



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

COREO-CINEMA: RELACIONES Y TRÁNSITOS EN CONSTELACIÓN MEDIAL

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
GABRIELA XIMENA MONROY ROCHA

TUTOR PRINCIPAL
DR. DAVID GUTIÉRREZ CASTAÑEDA
ENES UNIDAD MORELIA

TUTORAS
DRA. ELIA ESPINOSA LÓPEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DRA. DIDANWY DAVINA KENT TREJO
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO,
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., JUNIO DEL 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Para Iván

Gracias a Eva, Evita, Marisol, Alfonso, Ursus, la familia.

Gracias a los abuelos.

Gracias Iván, mi amor.

Agradezco infinitamente a los miembros de mi comité, la Dra. Elia Espinosa, la Dra. Didanwy Kent y el Dr. David Gutiérrez, por guiarme, acompañarme y motivarme, por las enseñanzas, los cuidados, las risas, los cafés.

Gracias David Gutiérrez, por tu entrega y tu apoyo.

Gracias a las maestras y maestros, Dra. Eliza Mizrahi, Dra. Laura González, Mtra. Amanda de la Garza, Dra. Nasheli Jiménez, Dra. Julia Tuñón, Dr. Cuauhtémoc Medina, Dr. Daniel Montero.

Gracias Paulina, hermana, maestra y colega de sueños, aventuras e intensidades.

Gracias Ladys, por tu amistad y los intercambios, por tu compañía siempre presente.

Gracias Xime, Viann, Jean-Baptiste, Diego, Cin, Yes, tribu, por su vitalidad y curiosidad.
Por todo su apoyo y acompañamiento.

Gracias Silvina, por abrirme y abrirnos camino. Por las enseñanzas y oportunidades.

Gracias a les amigues de la Red Iberoamericana de Videodanza – REDIV.

Gracias a las comunidades en videodanza.

Coreo-cinema: relaciones y tránsitos en constelación medial

Presentación	1
Maya Deren: una introducción al coreo-cinema, hoy	4
Coreografía y cinética: escrituras del movimiento y escrituras del cuerpo	8
Coreo-cinema: un medio en devenir	16
Sobre la formación histórica de la videodanza: universo de micro-movimientos	24
Entramado de nociones en coreo-cinema	38
1. Espacio coreo-cinemático	42
2. T(i)empo filmico	50
3. Cuerpos e imaginarios corporales	55
4. Cine-coreografía	64
5. Narrativa corporal	68
6. Imagen sonora	72
7. Puesta en videodanza	79
8. Cuerpo-cámara	83
9. Coreografía de la mirada	87
10. Montaje coreo-cinemático	91
Coreo-cinema: constelación de relaciones epistémicas	96
Referencias	103
Piezas coreo-cinemáticas	109
Referencias en línea	110

Diagrama 1. Dibujo de campos, medios y nociones en juego	9
Foto-still de <i>Entr'acte</i> (René Clair-Francis Picabia, 1924)	27
Fragmento de partitura musical de Erik Satie para <i>Entr'acte</i>	28
<i>Viral</i> , gráfica digital, Marisol Monroy Rocha, 2013	39
Diagrama 2. Coreo-cinema: relaciones y tránsitos en constelación medial	40
Foto-still de <i>Marahope 14/07</i> (Alexandre Veras-Paulo Caldas, 2007)	46
Foto-still de <i>Fora de campo</i> (Claudia Müller-Valeria Valenzuela, 2007)	47
Foto-still de <i>WOOD BLEED</i> (Anaïs Bouts-Mauricio Ascencio, 2012)	51
Foto-still de <i>Mudanzas</i> (Melina Rivera, 2012)	52
Foto-still de <i>La danza de la codorniz</i> (Elena Córdoba-Chus Domínguez, 2010)	59
Foto-still de <i>SAMBA#2</i> (Rosane Chamecki-Andrea Lerner, 2014)	61
Foto-still de <i>All this can happen</i> (Siobhan Davies-David Hinton, 2012)	70
Foto-still de <i>Schwereelos</i> (Jannis Lenz, 2016)	86
Anexos	
Diagrama 3. Dibujo 1 de proceso intermedial hacia coreo-cinema	101
Diagrama 4. Dibujo 2 de proceso intermedial hacia coreo-cinema	101
Diagrama 5. Dibujo 3 de proceso intermedial hacia coreo-cinema	102

Coreo-cinema: relaciones y tránsitos en constelación medial

Ximena Monroy Rocha

A través de este ensayo propongo el desarrollo de *nociones en relación* para la creación, el estudio y la experiencia de la *videodanza*¹ desde un enfoque intermedial,² las cuales se entretrejen conformando, como me gustaría mostrar, una constelación de relaciones epistémicas. Los términos *coreo-cinema* y *videodanza*, nombran a un campo que implica la contaminación y el enriquecimiento mutuos de recursos y elementos de danza-coreografía y cine-video, como tránsito *entre* estos medios, transformándolos en sus intersecciones y proponiendo nuevas nociones en potencia y devenir. En la presente investigación considero que este campo, este *medio*, se manifiesta en un *entre*,³ a través del cruce de formas audiovisuales y coreográficas, ofreciendo como ejemplos piezas y estudios particulares, dentro de líneas de pensamiento críticas, experimentales e

