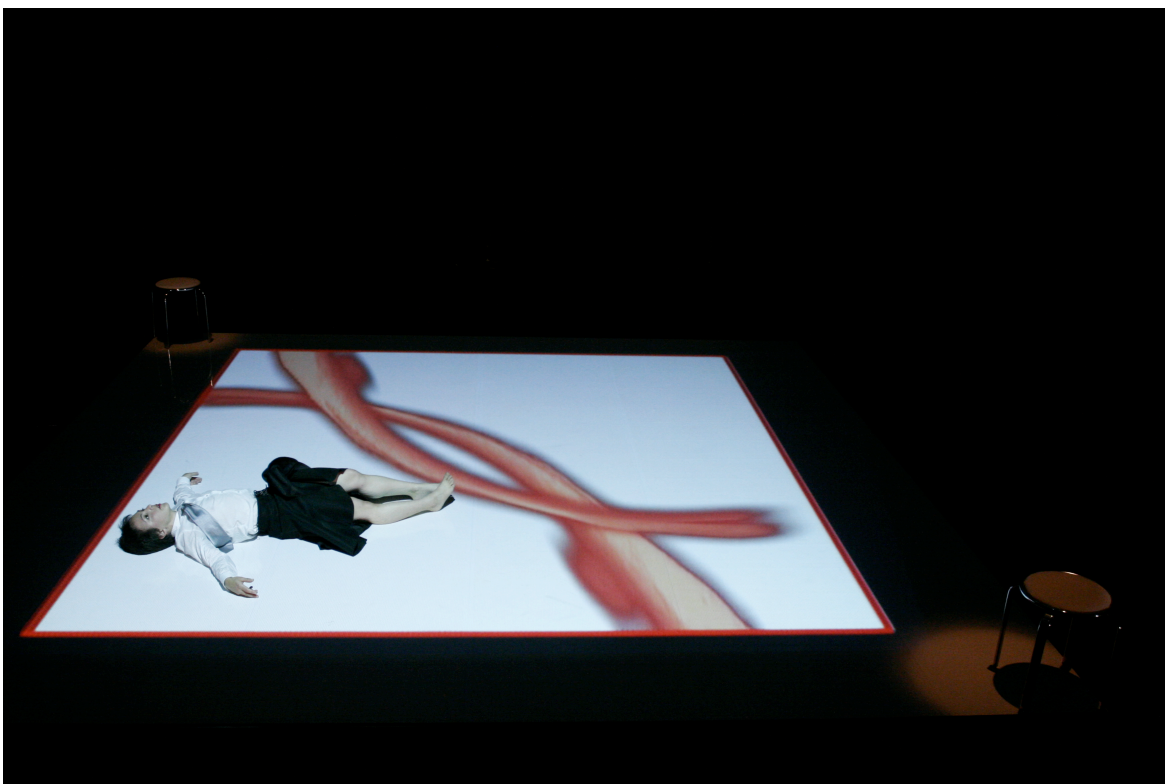


Fig. 4. Escena de la video instalación coreográfica "El hershey man". En la imagen, la bailarina y coreógrafa Gabriela Medina. (Fotografía cortesía: Compañía La Manga. Video y Danza).



Fig. 5. Escena de la video instalación coreográfica "El hershey man". En la imagen, la bailarina y coreógrafa Gabriela Medina. (Fotografía cortesía: Compañía La Manga. Video y Danza).

NOTAS:

- (1) En el libro *El alma y la danza*, el poeta Paul Valéry hace una reflexión sobre el ser y la naturaleza de la danza.
- (2) Paul Valéry, *Teoría, poética y estética*. Traducción de Carmen Santos. Madrid, Editorial Visor (Colección La balsa de la Medusa, 39), 1998, p. 180.
- (3) Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*. Traducción de Luis Gil Fernández y Ramón Alfonso Díez Aragón. Barcelona, Paidós Orientalia, 2012, p. 15.
- (4) Paul Valéry, *op. cit.*, p. 174.
- (5) Merce Cunningham, *El bailarín y la danza, conversaciones de Merce Cunningham con Jacqueline Lesschaeve*. Traducción de Helena Álvarez de la Miyar. Barcelona, Global Rhythm, 2009, p. 78.
- (6) Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 24.
- (7) *Ibidem*, p. 55.
- (8) Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*. Traducción Luis Rutiaga. México, Grupo Editorial Tomo (Colección Volumen extra), 2010, p. 21.
- (9) Paul Valéry, *El alma y la danza*. Traducción José Carner. México, Editorial Me cayó el veinte, 2006, pp. 37-38.
- (10) Rudolf von Laban, *Una vida para la danza*. Traducción de Ana Margarita Mendizábal Lara. Corrección de traducción de Dolores Ponce. México, Conaculta/INBA (Colección Ríos y Raíces), 2001, p. 80.
- (11) *Ibidem*, p. 81.
- (12) Merce Cunningham, *op. cit.*, p. 33.
- (13) *Ibidem*, p. 75.

