



SAGRARIOS DE LA DANZA.
LA IMAGEN-DANZA EN LA MODERNIDAD
AUDIOVISUAL

SANCTUARIES OF DANCE
DANCE-IMAGE IN AUDIOVISUAL MODERNITY

Victoria Mateos de Manuel
(victoriamateos@hotmail.com)
<http://orcid.org/0000-0002-3483-7138>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.48.13
ISSN 2444-3948

Resumen: En este texto, partiendo de las tesis de Priscilla Guy (2016) sobre los *screendance studies*, se presenta una genealogía híbrida de la danza, a la que podría denominarse ‘imagen-danza’ y en la que se expone que la danza no sería un género estético puro o con entidad propia, sino el fruto de un diálogo o incluso un debate o asamblea entre múltiples artes. Haciendo uso de una selección de archivos audiovisuales de los siglos XIX y XX, así como de una revisión de estudiosos fundamentales que han tratado esta cuestión a nivel internacional, se defenderá que expresiones como la cine-danza, la video-danza o el *screendance* no suponen una ruptura o paradigma diferencial respecto a anteriores expresiones dancísticas relacionadas de forma exclusiva con el espacio teatral, sino que son, por el contrario, un desarrollo tecnológico de las mismas.

Palabras Clave: imagen-danza, imagen-movimiento, screendance, historia de la fotografía, danza

Abstract: Following Priscilla Guy's (2016) ideas on screendance studies, I am going to expose an hybrid genealogy of dance that it may be called 'dance-image' and that defends that dance is not a pure aesthetic gender but the result of a dialogue or even a debate or assembly among multiple arts. I am going to present a selection of audiovisual archives of the 19th and 20th century, and also a review of some of the most important international studies on this issue in order to defend that contemporary art expressions such as cinema-dance, video-dance or screendance do no break with modern theater scenic expression forms but should be considered as technological developments of them.

Key Words: image-dance, image-movement, screendance, history of photography, dance

Sumario: 1. Antecedentes del *screendance*. 2. Pangea estética de la modernidad decimonónica. 3. La fotografía de danza. 4. La historia: estética del movimiento y clínica. 5. Conclusiones. 6. Bibliografía. 7. Notas. 8. Referencia de las imágenes incluidas en el artículo.

Copyright: © 2022. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

VICTORIA MATEOS DE MANUEL. Profesora interina de instituto en La Rioja desde 2020 e investigadora independiente. Miembro del Seminario de Investigación UCM-CSIC en Historia y Teoría de la Danza, y del grupo de trabajo del Proyecto de Investigación "Tras los pasos de la Sífide. Una historia de la danza en España, 1836-1936". Autora de *El silencio de Salomé. Ensayos coreográficos sobre lo dionisiaco en la modernidad* (CSIC/Plaza y Valdés, 2019) y editora de *Corcoteca. Un archivo de filosofía de la danza* (Ediciones Complutense, 2021). Web: <https://independentresearcher.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel>

1. ANTECEDENTES DEL *SCREENDANCE*

No siempre existió una tecnología tan precisa para captar y archivar el movimiento como la que actualmente encontramos disponible gracias a la evolución exponencial de la fotografía y del cine desde su aparición en el siglo XIX. Estos dos medios de expresión y archivo audiovisual han sufrido en un corto período de tiempo de apenas un siglo un desarrollo determinante, el cual era aún impensable en la modernidad decimonónica. Esto ha permitido la presente posibilidad de captar imágenes de enorme precisión y nitidez que reflejan con exactitud matemática el flujo, ángulos y detalles del movimiento corporal. Gracias a ello, han nacido en el siglo XX géneros de danza que machihembran el uso de la tecnología y la expresión del cuerpo humano. Se trata del género artístico conocido como cine-danza, video-danza o *screendance*, disciplina que, debido a su reciente aparición y carácter polimorfo, está preñada de edificantes controversias estéticas (véase Sedeño Valdellós, 2018; Pérez Royo, 2007) y que en España podemos disfrutar a través de dos festivales anuales: Fiver, cuyo director artístico es Samuel Retortillo, y Choreoscope, dirigido por Loránd János (János/Retortillo, 2018).

Priscilla Guy (2016, pág. 591; véase también Mitoma, 2002; Cinémathèque de la Danse, 2021), autoridad académica de los *screendance studies*, habla de estas formas contemporáneas de tecno-danza como «formas híbridas» de la danza o expresiones de «coreographic editing» (edición coreográfica), ya que el proceso de grabación –los planos y encuadres seleccionados para exponer el material coreográfico en un soporte audiovisual– comienzan a formar parte de la creación coreográfica, interaccionando de manera indisoluble en la experiencia estética del *screendance* la cinética del cuerpo danzante con aquella del ojo de la cámara. La coreografía ya no es pensada para su contemplación por un público teatral en el que primaría un encuadre paisajístico de la danza o preponderancia del –en cine así denominado– plano general o gran plano general propio del escenario dramático. El *screendance* rompe con la idea preconcebida o prejuicio histórico de que el plano patrimonial de la danza sea el del *stage space*; es decir, que haya que identificar el modo de creación y exposición de la danza con una mirada totalizadora y global sobre el escenario. La coreografía no se identificaría necesariamente con una expresión integral del cuerpo, no implicaría con obligatoriedad una visión holística del bailarín y el espacio escénico, sino que la danza

podría quedar concentrada metonímicamente en un gesto o detalle corporal como un pie en puntas, una extensión de brazo o un movimiento de mano, fragmentos capaces de contener ese aura, fuerza de vida o «souffle qui «traverse le corps»» (soplo que atraviesa el cuerpo) (Didi-Huberman, 1982, pág. 98). Tal y como remarca Guy (2016, págs. 593-594) remitiéndose al *Dictionnaire de la danse* de Eugénia Roucher, en el *screendance* trabajan conjuntamente o se entreveran dos categorías hasta entonces diferenciadas en el mundo laboral de la danza: el papel del 'coreógrafo', entendido como creador de la escritura del movimiento a modo de bibliotecario, traductor o archivista, en este caso, audiovisual; y el 'coreoautor' (*choréauteur*), nomenclatura propuesta por Serge Lifar en 1938 para referirse al creador de una pieza de danza.

Asimismo, el *screendance* ampliaría la noción –también acuñada por Roucher (en Guy 2016, pág. 593)– de *kinème*: la gramática básica y estructural del movimiento. Al igual que en los idiomas existen diferentes tipos de palabras, las cuales cumplen funciones distintivas en la oración, en el *ballet*, por mentar un tipo de danza, habría cuatro tipos de 'palabras': «plié, élevé, déplacement, pose» (doblado, elevación, desplazamiento, posición/colocación/pose) (Guy 2016, pág. 593). Con la inserción de la tecnología audiovisual en la configuración de danzas, el vocabulario referente a los planos cinematográficos (considerando tanto los enfoques –cenital, picado, normal, contrapicado o nadir–, como las distancias de grabación –desde el plano detalle al plano general–) habría de ser también incluido dentro de la semántica coreográfica, ya que los movimientos no serían autónomos sino que quedarían sometidos a una determinada perspectiva visual que condicionaría tanto su creación como su exposición. Predomina, pues, la mirada sobre la danza por encima de la experiencia (extática) de bailar dentro del paradigma dionisiaco en la interrelación del cine y la danza.¹