¹ Los términos *coreo-cinema* y *videodanza* en esta investigación son considerados como sinónimos, referentes de un mismo campo, cuya terminología es múltiple y no unívoca, y que en inglés corresponde principalmente, en los últimos años, al término *screendance*. Nos referimos a las *inscripciones* del movimiento, la coreografía y la danza, a través de la imagen en movimiento como medio pantallónico (*screenic*), más allá de un soporte técnico o material específico.

² Los estudios intermediales provienen de una especie de liminalidad respecto del pensamiento alemán y francés, surgidos en la Universidad de Lund en Suecia y diferenciándose de los *media studies*. Los estudios intermediales *no* pretenden conformar un campo interdisciplinario, tampoco *una nueva disciplina*, y carecen de un catálogo exhaustivo o de un archivo que agrupe un canon. A su vez, “operan dentro del archivo cultural y completan la brecha anacrónica (e ilusoria) que existe entre las disciplinas.” Arvidson, Askander, Bruhn y Führer, eds. *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Vol. 1 (Intermedia Studies Press, Lund: 2017), 14.

³ “*Entre* las cosas no designa una relación localizable que va de la una a la otra y recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra, arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio.” Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, (Valencia, Pre-textos: 2004) 29.

intermediales, a partir de las que se abre todo un universo para la expansión –y por momentos la *ruptura*– de conceptos *exclusivamente disciplinares*, así como para la proposición y actualización de nociones propias y abiertas, *no disciplinares*, *indisciplinadas* o tal vez *anti-disciplinares*. Considero entonces que la propuesta de interrelación de *nociones*, en esta investigación, se puede pensar y ocupar a manera de entramado conceptual y teórico-práctico para videodanza y probablemente para otros casos de intermedialidad. Propongo *nociones* en lugar de *conceptos* o *definiciones*, y un *entramado* a diferencia de un conjunto cerrado de *elementos compositivos o formales* para videodanza. La *noción* indica pues un cambio de enfoque, una propuesta metodológica que asume *movimientos constantes, inestabilidades e imposibilidad de fijaciones* para el campo intermedial e interdisciplinar del coreo-cinema.⁴

Considero a dicho campo una multiplicidad, un medio en devenir –o *arte del devenir* como lo distingue Leonel Brum,⁵– un *medio rizomático*, en el sentido de que el *rizoma*, como noción desarrollada por Deleuze y Guattari, pone “en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas.”⁶ El corpus de piezas que van apareciendo en el transcurso del desarrollo de estas *nociones relacionales*, como espero mostrar, da cuenta de *efectos posibles* en esferas muchas veces excluyentes: las historias

⁴ La interdisciplina puede considerarse como *medio*, desde el enfoque de los estudios intermediales. A su vez, la videodanza se manifiesta inter y/o transdisciplinar, sin embargo, considero que una de sus mayores potencias teórico-prácticas, es el no pretender conformar una *disciplina* en el sentido tradicional de este término, de delimitación de territorios y parámetros exclusivos y excluyentes respecto de otros *medios*. Si bien reconozco la siempre intrincada relación entre los enfoques inter y transdisciplinares, e inter y transmediales, para fines de esta investigación, asumo la videodanza como *campo* y *medio*, no como *disciplina* o *pre-disciplina*.

⁵ Leonel Brum, “Reflexiones sobre historia, concepto y curaduría de la videodanza,” en Ximena Monroy y Paulina Ruiz eds., *Curaduría en videodanza*, vol. 4, *La creación híbrida en videodanza* (San Andrés Cholula: Editorial UDLAP, 2019) 41.

⁶ Deleuze y Guattari, *Mil Mesetas*, 13.

del arte, las teorías de la imagen, los estudios visuales y los ámbitos *disciplinares* de las diferentes artes aquí implicadas: escénicas, sonoras, visuales y audiovisuales. Los efectos de esta *creación múltiple* se manifiestan en las dimensiones de la percepción, de lo social y de lo micro-político. Como veremos, en este medio, productor de *nuevos enunciados* y *otros deseos*, ocurren tránsitos, flujos y devenires que constantemente generan *desterritorialización* y *reterritorialización* de términos y nociones, entre diversos medios y aproximaciones de creación y pensamiento.

Esta investigación tiene como antecedente y contexto, mi propia práctica tanto individual como colaborativa de creación, estudio, gestión, curaduría y enseñanza de videodanza durante los últimos trece años, principalmente a través del Festival Agite y Sirva,⁷ y en constante diálogo y cuestionamiento dentro de una rica y amistosa escena mexicana, iberoamericana e internacional. A continuación, presento un breve paseo en torno a la mítica figura de Maya Deren y sus provocaciones creativas, reflexivas y teóricas, a manera de introducción al medio coreo-cinemático.