- (14) Paul Ardenne, *Figurar lo humano en el siglo XX*, en el libro *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac), 2004, pp. 43-44.
- (15) Mario Perniola, *El cuarto cuerpo*, en el libro *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*, p.100.
- (16) En el libro *La civilización del espectáculo* el escritor Mario Vargas Llosa exhibe a la cultura de occidente como la máxima exponente de la trivialización de la cultura en la época contemporánea.
- (17) Adolfo Sánchez Vázquez considera que el capitalismo genera un ambiente de hostilidad a la creación, en el libro *De la estética de la recepción a una estética de la participación*.
- (18) En Doris Humphrey, *El arte de hacer danzas*. Traducción de Ana Margarita Mendizábal Lara, corrección de traducción de Dolores Ponce. México, Conaculta/INBA (Colección Ríos y Raíces), 2001, p. 153.
- (19) Francisco Rodríguez Valls, *Movimiento esencial en el espacio. El diálogo sobre la danza de Luciano de Samosata*, en *Thémata Revista de Filosofía* No. 37, Universidad de Sevilla, 2006, p.357.
- (20) *Idem*.
- (21) Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Andrés E. Weikert. Introducción de Bolívar

- Echeverría. México, Itaca, 2003.
- (22) *Ibidem*, p. 27.
- (23) *Ibidem*, pp. 69-70
- (24) Entrevista con la coreógrafa y bailarina Gabriela Medina.
- (25) *Idem*.
- (26) Entrevista con el artista visual Mario Villa.
- (27) Gillo Dorfles, *El devenir de las artes*. Traducción de Roberto Fernández Balbuena. México, Fondo de Cultura Económica (Breviarios), 1963, p. 201.
- (28) Entrevista con Gabriela Medina.
- (29) Francisco Rodríguez Valls, *op. cit.*, p. 360.
- (30) *Ibidem*, pp. 366-337.
- (31) Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción de Irene Agoff. Barcelona, Paidós, 1984, p. 14.
- (32) Entrevista con Gabriela Medina.
- (33) Entrevista con Mario Villa.
- (34) Román Gubern, *El eros electrónico*. México, Taurus, 2010, p. 57.
- (35) *Ibidem*, pp. 102-103.
- (36) Mario Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo*. México, Alfaguara, 2012, p. 31.
- (37) *Ibidem*, P. 32.
- (38) Entrevista con Gabriela Medina.
- (39) Entrevista con Mario Villa.
- (40) Merce Cunningham, *op. cit.*, p. 169.

- (41) Carta de Gabriela Medina a Maxine Greene. Nueva York, 2003.
- (42) Entrevista con Gabriela Medina.
- (43) *Idem*.
- (44) Adolfo Sánchez Vázquez, *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México, UNAM/FFyL (Relecciones), 2007, p. 112.
- (45) *Ibidem*, p. 111
- (46) Entrevista con Gabriela Medina.
- (47) En Gillo Dorfles, *op. cit.*, p. 202.
- (48) *Ibidem*, pp. 111-112.
- (49) Entrevista con Gabriela Medina.