No obstante, sería impreciso e, incluso, falaz hablar de una contaminación del arte de la danza a través de su interactuación con la tecnología audiovisual. Fenómenos como el *screendance* o la fotografía de danza no son procesos de corrupción o mestizaje de una experiencia coreográfica inmaculada y originaria, sino parte de la tradición dancística que, si bien añade o integra nuevas posibilidades audiovisuales para el espectador de danza y para el rango de expresión del cuerpo danzante, no dejan de ser un mero perfeccionamiento, ampliación y revelación tecnológica de dispositivos escénicos propios de la teatralización de la danza. El

screendance técnica, fija y juega con el *zoom* que facilitaban primigeniamente los prismáticos en los teatros y los juegos de focos sobre el escenario, capaces de concentrar nuestra atención sobre algún detalle escénico. Ya no solo se observa un cuerpo en movimiento desde un plano entero y se escudriñan detalles puntuales gracias a los anteojos, sino que, además, la secuenciación y montaje del movimiento por parte del director cine-coreográfico parte de una selección de determinados enfoques y planos que recortan y acotan fragmentos del cuerpo con la intención de construir una semántica del movimiento basada en la interacción entre cuerpo y mirada. Es decir, no sólo se mueve el cuerpo-objeto danzante, sino también el sujeto de la mirada a través de la imposición tecnológica de determinados ángulos y enfoques que en el teatro habían de crearse de manera técnica y más rudimentaria: los mentados focos de luz y prismáticos.



Imagen 1. Honoré Daumier (1862), Croquis pris au théâtre; imagen



2. Edgar Degas (1895-96), Bailarina (brazo estirado), Bibliothèque Nationale de France, París.

Por ello, puede decirse que el *screendance* manifiesta por medio de la tecnología audiovisual una serie de recursos técnicos que ya se encontraban en la concepción teatral de la danza: el hecho de que la creación de

una coreografía no sólo es un «proceso de composición, sino de edición» (Humphrey 1987), en el que no solo hay una intencionalidad y selección del movimiento sino también de la mirada. Con ello, se instrumentaliza y fijan las posibilidades escénicas y se supera el encuadre propio de la primigenia escritura de danza propuesta por Feuillet en *Choregraphie ou l'art de décrire la danse, par caracteres, figures et signes démonstratifs* (1669). Este tratado consolidaba la primacía de la mirada holística que, en el caso del siglo XVII, era cenital (vista a golpe de pájaro), frente a la posterior mirada frontal del espectador decimonónico, quien lleva a cabo un proceso de horizontalización y secularización de la mirada.

Feuillet establece prioritariamente una vista del salón en el que se baila, una imagen simultánea de la coreografía de toda la pieza a vista de pájaro, presentando de un solo golpe, haciendo estático, lo que en realidad sucede en el tiempo, y simbolizando mediante pequeños signos estenográficos la posición de los pies, los pasos, los brazos, etc. (Martínez del Fresno, 2000, pág. 13)

2. PANGEA ESTÉTICA DE LA MODERNIDAD DECIMONÓNICA

El nacimiento de la danza como arte mayor tiene que ver, pues, con una constitución híbrida a caballo entre cuerpo y mirada, generándose tanto una ‘mirada táctil’ (Patricia Molins, 1996; 2013; véase también Mulvey, 1996) o la capacidad de tocar desde la distancia a través de una mirada que proyecta el deseo, como un ‘tacto escópico’ en que se ve a través de la piel, propio de la mitología de la mano de Jamsa o el gigante de los cien ojos Argos Panoptes. Asimismo, es necesario recalcar otra cuestión historiográfica propia de la modernidad decimonónica que dota de antecedentes al *scenddance*: el nacimiento de la danza como una de las Bellas Artes. Esta, más allá de su mera expresión popular y festiva en la tradición dionisiaca (por ejemplo, su uso como divertimento o entreacto en el teatro de corral de Lope de Vega y en su teoría estética de lo tragicómico de 1609 en *Arte nuevo de hacer comedias* (Mateos de Manuel, 2019a)), está fuertemente ligado al desarrollo teatral y cinematográfico propios del siglo XIX, desarrollo que emerge en el seno de un conflicto entre alta y baja cultura.

Es propiamente en el siglo XIX cuando puede comenzar a hablarse de una constitución de la danza como género mayor, si bien se consolida como una de las Bellas Artes en el siglo XVIII a través del tratado de Charles Batteux *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, publicado en 1746 y en el que la danza hacía acto de presencia como arte *per se* junto con otras disciplinas como la pintura, la escultura, la poesía y la música (véase Tatarkiewicz, 2004). Hubo dos motivos fundamentales para el espaldarazo decimonónico de la danza: en primer lugar, la rápida progresión que sufrió el ballet con la posición de puntas aparecida en 1813 con Geneviève Gosselin, hecho que lo dotó de un nivel técnico muy goloso para su espectacularización en el entorno urbano ávido de novedades (Balanchine/Mason, 1988, págs. 293-294; Pasi, 1980 25 y ss.); también fue fundamental la profesionalización y extrema diversificación de los géneros y técnicas de danza que tiene lugar a partir de tal siglo (Baecque, 2006; Suquet, 2006).

En el contexto europeo, la danza, tras siglos «meneándose» en el espacio de lo popular y lo carnavalesco, omitiendo ahora sus incursiones en contextos de poder como la Corte a través, por ejemplo, de los tratados actitudinales de medra social en la aristocracia como *El cortesano* de Castiglione (1873), la sistematización y espectacularización del ballet con Louis XIV como «identificación entre divinidad y poder [...], representación de la autoridad absoluta en primera persona [...], mensaje político» (Pasi, 1980, pág. 16) o el papel del género trágico en Grecia como expresión escénica del espacio político comunitario (Mateos de Manuel, 2019b), asciende en el siglo XIX finalmente al parnaso del reconocimiento público, elevación que tuvo lugar no sin la correspondiente discordia. El *ballet* romántico a principios del siglo XIX, con obras como *La Sylphide* (1832) o *Giselle* (1841), supuso la consolidación del carácter institucional o reconocimiento social de la danza (véase Lifar, 1942; Guest, 2008), entendida ésta ya no sólo como divertimento del vulgo, celebración social o mostración de poder político, sino como elaboradísimo arte y espectáculo en continuidad con la noción de tragedia griega, revitalizada a través del concepto wagneriano de ‘obra de arte total’ (Wagner, 1850). Como explica Gordon (1998, pág. 13), en 1869, con motivo de la inauguración de la ópera Garnier en París, se colocó en su fachada la escultura de Carpeaux *La Danse*. La representación del cuerpo desnudo en movimiento en un espacio destinado a la alta cultura conllevó un gran escándalo, pues parte de la sociedad compartía la opinión que expresó

el pintor Renoir, quien profería que «la ópera no es un cancan» (Gordon, 1998, pág. 13). Las así consideradas alta y baja cultura, a pesar de las constantes hibridaciones que han existido entre sus campos, habían de mantenerse convenientemente distanciadas y evitar exponerse a contaminaciones y contagios.



Imagen 3. Jean-Baptiste Carpeux (1865-69),
La danse. Musée d'Orsay, París.

Esta tensión decimonónica entre alta y baja cultura se produjo al hilo de la aparición de los cafés-concierto. El siglo XIX no sólo consolida el *ballet* como espectáculo e hito romántico capaz de llevar a escena las atmósferas etéreas y espectrales que el Romanticismo propugnaba en el régimen de las artes plásticas, sino que este siglo ve también la consolidación de los cafés-concierto. Éstos, nacidos un siglo antes en París, supusieron el reverso de los engalanados teatros. Eran espacios de ambiente distendido en los que se mostraban diversos números interpretativos y musicales, durante los cuales les era permitido a los espectadores beber y conversar (véase Bentley, 2005; Schwartz, 1999). Los cafés-concierto adquirirán múltiples formatos –cabaret, vodevil, music hall,

burlesque, freak shows, revista... (véase Blanchard, 2008)– siendo su variante española los cafés-cantante, que se desarrollarán entre 1850 y 1920 y en los cuales el flamenco se va consolidar como el género artístico que hoy conocemos (véase Steingress, 2006).

La danza va a consolidarse en el siglo XIX, por lo tanto, como espacio de intersección o encrucijada entre varias expresiones escénicas y, antes de constituirse como fenómenos separados, cine y danza compartían escenario como actuaciones sucesivas propias de los espectáculos de variedades. Salas de espectáculos parisinas como L'Olympia, El Dorado o Théâtre Isola contaban ya con una sesión de cinematógrafo como parte de sus programas de espectáculo, los cuales podían dar comienzo con cantantes y monologuistas, seguir con clowns y acróbatas, y acabar con una sesión de cine (véase Quiguer, 1979). El cinematógrafo fue en sus inicios entre 1900 y 1903 «un "simple figurante" en el desfile de variedades» (Arnoldy, 2004, pág. 27) y desde 1905 una atracción independiente con la aparición de las salas de cine en París. La tesis de Arnoldy (2004, págs. 17ss; véase también Hennebelle, 1980, pág. 22) es que en el cine se produjo la consolidación de una pulsión escópica que no sería la de una cámara en ruptura con la tradición escénica, sino una herencia propia de las artes escénicas; es decir, que el cine se construyó a través de la evolución y perfeccionamiento de la mirada ya creada en los teatros. Arnoldy (2004, pág. 27) señala que las salas de cine fueron poblando el centro de la ciudad y los bulevares, mientras que los cafés-concierto iban siendo desplazados poco a poco a la periferia del casco urbano. En ese proceso de gentrificación decimonónica se estaba produciendo un proceso de higiene en la frontalidad de la mirada escénica y la posterior mirada cinematográfica. Este dato histórico –la expulsión periférica de los cafés-cantante y la centralización del cine y de los teatros de primera categoría– se va a producir en medio de una dicotomía entre lugar salubre y lugar infecto. Lo que se produce en el cine es una continuidad con la relación de deseo del espectador en los cafés-concierto, sólo que si antes tal deseo se compartía, se hablaba, se gritaba y se respondía a través de la confrontación de miradas entre personajes escénicos y público, a través del cine se silencia. Además, la relación intencional del deseo del espectador ahora queda exclusivamente volcada sobre sí misma en una proyección onanista, silenciosa y apagada de la mirada a medida que los modos sociales de los espectadores en el cine se van pergeñando en una oscura ocultación hasta el actual anonimato en la sala. Cafés-concierto

como La Scala, Folies Bergère o Gaïte-Rochechouart son considerados en 1908 por Georges Dureau (en Arnoldy, 2004, pág. 34) «pornografía que excluye todo espíritu», mientras que el cine es, por el contrario, un sacrosanto «país de silencio en la alegría de gestos expresivos o de paisajes evocadores».

Debido a esta íntima relación entre ambas disciplinas, no es de extrañar que la aparición del cine en color en el año 1896, cuando las imágenes se pintaban fotograma a fotograma, esté íntimamente ligada a la bailarina Loïe Fuller, quien generó toda una serie de avances técnicos en la iluminación de los espectáculos teatrales para crear un juego de luces sobre las telas con las que se vestía en sus bailes. Como explica Thomas (2002, págs. 71 y ss.), el antecedente del cine en color fue el folioscopio de 1894, compuesto de veinticuatro fotografías tintadas titulado *La danse serpentine de Loïe Fuller*, el cual daría lugar a numerosas versiones con nuevos avances técnicos en los siguientes años: en 1896 se proyectó en el café Alhambra el film *Eastern Dance*, nombre con el que también se conocía a la danza serpentina; en 1896 Thomas Alba Edison produce *Annabelle's Serpentine Dance*, que se presenta en Nueva York y se usa por primera vez el proyector *vitascopie*; y también en 1896 los hermanos Lumière crean un film sobre la danza serpentina.

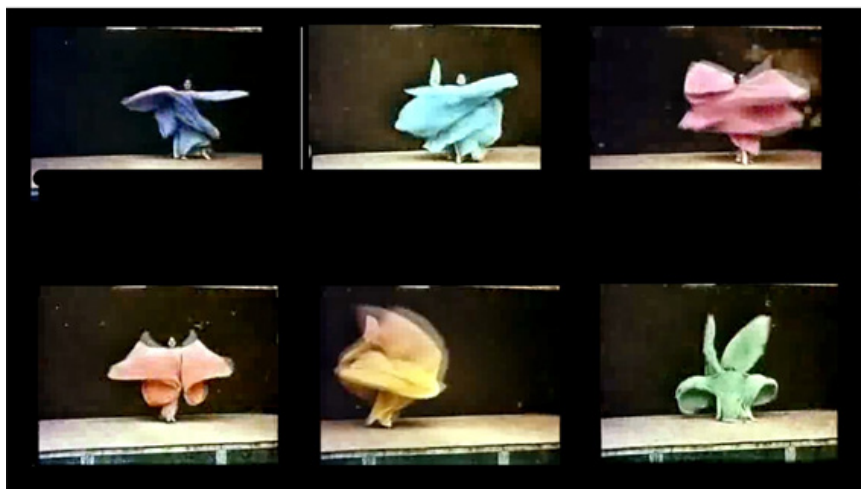


Imagen 4. Hermanos Lumière (1896) *La danse serpentine* [fotogramas]

El motivo de la danza en el naciente cine fue insistente. *Dansesuses de rue* (1896), *Le esquelette joyeux* (1897) o *Le cake walk au Nouveau Cirque* (1903) de los hermanos Lumière son solo algunos ejemplos de las numerosas muestras fílmicas de danza que tomaron entre 1895 y 1903. Entre un interés antropológico por la danza, el cual proseguía el auge arqueológico de la época fomentado por bailarinas como Isadora Duncan a través de su revitalización de una ‘danza griega’, el creciente interés fisionómico que ya se mostraba en la literatura urbana a través de la *flânerie* (véase Mateos de Manuel, 2020, págs. 168-171), y una labor cronista que quería dejar constancia de la celebración de fiestas populares, se presentaron con soporte cinematográfico una variedad de danzas africanas, japonesas, mexicanas e incluso bailes españoles a modo de vestigios dinámicos del pasado y archivos costumbristas (véase Lùmierè 2015). A estas películas se añadirán otras como *Le cake walk infernal* de George Méliès en 1903 o *Charlot patine* de Chaplin en 1916. Las coreografías que se muestran en estos archivos audiovisuales se basan principalmente en el movimiento descontrolado de pies y manos o en un folklore exotizado, el cual coincide con las exposiciones internacionales que comenzaron en París en la segunda mitad del siglo XIX. A través de estas películas y también, por ejemplo, el estilo de fotografía metonímica de danza de Degas (imagen 2) –en que la danza quedaba representada a través de la mera tensión en los músculos del cuello o una posición de *cambré* (inclinación del tronco hacia atrás)–, la danza añade a su repertorio coreográfico la dinamización extrema del cuerpo hasta la recreación de posturas imposibles o nuevas conexiones de miembros anatómicos, la desmembración del cuerpo y la exhibición de cuerpos imposibles o subalternos. En estos archivos audiovisuales podemos ya contemplar la primacía del fragmento somático como modo de dicción de la danza sobre la visión totalizadora del *stage space*.