ACERVO ARTÍSTICO:

Videos de las video instalaciones coreográficas:

- *El jardín del tartamudo.*
- *El hershey man.*
- *La muñequita del pastel.*
- *Outrage-Irritante.*

BIBLIOGRAFÍA:

- ARISTÓTELES. *Arte poética*Arte retórica*. Traducción de José Goya y Muniain y de Francisco de P. Samaranch. Editorial Porrúa ("Sepan cuantos..." Núm.715). México. 2011.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Andrés E. Weikert. Introducción de Bolívar Echeverría. Editorial Itaca. México. 2003.
- CRUZ Sánchez, Pedro Alberto, *et.al.- Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Cendeac. España. 2004.
- CUNNINGHAM, Merce. *El bailarín y la danza. Conversaciones de Merce Cunningham con Jacqueline Lesschaeve*. Traducción de Helena Álvarez de la Miyar. Global Rhythm. Barcelona, España. 2009.
- DALLAL, Alberto. *La mujer en la danza*. Panorama. México. 1991.
- _____ *La danza en México en el siglo XX*. Conaculta. México. 1994.
- _____ *La danza moderna*. FCE. México. 1975.
- _____ *El "dancing" mexicano*. Editorial Oasis. México. 1982.
- _____ *Fémina danza*. UNAM. IIE. Cuadernos de Historia del Arte/21. México. 1990.
- DE TAVIRA, Luis. *Interpretar es crear. Reflexiones críticas sobre la diversidad conceptual del hacer del actor*. Cuadernos de Ensayo Teatral. No. 3. Paso de Gato. México. 2007.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción de Irene Agoff. Barcelona, Paidós, 1984.

- DURÁN, Lin.- *La danza mexicana en los sesenta*. Serie Investigación y Documentación de las Artes. Segunda época. INBA. México. 1990.
- _____ *Manual del coreógrafo*. Serie de Investigación y Documentación de las Artes. Segunda época. INBA. 1993.
- DORFLES, Gilles. *El devenir de las artes*. Traducción de Roberto Fernández Balbuena. FCE. Breviarios, Número 170. México. 1963.
- ELIADE, Mircea.- *Lo sagrado y lo profano*. Traducción de Luis Gil Fernández y Ramón Alfonso Díez Aragón. Paidós. México. 2012.
- FLORES Guerrero, Raúl, et al. *La danza en México*. UNAM. México. 1980.
- GUBERN, Roman. *Del bisonte a la realidad virtual, la escena y el laberinto*. Anagrama. Barcelona. 1996.
- _____ *El eros electrónico*. Taurus. Madrid. 2000.
- HEINZ Holz, Hans. *De la obra de arte a la mercancía*. Colección Punto y Línea. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1979.
- HUMPHREY, Doris. *El arte de hacer danzas*. Traducción de Ana Margarita Mendizábal Lara. Colección Ríos y Raíces. INBA/Conaculta. México. 2001.
- LAVALLE, Josefina. *En busca de la danza moderna mexicana*. Ríos y Raíces. INBA/Conaculta. México. 2002.
- MÉRIDA, Carlos. *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza*. Serie Investigación y Documentación de las Artes. Segunda época. INBA. México. 1990.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Traducción de Luis Rutiaga. Grupo Editorial Tomo. México. 2010.

- OCAMPO, Carlos. *Cuerpos en vilo*. Colección Periodismo Cultural. Conaculta. México. 2001.
- PALAZÓN, María Rosa (compiladora). *Palabra de liberación. Paul Ricoeur*. Primer Aliento/FFyL/UNAM. México. 2005.
- RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Traducción de Agustín Neira. Siglo XXI Editores. México. 2011.
- RODRÍGUEZ Valls, Francisco. *Movimiento esencial en el espacio. El diálogo sobre la danza de Luciano de Samosata*, Thémata, Revista de Filosofía, Número 37, Universidad de Sevilla, 2006.
- SÁNCHEZ Vázquez, Adolfo. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. FFyL. UNAM. México. 2005.
- SUBIRATS, Eduardo. *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*. Colección Pluma Rota. Madrid, España. 1984.
- VALÉRY, Paul. *El alma y la danza*. Traducción de José Carner. Editorial Me cayó el veinte. México. 2006.
- _____ *Teoría poética y estética*. Traducción de Carmen Santos. Editorial Visor (colección La balsa de la Medusa, 39). Madrid. 1998.
- VARGAS Llosa, Mario. *La civilización del espectáculo*. Alfaguara. México. 2012.
- VON Laban, Rudolf. *Una vida para la danza*. Traducción de Ana Margarita Mendizábal Lara. Colección Ríos y Raíces. INBA/Conaculta. México. 2001.