3. LA FOTOGRAFÍA DE DANZA

En ese intento por capturar el instante y la fluidificación del movimiento que el cine persigue, la danza va a ser un objeto cautivador y su registro óptico se convertirá en una manera de incorporar el movimiento en la imagen. No obstante, con anterioridad al nacimiento del cine, la fotografía hubo de valerse de otros recursos más imperfectos para dar

cuenta del movimiento debido a las dificultades técnicas con las que contaban las cámaras y la inexistencia de la secuencia de fotogramas, técnica de concatenación del movimiento que inauguran prolegómenos del cine como el fenaquistiscopio del físico belga Joseph Plateau en 1832, el bioscope de Jules Doboscq en 1851, las *cartes de visite* de Adolphe-Eugene Disdéri en 1854 y el naciente zootropo con Étienne Jules Marey y Eadweard Muybridge en 1878 (véase Dauval, 1982, pág. 54). El surgimiento de un género como la ‘fotografía de danza’ tuvo un carácter progresivo que Debat (2009; 2012; 2014) ha analizado de manera exhaustiva a través de diversos tratados estéticos.



Imagen 5. Robert Demachy (1904). *Behind the scenes*.



Imagen 6. Edgar Degas (h. 1876), *L'étoile. La danseuse sur la scène*, Musée d'Orsay, Paris.

En un primer momento, el movimiento propio de la danza se registra no a través del movimiento mismo, inasible aún para la cámara fotográfica, sino a través de la presencia de velos, gestos o poses propias del ballet o, incluso, mostrando el contexto de producción de la danza, tal y como se observa en la serie de fotografías tituladas *Behind the scenes* de Robert Demachy en 1904, quien sigue la tradición del espectador o docente *voyeur* de la sala de ensayo y las bambalinas que había inaugurado Edgar Degas con *La classe de danse* (1871-74) y *L'étoile. La danseuse sur*

la scene (h. 1876), ambas conservadas en el Musée d'Orsay. Esto tiene que ver con la precariedad técnica de las cámaras fotográficas a mediados del siglo XIX. La fotografía instantánea, capaz de retener o pausar la fugacidad del instante, no aparece hasta 1888 con George Eastman, creador de la cámara Kodak. «Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto», era el lema publicitario bajo el que se comercializó la creación de Eastman (Newhall, 2007, págs. 128-129). Esta herramienta fotográfica, con un rollo capaz de generar 100 negativos, gracias a su ligereza y sencillez de uso, resultaba fácilmente portable y era capaz de captar la fugacidad del tránsito sin reducir la movilidad a una suerte de emborronamiento o confusa pátina en la imagen. La cámara Kodak consiguió fijar la «mirada táctil» propia de la *flânerie*, como en el poema «A una transeúnte» de Baudelaire (2021), y era llamada por Eastman «un libro fotográfico de apuntes» (Newhall, 2007, pág. 128).

Inicialmente, desde la aparición de la fotografía en la década de 1830, los tiempos de exposición a la cámara para recoger la suficiente luz eran excesivamente prolongados, por lo que las veladuras, producto del más mínimo movimiento, eran comunes en las primeras fotografías. Tal y como narra Newhall (2007, págs. 78 y ss.), esta necesidad de reposo para captar imágenes óptimas hizo que los muertos, el hieratismo en la pose, los monumentos y los paisajes se convirtieran en los principales objetivos de la cámara en los primeros años de desarrollo fotográfico. Si los personajes se movían ante la cámara, su presencia quedaba registrada a modo de imperfecta estela, veladura que fue inicialmente considerada prueba fehaciente de presencias espectrales o mistericas por el doctor Baraduc en su libro de 1896 *L'âme humaine, ses mouvements, ses lumières et l'iconographie de l'invisible fluïdique* (El alma humana, sus movimientos, sus luces y la iconografía de lo invisible fluido) (Baraduc, 1913; Didi-Huberman, 1982). Posteriormente Julia Margaret Cameron, antecedente del pictorialismo fotográfico que encumbró esta disciplina a Arte Bello, elevó en el fin de siglo a técnica fotográfica esta imperfección de la veladura –el conocido como efecto *flou* o ligero desenfoque en la imagen, seña de identidad de esta artista– (Newhall, 2007, pág. 78; Mateos de Manuel, 2016).



Imagen 7. Charles Negre (h. 1850), *Scène de marché au port de l'Hôtel de Ville* (París)



Imagen 8. Paul Martin (h. 1895), *La vendedora de periódicos* (fotografía instantánea)

Por ello, no puede considerarse que la fotografía a principios del siglo XIX sea un señuelo hacia el fotograma, una potencial fracción de película o una incipiente imagen-movimiento. Se trata todavía de la escritura de un movimiento y está pensada como un espacio que circunscribe

el momento, no como un lugar icónico donde se sostenga lo efímero de un tránsito. Ello se debe fundamentalmente, como ya se ha mentado, a que todavía la fotografía cuenta con escasos medios técnicos que puedan registrar el movimiento, primando la estética de lo estático en la imagen.

La industria fotográfica nace en 1851, cuando Blanquarte-Evrard realiza en Lille el primer *Album photographique à l'usage de l'artiste et de l'amateur*. A partir de entonces aparecerán numerosos *ateliers* de fotografía, los cuales se especializaron en el retrato, la constatación del semblante y la pose, tendencia en alza hasta 1914 (Newhall, 2007, págs. 84 y ss.). Por otro lado, esta primacía del reposo en la fotografía muestra que la épica es un desarrollo y efecto técnico. La Guerra de la Secesión o Guerra Civil Americana (1861-1865) será el primer drama de guerra archivado fotográficamente y la fotografía se convierte no en el testigo de la epopeya, sino en registro del gesto mortuario. Como narra Dauval (1982, pág. 58), Mathew B. Brady contrató a veinte fotógrafos para inmortalizar la guerra y economizarla a través del registro fotográfico de instantes heroicos. Sin embargo, la técnica fotográfica no era capaz todavía de plasmar la rapidez con que surgían los momentos decisivos y lo que registraron los más de siete mil negativos de esa contienda fue lo antiépico, prosaico y sórdido de la guerra: los cadáveres, provocando un enorme escándalo en la época.

Las fotografías de Brady provocaron un gran impacto en la época, sobre todo aquellas de cadáveres rígidos y truculentos diseminados por el campo de batalla. El New York Times del 20 de octubre de 1862 dijo lo siguiente al respecto: «Brady ha realizado algo para hacernos presente la terrible realidad y seriedad de la guerra. Si no ha traído cuerpos y los ha tirado frente a nuestras puertas y a lo largo de las calles, ha hecho algo muy parecido. En la puerta de su galería cuelga un pequeño letrero: «Los muertos en Antietam». Multitudes de personas están subiendo continuamente esas escaleras; síguelas, y se las verá inclinadas sobre las vistas fotográficas de ese aterrador campo de batalla, realizadas inmediatamente después de la acción. [...] Estas imágenes poseen una terrible nitidez. Con la ayuda de una lente de aumento, se pueden distinguir los rasgos de los seres muertos. No desearíamos estar presentes en la galería cuando una de las mujeres allí inclinadas reconoce a un marido, a un hijo o un hermano en esas hileras de cuerpos, rígidos y sin vida, que yacen ya puestos para ser volcados a las trincheras. (Newhall, 2007, págs. 93-94)



Imagen 9. Mathew B. Brady (1862), *Dead soldiers at Antietam*

En el caso de la danza, el cuerpo de baile fue también inicialmente representado a través de una pose. Este aparece en pausa o reposo, en una escenificación o caracterización social y es a través de los ornamentos que porta la bailarina, alguno de sus gestos y la escena representada, de donde se deduce que se trata de una fotografía que tiene por objeto la danza. La danza no es todavía una presencia representacional, sino una evocación: imaginamos el movimiento como una continuidad que se construye a través de una memoria sumatoria de poses estáticas. El movimiento no se registra en la imagen, sino que la imagen es una pose que invoca el movimiento. Tal es el caso de la, así considerada por Debat (2014), primera fotografía de danza: un daguerrotipo anónimo datado alrededor de 1841.



Imagen 10. Anónimo (h. 1841-42), *sin título* [daguerrotipo]

Nuevamente aparece la cuestión relativa a la contaminación. La incorporación de la danza a la fotografía no se genera de manera endogámica, sino que esta mirada transita desde la escultura, la pintura y la litografía hasta la fotografía. Es decir, la fotografía importa o incorpora una mirada sobre el movimiento desarrollada con anterioridad en otras artes plásticas y, paralelamente, la danza va ampliando su repertorio de gestos y movimientos no solo desde la misma acción del movimiento, sino desde la recepción y construcción de una mirada y registro sobre los mismos en su recepción de otras artes. En consecuencia, se construyen paradójicamente ciertos aspectos del movimiento desde el antagonismo de la pose; lo extático desde lo estático. Como señala Debat (2014), este recorrido es susceptible de ser observado en el tránsito entre tres obras: la escultura de 1837 de Auguste Barre que tiene como objeto

a Marie Taglioni en su papel en el ballet *La Sylphide* (imagen 11), en la cual el autor trata de captar el espacio de salto entre apoyos; una litografía anónima del ballet *Giselle* de 1841 (imagen 12), en que se coloca a la bailarina levitando sobre la escena para generar la ilusión de que está realizando un salto, el vestido le da un aspecto fantasmal y deja entrever el cuerpo femenino desnudo en continuidad con el uso renacentista del velo en Botticelli; y la mentada primera fotografía de danza, en que se retrata a una bailarina haciendo una extensión en su pie en punta (imagen 10). La artificialidad de tales manifestaciones nos da cuenta de un primer compromiso de la fotografía con la idea de virtuosismo de la danza como modo de servicio a una ideología social que se incorpora en el ballet. La danza no es aún una acción en sentido propio, pues no aparece una fluidificación del movimiento, sino que ésta se metonimiza o concentra en un gesto y un código social expresado a través de las vestimentas que porta el cuerpo.



Imagen 11. Auguste Barre (1837), *Marie Taglioni en La Sylphide* [escultura]



Imagen 12. Anónimo (1841), *Giselle* [litografía]

4. LA HISTERIA: ESTÉTICA DEL MOVIMIENTO Y CLÍNICA

La cuestión de la gestualidad como modo de expresión del movimiento (femenino) fue fundamental en un fenómeno en auge propio del siglo XIX: la histeria. Si bien la histeria existía como enfermedad diagnosticada ya en el 1900 a.C., no será hasta el siglo XIX con Charcot en que se modifiquen muchos de sus presupuestos ideológicos y la enfermedad adquiera un nuevo rumbo como sintomatología social y estructura estética. Como explica Chauvelot (2001, pág. 10), la histeria fue desde sus inicios una enfermedad asociada al movimiento excesivo y entendida en clave femenina: los síntomas reagrupados bajo la histeria eran considerados el efecto de un útero hambriento, deseante e insatisfecho que, obligado a la continencia sexual, tiene una desbordante insatisfacción sexual que desemboca en patología, la cual se manifiesta con un cuerpo que, como el útero, se mueve y desplaza violenta e intempestivamente. La histeria es, en definitiva, una coreomanía.

A finales del siglo XIX, la clínica Salpêtrière se convirtió en el lugar de encierro de más de cuatro mil mujeres y fue allí donde Charcot redescubrió la histeria (véase Didi-Huberman, 1982). Uno de los desplazamientos significativos del tratamiento de la enfermedad fue que, si bien siguió fuertemente asociada en el imaginario exclusivamente a lo femenino, los hombres comenzaron también a ser susceptibles de padecerla. Con ello, apareció el pánico a la contaminación y confusión de géneros a través del paradigma histérico-patológico. En 1885 Charcot había publicado *Leçons sur l'hystérie chez l'homme* (Lecciones sobre la histeria en el hombre) y en 1887 presentó junto con Richer *Les démoniaques dans l'art* (Los endemoniados en el arte), libro en el que introducía un breve párrafo sobre la histeria masculina que desembocará en el texto de 1908 de Freud *Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité* (Los fantasmas histéricos y su relación con la bisexualidad).

En la mente de la inmensa mayoría, esta denominación, «la histeria», comporta la idea de una afección específica del sexo femenino. Hoy está demostrado que también se encuentra en los hombres. Es, lo repetimos, una afección que no tiene nada en común con otras desviaciones patológicas de los sentidos. Hay que liberar a estos enfermos de la repetición infundada que se les ha impuesto durante tanto tiempo. Además, es lamentable y fastidioso que la Ciencia siga empleando hoy en día una

denominación cuyo sentido exacto no tiene ninguna relación con su etimología.

Con estas precauciones contra las apariencias más que contra las realidades, resumimos el espíritu general de nuestras investigaciones a través de los monumentos del pasado que representan a «los endemoniados». (Charcot/ Richer, 2000, pág. 21)



Imagen 13. Anónimo (1901), Imagen de la conferencia «Une extatique» del Dr. Pierre Janet en Institut Psychologique International



Imagen 14. Geneviève Gosselin en 1815, primera bailarina en puntas.

Tras la histeria se ocultaba un miedo a la contaminación entre sexos. Y es en esa percepción de la enfermedad como potencial contagio, cómo la histeria acaba echando raíces a modo de síntoma social, como estructura estética y epistémica: Occidente no sólo piensa la histeria, sino que también se acaba pensando desde y a partir de la histeria. La histeria se consolida como «metáfora de la creatividad» (Chauvelot, 2001, pág. 149) y en el terreno de las artes muchos llegan a calificarse a sí mismos de histéricos o son calificados, desde el insulto o el elogio, como tales: Stéphane Mallarmé, Gustave Flaubert, George Sand o Hippolyte Taine (Gombrich, 1992, pág. 23). Asimismo, la histeria en el fin de siglo se trató del acontecimiento del dolor convertido en espectáculo e imagen,

convirtiéndose con ello la práctica médica y la disciplina artística en campos permeables e introduciéndose a partir de la clínica el fundamental concepto estético de *Pathosformel* en Aby Warburg (Didi-Huberman, 1982, pág. 9). Charcot y Richer, con su obra *Les démoniaques dans l'art* (Los endemoniados en el arte), trataban de realizar una historia clínica de la histeria a través de las poses y gestos demoníacos en la historia del arte, lo que Alfred Binet denominó «estudio iconográfico de medicina retrospectiva» (en Charcot/ Richer, 1982, pág. 126). Posteriormente, diría Freud en 1893 de Charcot que «Ce n'était pas un homme de réflexion, un penseur: il avait la nature d'un artiste» («Él no era un hombre de reflexión, un pensador: él tenía la naturaleza de un artista») (en Didi-Huberman, 1982, pág. 30).

Con anterioridad al surgimiento del psicoanálisis y la profesionalización de la histeria como campo médico, los signos, señales y movimientos corporales que se acabarían recogiendo en la práctica clínica estaban ya presentes en las manifestaciones artístico-culturales del momento: la Venus de Hottentot, los espectáculos de phenomena, los shows étnicos, el cabaret, el music hall o el exitoso género de las cantantes epilépticas (véase Blanchard, 2008). Éste, fenómeno de gran popularidad entre 1875 y 1907, fue creado por Emilie Bécát en el café Les Ambassadeurs. Asimismo, en 1899 tuvo gran éxito la canción interpretada por Alice de Tender «Le Parisienne épileptique» y en 1906 fue aplaudida la canción de Darius M. titulada «Neuroasthenic». La neuroastenia era una forma atenuada de histeria que se comenzó a diagnosticar en Francia a finales del siglo XIX y cuyos principales síntomas eran la hipersensibilidad, la falta de voluntad, la fatiga, la ansiedad, la migraña y los problemas digestivos. Tal expresión clínica fue, de hecho, importada al contexto español para criticar el panorama del flamenco a través de Eugenio Noel, quien para insultar a los flamencos y aficionados al toreo en *Escenas y andanzas de la campaña antiíflamenca* (1915), los tilda de «neuroasténicos, hisperestésicos, histéricos» (véase Mateos de Manuel, 2013). Gordon (2009, pág. 2-4) analiza del siguiente modo el panorama clínico-estético de la Europa finisecular:

Cinco géneros de music-hall ilustran de una manera muy viva cómo los gestos eran significativos en la escena del siglo XIX tardío y el comienzo del siglo XX: cantantes epilépticas, bailarinas de can-can, monos entrenados, actuaciones de *blackface/minstrel*, bailarines africanos

y negro-americanos. El significado del gesto en el siglo XIX tardío estaba constituido por una clasificación racial, por teorías evolutivas y por teorías médicas de degeneración, epilepsia e histeria. [...] La fascinación por el exceso del movimiento agitado en la danza africana y posteriormente en la danza negro-americana, estaba asociado a imágenes de histero-epilepsia. En ambos casos, la atracción es hacia la «animalidad», «lo salvaje». Lo primitivo es representado como libidinoso, irracional y violento, exactamente las mismas características que se atribuían a las histéricas en el siglo XIX. Asimismo, el continuo énfasis médico en «el comportamiento instintivo del salvaje» y en la «inherente» lascivia de la mujer negra, aparentaba justificar su asimilación con la prostituta. Esa proclividad hacia la prostitución era también atribuida a las histéricas. Todavía más pertinente para el presente estudio es otra conexión entre tres grupos: el «amor a la danza» que es supuestamente «característico de degenerados y salvajes». [Traducción propia del inglés]

Etnicidad, patología y danza confluyen en cuerpos de mujeres, artífices de la coreo-patología que provocaba ese contagio social hacia la decadencia y ocaso finiseculares. Las reseñas de espectáculos se convirtieron en poemarios de diagnóstico clínico y se establece un paralelismo entre la danza y la progresión de la crisis histérica. Los gestos de las bailarinas evocan en el crítico de espectáculos los espasmos epileptoides, con su correspondiente disminución del campo visual, aislamiento auditivo, semianestesia y paroxismo final, convirtiéndose con ello el espacio teatral en una improvisada clínica escénica a la vista de los espectadores. Obsérvense al respecto algunas citas entresacadas de una crítica de Gautier sobre la actuación de la bailaora Petra Cámara en 1853 en el Teatro del Gimnasio en París, texto que merita acontecer a las puertas de la Salpêtrière.

No es fácil describir el paso que los carteles llaman «Petra la Sevillana» con las palabras frías de nuestra lengua hiperbórea. Mezclad sal, pimienta y escarabajo [...] para transmitir el fuego, el delirio, el torbellino, el vértigo que electriza el teatro [...] como la mesa de una sesión de espiritismo. Nunca se ha llevado a tales extremos la borrachera del ritmo, el éxtasis de la pasión o la sensualidad cataléptica. Cuando se deja llevar, Petra ya no es sólo una bailarina, es la auténtica Pythia de la danza. [...] En estos momentos nos recuerda a los derviches de Pere, con sus ojos

en blanco, sus rostros radiantes de fragancia, y sus bocas entreabiertas contemplando la felicidad del paraíso. [...] Su cuerpo sutil se estremece, palpita, y salta adelante. Sus caderas se balancean, el torso se arquea, [...] y sus piernas, entrevistas en sus medias transparentes, adquieren el brillo del mármol. [...] Luego sus brazos se curvan para sugerir que está abrazando contra su corazón todos los ramos de flores que le arrojan. Se podría pensar que el baile ha acabado y que la bailarina jadeante se va a colapsar, medio muerta, [...] ¿Qué se puede decir del «rumbo y la sandunga»? Aquí está Andalucía, gitana y picaresca; España, condensada en unos pocos pasos, con mucho juego de capa, abanico, sombrero, pandereta y castañuelas y toda la coquetería de Triana [...] (Gautier en Navarro García, 2010, págs. 279-280).

¿No es acaso la reseña de Gautier una descripción poetizada en que se sublima un orgasmo, éxtasis o crisis histérica a través de los movimientos, acciones y gestos de la bailarina Petra Cámara? Síntoma de una época, el texto es significativamente anterior a la publicación de *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (Iconografía fotográfica de la Salpêtrière) en 1878, libro en que se hizo constar por primera vez la *hysterical chorea*, entre cuyos síntomas estarían saltos, ataques epilépticos y demás contorsiones y convulsiones. En la serie de fotografías que se encuentran en el texto, se expone todo un inventario de gestos y su espectacularización, los cuales remiten a ademanes al mundo escénico del momento: «poses, crises, cris, «attitudes passionnelles», «crucifiements», «extases», toutes les postures du délire» (poses, crisis, gritos, actitudes pasionales, crucifixiones, éxtasis, todas las posturas de delirio) (Didi-Huberman, 1982, pág. 5). Es danza, pero es también patología, conteniéndose en tales (a la par) registros clínicos y fotografías artísticas el doble sentido de las *Pathosformeln* warburgianas: son expresiones tanto de lo pasional como de lo patológico, como consta en la hibridación entre arte y clínica que se da en la obra de Charcot y Richer con títulos como *Les démoniaques dans l'art* (Los endemoniados en el arte) (1887), *Les difformes et les malades dans l'art* (Los deformes y los enfermos en el arte) (1889) o *La danse macabre du Bar* (La danza macabra de Bar) (1893).



Imagen 15. Grabado de la Biblia ilustrada de Picart (1728), titulado «Jesus chasse un esprit immonde»



Imagen 16. Ilustración *Période de clownisme de la grande attaque hystérique. Contorsion – Arc de cercle*. Ambas imágenes forman parte de *Les démoniaques dans l'art* de Charcot y Richer (1887).

5. CONCLUSIONES

La excentricidad constitutiva de la danza –la dificultad que entraña el proyecto de una coreoteca (véase Mateos de Manuel, 2019)– tiene que ver con su propia construcción diaspórica: cómo se ha construido a sí misma y elaborado una memoria como discurso autónomo diciéndose paradójicamente desde sus exilios; es decir, desde un afuera más allá de su acción constitutiva –bailarse–, descubriendo su independencia como Arte Bello en tanto que espacio híbrido. Todo ello a través de un banquete semántico entre escultura, pintura, fotografía, literatura, cine y baile. La danza se erige como lengua materna enunciándose o construyéndose por medio de retazos de lenguas extrañas, de extranjerismos estéticos. Constituyéndose como campo propio desde lo híbrido y heterodoxo, por medio de una genealogía bastarda y herética, es precisamente el modo en que se alza como disciplina legítima y ortodoxa. Movimientos y gestos de la danza, entendida ésta como campo escénico

diferenciado, transitan sobre un soporte somático –el cuerpo– en conjunción con su representación en otras artes plásticas y narrativas: escultura, pintura, fotografía, cine, reseñas de espectáculos, tratados estéticos... En la danza, por lo tanto, si atendemos a su construcción historiográfica, carecerían de sentido conceptos fundamentales y muy debatidos en la filosofía como ‘pureza’, ‘origen’ o ‘clásico’, ya que, tal y como se ha presentado en este texto a través del análisis de la ‘imagen-danza’ entre la fotografía y el *screen dance*, la semántica y sintaxis de la danza no se construye de manera aislada, sino en medio de un imbricado espectro artístico y social en el que la danza no sólo se busca bailar, sino también mirar, decir, tocar, retener y reproducir.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ARNOLDY, ÉDOUARD (2004). *Pour une histoire culturelle du cinéma. Au-devant de «scènes filmées», de «films chantants et parlants» et de comédies musicales*. Liège: Éditions du Céfal.
- BAECQUE, ANTOINE DE (2006). Écrans. Le corps au cinema. En Courtine, Jean-Jacques (ed.). *Histoire du corps 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*. Paris: Editions du Seuil.
- BARADUC, HIPPOLYTE (1913) [1896]. *The Human Soul: Its Movements, Its Lights and the Iconography of the Fluid Invisible*. Paris: Librairie Internationale de la Pensée Nouvelle. Recuperado de <https://publicdomainreview.org/collection/baraduc-soul>.
- BARDET, MARIE (2017). La danza de Loïe Fuller y el cine. *Boletín de Estética*, 42, 79-105.
- BAUDELAIRE, CHARLES (2021). *Las flores del mal*. Nórdica Libros.
- BENTLEY, TONI (2005). *Sisters of Salome*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- BLANCHARD, PASCAL (ed.) (2008). *Human Zoos. Science and Spectacle in the Age of Colonial Empires*. Liverpool University Press.
- CASTIGLIONE, BALTASAR DE (1873). *Los cuatro libros del Cortesano* (traducción de Juan Boscán, 1534). Madrid: Imprenta de M. Rivadeneyra.
- CHARCOT, JEAN MARTIN/ RICHER, PAUL (1982). *Les démoniaques dans l'art. Suivi de La foi qui guérit de J. M. Charcot*, introducción de Pierre Fédida, epílogo de Georges Didi-Huberman. Paris: Macula.

- CHARCOT, JEAN MARTIN / RICHER, PAUL (2000). *Los endemoniados en el arte*, introducción y traducción de Ángel Cagigas. Jaén: Ediciones del Lunar.
- CHAUVELOT, DIANE (2001). *Historia de la histeria: sexo y violencia en lo inconsciente*, traducción de José Miguel Marinas. Madrid: Alianza.
- CINÉMATHEQUE DE LA DANSE (2021). *Sommaire collections audiovisuelles du CND*. Paris : Centre National de la Danse.
- CLAIR, RENÉ (1924) *Entr'acte*. Película recuperada de <https://www.youtube.com/watch?v=Fif9e6THwOI>
- DAUAL, JEAN-LUC (1982). *La photographie. Histoire d'un art*. Paris: Editions d'Art Albert Skira.
- DEBAT, MICHELLE (ed.) (2009). *L'impossible image: photographie-danse-choreographie*. Paris: La Lettre Volée.
- DEBAT, MICHELLE (2012). *Photographie et danse*. Paris: Ligeia.
- DEBAT, MICHELLE (2014). *Territoires de la photographie et de la danse* [seminario de máster]. Paris: Université Paris 8.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES (1982). *Invention de l'hysterie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Éditions Mactula.
- DIEZ PUERTAS, EMETERIO (2006). La escritura cinematográfica y el «leitmotiv». *Rilce* 25.2, 236-255.
- DUNCAN, ISADORA (1946) [1927]. *Mi vida*, traducción del inglés por Luis Calvo. México: Editorial Colón.
- GOMBRICH, ERNST (1992). *Aby Warburg. Una biografía intelectual. Con una memoria sobre la historia de la Biblioteca a cargo de F. Saxl*, trad. del inglés a cargo de Bernardo Moreno Carrillo. Madrid: Alianza Editorial.
- GORDON, RAE BETH (2009). *Dances with Darwin, 1875-1910. Vernacular Modernity in France*. Cornwall: Ahsgate.
- GUEST, IVOR (2008). *The Romantic Ballet in Paris*. Hampshire: The Carlesworth Group.
- GUY, PRISCILLA (2016). Where is the choreography? Who is the choreographer? Alternate Approaches to Choreography through Editing (págs. 591-610). En Douglas Rosenberg (ed.), *The Oxford Handbook of Screen Dance Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- HENNEBELLE, GUY/ BASSAN, RAPHAËL (ed.) (1980). *Cinemas d'avant-garde (experimental et militant)*. Paris: Edytions Papyrus.

- HUMPHREY, DORIS (1987). *The Art of Making Dances*, editado por Charles H. Woodford and Barbara Pollack. Princetown, Nueva Jersey: Princeton Book Company.
- JÁNOS, LORÁND/ RETORTILLO, SAMUEL (19 noviembre, 2018). Danza audiovisual. El papel de los festivales Choreoscope y Fiver en la delimitación de la disciplina [coloquio coordinado por Victoria Mateos de Manuel]. *Seminario de Investigación UCM-CSIC en Historia y Teoría de la Danza*: Edificio Multiusos Universidad Complutense de Madrid.
- LIFAR, SERGE (1942). *Giselle. Apothéose du Ballet Romantique*. Paris: Éditions Albin Michel.
- LUMIÈRE, LOUIS (dir.) (2015). *Montage de Films de Danse de Louis Lumière 1895-1903* [documentación]. Paris: Centre Nationale de Danse, Cinématèque de la Danse.
- MACEL, CHRISTINE/ LAVIGNE, EMMA (2011) (ed.). *Danser sa vie. Écrits sur la danse*. Montreuil: Éditions du Centre Pompidou.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, BEATRIZ (2000). Historiar la danza y/ o coreografiar la historia. Objetivos y problemas metodológicos de la investigación. Federación Española de Asociaciones de Profesionales de la Danza (coord.). *I Jornadas de Danza e Investigación. Murcia: Jornadas de Danza e Investigación*, pp. 11-24.
- MATEOS DE MANUEL, VICTORIA (2013/2015). Bailar en hombre. Una ortopedia del cuerpo nacional [texto de conferencia en el panel «Su baile... apuntes para una genealogía sexopolítica del cuerpo flamenco»]. *Workshop PIE.FMC (Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos)* (19-21 noviembre de 2013). UNIA Arte y Pensamiento (Sevilla). Archivo digital de la autora en PIE Flamenco disponible en el siguiente link: <https://archivo.pieflamenco.com/author/victoria-mateos-de-manuel/>
- MATEOS DE MANUEL, VICTORIA (3 de abril de 2016). Julia Margaret Cameron: la soberbia de estar fuera de foco. *Plataforma Digital La Grieta*. Disponible en <http://www.lagrietaonline.com/julia-margaret-cameron-la-soberbia-de-estar-fuera-de-foco/>
- MATEOS DE MANUEL, VICTORIA (2019a). «Profesión: coreotecaria». *Escena Uno*, 11, 1-13.
- MATEOS DE MANUEL, VICTORIA (2019b). El desencanto de lo comunitario. Tres modos de danza en Nietzsche. *Acotaciones*, 42, 101-127.

- MATEOS DE MANUEL, VICTORIA (2020). El París de Brassai: la escenografía de la ciudad moderna. En Colom González, F. (ed.). *Narrar las ciudades. El espacio urbano a través de los textos* (págs. 155-180). Barcelona: Anthropos,
- MATEOS DE MANUEL, VICTORIA (2021) (ed.). *Corcoteca. Un archivo de filosofía de la danza*. Madrid: Ediciones Complutense.
- MITOMA, JUDY (2002). *Envisioning Dance on Film and Video*. Nueva York: Routledge.
- NAVARRO GARCÍA, JOSÉ LUIS (2010). *Historia del baile flamenco. Volumen I*. Sevilla: Signatura.
- PÉREZ ROYO, VICTORIA (2007). *Danzas y tecnología. Medios de interacción* [tesis doctoral]. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- QUIGUER, CLAUDE (1979). *Femmes et machines de 1900. Lecture d'une obsession modern style*. Paris: Klincksieck.
- SORIAU, ÉTIENNE (1998). *Diccionario Akal de Estética*, traducción de Ismael Grasa Adé, Xavier Meilán Pita, Cecilia Mercadal y Alberto Ruiz Samaniego, revisión de la edición española de Fernando Castro Flórez. Madrid: Akal.
- SUQUET, ANNIE (2006). Scènes. Le corps dansant: un laboratoire de la perception. En Courtine, Jean-Jacques (ed.). *Histoire du corps 3. Les mutations du regard. Le XX siècle* (págs. 393-415). Paris: Editions du Seuil,
- MOLINS, PATRICIA (ed.) (1996). *Salomé. Un mito contemporáneo*. Madrid: MNCARS.
- MOLINS, PATRICIA (2013). Identidades en construcción. Ciclo de conferencias *El flamenco en el cine. Ensayo de una narración*. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 20 febrero-24 abril.
- MULVEY, LAURA (1999). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En Leo Braudy/ Marshall Cohen, (ed.). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (págs. 833-844). Nueva York: Oxford UP.
- SCHWARTZ, VANESSA (1999). *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California.

- SEDEÑO VALDELLÓS, ANA MARÍA (2018). Videodanza: propuesta de modalidades de una práctica videoartística. En Cecilia Nocilli/ Ana María Díaz Olaya (ed.). *Abriendo fronteras: enfoques interdisciplinarios de la Coreología* (págs. 109-120). Madrid: Editorial Libargo.
- STEINGRESS, GERHARD (2006). *...y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Córdoba: Almuzara.
- TATARKIEWICZ, WLADYSLAW (1987). *Historia de la Estética I. La Estética Antigua*, traducción de Danuta Kurzyca, Rosa M^a Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero. Madrid: Akal.
- TATARKIEWICZ, WLADYSLAW (2004). *Historia de la Estética III. La Estética Moderna, 1400-1700*, traducción de Danuta Kurzyka. Madrid: Akal.
- THOMAS, VALÉRIE/ PERRIN, JÉRÔME (com.) (2002). *Loïe Fuller. Danseuse de l'art nouveau*. París: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.
- WAGNER, RICHARD (1850). *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: Verlag Otto Wigand.

7. NOTAS

- ¹ Un debate por realizarse con detenimiento son las formas históricas de interacción entre el cine y la danza, que acaban por determinar el objeto estético resultante. Mitoma (2002: xxxi) expone que inicialmente los cineastas no estaban interesados en la danza por sí misma, solo la consideraban un tópico óptimo para la cámara. En este debate, frente a las precarias grabaciones con las que contamos de Ruth Saint Dennis por Thomas A. Edison en 1894, el Ballet Real Danés por Peter Elfeldt en 1902, The Magic Lantern de Georges Méliès en 1903 o Fire Dance de Loïe Fuller por Louis Lumière en 1906 (Brooks en Mitoma, 2002: xix), surge también el ludismo dancístico o danza ludista de Isadora Duncan (1954), fundamental para entender la controversia de la época en el nacimiento de la imagen-danza.

La introducción de nuevas tecnologías en el cambio de siglo tuvo un efecto polarizador en la profesión del bailarín. Muchos creían que el cine amenazaba un valor fundamental de la danza —los encuentros directos interpersonales—. Isadora Duncan, por ejemplo, no permitía que nadie la grabase mientras bailaba y el único metraje que se conoce de esta bailarina se debió a una persona que grababa escondida detrás de un árbol. Durante ese tiempo, los bailarines estaban a merced de los creadores de cine, quienes estaban más interesados en la tecnología que en el baile en sí. Pocos bailarines tuvieron el lujo de usar cámaras. Todavía muchos menos fueron los que supieron algo de edición y otras posibilidades de post-producción. Asimismo, en esos primeros años el coste de grabación de un concierto era formidable. (Mitoma, 2002, pág. xxxi) [traducción propia del inglés]

Otro hito a tener en cuenta en la historiografía de la imagen-danza por hacer es la película *Entreacto* de René Clair (1924) por el nuevo carácter simbólico y desplazamiento respecto al realismo que adopta la aparición de la danza en el plano cinematográfico. Al respecto, sería interesante aplicar las consideraciones sobre el leitmotiv y la variaciones en el sentido autorial que expone Diez Puertas (2006), ya que existirían distintos niveles en el «aparato simbólico humano» según Gilbert Durand, constando en el básico «el nivel actancial, en el que aparecen los «esquemas», esto es, imágenes que recogen posiciones corporales y se relacionan con la mímica, la danza y el gesto» y, siguiendo a Jung, «una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio» (Diez Puertas, 2008, pág. 248; véase también Hennebelle/Bassan, 1980; Macell, 2011; Bardet, 2017).

8. REFERENCIA DE LAS IMÁGENES INCLUIDAS EN EL ARTÍCULO

Figura 1. <https://www.parismuseescollections.paris.fr/es/node/180396>

Figura 2. <https://www.pinterest.cl/pin/303641199862046806/>

Figura 3. <https://www.musee-orsay.fr/es/node/90397>

Figura 4. <https://www.pinterest.es/talyday/serpentine-dance/>

Figura 5. [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:CW07-07 - Robert Demachy, Behind the Scenes, 1904.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:CW07-07_-_Robert_Demachy,_Behind_the_Scenes,_1904.jpg)

Figura 6. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ballet \(L%27%C3%89toile\), Edgar Degas.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ballet_(L%27%C3%89toile),_Edgar_Degas.jpg)

Figura 7. <https://photohumanisinternationalves.wordpress.com/2015/04/09/charles-negre-y-la-fotografia-de-calle/>

Figura 8. <http://laimagendelsiglo.blogspot.com/2013/04/>

Figura 9. <https://openendedsocialstudies.org/2019/04/23/the-dead-of-anti-etam-photography-in-the-civil-war/>

Figura 10. <https://www.hatiandskoll.com/2014/12/10/photographic-first-15-earliest-dance-photograph/>

Figura 11. <https://www.pinterest.es/pin/460000549418214563/>

Figura 12. <https://www.fundacionsalamendoza.com/post/featured-article-giselle>

Figura 13. <http://www.histoiredelafolie.fr/psychiatrie-neurologie/une-extatique-mystique>

Figura 14. <https://eighteenthcenturyballet.com/2019/01/02/eighteenth-century-pointe/>

Figura 15. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lesdemoniaquesdanslart-p097-B Picart-Jesus-chasse-esprit-im-monde.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lesdemoniaquesdanslart-p097-B_Picart-Jesus-chasse-esprit-im-monde.png)

Figura 16. [https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Charcot - Les D%C3%A9moniaques dans l%E2%80%99art.djvu/114](https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Charcot_-_Les_D%C3%A9moniaques_dans_l%E2%80%99art.djvu/114)