⁷ Agite y Sirva Festival Itinerante de Videodanza, <https://www.agiteysirva.com/> (consultado el 5 de noviembre de 2018).

Maya Deren: una introducción al coreo-cinema, hoy

A mitad del siglo XX, *coreo-cinema* (*choreocinema*) fue el término que se suscitó a propósito del cortometraje de Maya Deren (1917-1961) y Talley Beatty (1918-1995), *A study in choreography for camera* (1946),⁸ por parte del crítico de danza del New York Times, John Martin (1893-1985). Otro crítico de danza quien tuvo una respuesta favorable y entusiasta hacia este filme, fue Walter Terry. La obra generó debates dentro de las esferas de la crítica de la danza y del cine. Como señala Elinor Cleghorn, “aunque *Study* no fue el primer ejemplo de danza en cine, ni la inauguración de *la cinematografía como práctica coreográfica*, fue sin embargo un catalizador excepcionalmente provocador para el despliegue de conversaciones a través de las disciplinas sobre ‘las potencialidades de la danza en la imagen en movimiento.’”⁹ En 1946 en *Film News*, el escritor y productor Newton Melzer se refiere al desarrollo en el trabajo de Deren de “un nuevo concepto coreográfico, uno que surge de la movilidad y versatilidad de la cámara y de sus propios principios de edición.”¹⁰ Por su parte, la propia cineasta-intérprete llamó a esta forma *film-dance*, la cual en sus palabras, “está tan relacionada con la cámara y la

⁸ *A study in choreography for camera*, Maya Deren y Talley Beatty, 4 min., Estados Unidos, 1946. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=OnUEr_gNzwk (consultado el 28 de marzo de 2019).

⁹ Elinor Cleghorn, “Epilogue: After Deren,” *The International Journal of Screenance* 3 (otoño 2013), 160. Las cursivas son mías.

¹⁰ *Ibíd.*

edición (*cutting*) que no puede ser ‘performada’ como unidad en ningún lugar más que en este filme en particular.”¹¹

Siguiendo a Cleghorn, para 1948, Deren “había avanzado su ‘coreo-cinema’ del elíptico solo de danza masculino de *A Study in Choreography for Camera*, a la danza-drama mitológica *Ritual in Transfigured Time* (1945/46) y la dualista, parabólica *Meditation on Violence* (1948).”¹² Maya Deren describe a continuación, ya en un temprano momento de la formación teórica de este campo, la imposibilidad que todavía hoy encontramos, de *fijar* un término y una definición unívocos para *coreo-cinema*.¹³

(...) después de tres años y cinco películas aún no tenía un término sucinto o una fórmula para describir la naturaleza de las mismas. Mi trabajo ha consistido más en *una exploración del medio de cinematográfico* que en el cumplimiento de un objetivo preconcebido. Precisamente, lo que me fascina son esos aspectos y métodos del cine que están todavía por definir y que son explotados en raras ocasiones.¹⁴

En esa época, Deren formaba parte de un grupo de cineastas que se volvería emblemático, quienes exploraban con un medio que todavía no era considerado un *medio para el arte*. El *New American Cinema Group* fue referencia de la vanguardia europea y al mismo tiempo una distinción de esta. Dicha creadora, “demasiado interdisciplinar para

¹¹ Maya Deren, “Choreography for the Camera.” *Essential Deren: Collected Writings on Film by Maya Deren*, Bruce McPherson, ed. (Kingston: Documentext, 2005) 220-224.

¹² Cleghorn, “Epilogue: After Deren,” 160.

¹³ Al día de hoy no existe una convención para llamar con un único término consensuado a este campo inter y transmedial, aunque algunos de los más ampliamente usados son los anglos *screendance* y *dance film*, y los hispanos *videodanza*, *cinedanza* y *danza para la pantalla*.

¹⁴ Maya Deren, “La magia es nueva (1946)” en Carolina Martínez López, *El universo dereniano: Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2015) 60. Las cursivas son mías.

ser reducida a unos filmes y un par de teorías,¹⁵ tuvo agencia como cineasta, actriz, bailarina, teórica y activista de las artes, a su vez reflexionando y creando *en tránsito* por el cine, la danza, el ritual, la magia, la poesía, la escritura y la antropología.

El legado de Maya Deren junto con sus colaboradores, puede considerarse un complejo entramado en sí mismo: su estética y sus ideas, en filmes, escritos y acciones para campos de las artes visuales, el cine, el coreo-cinema, el ritual, entre otros, continúan hoy en el pensamiento, la experiencia, la exploración y la historización, al ofrecer múltiples influencias y análisis para diversas manifestaciones del lenguaje audiovisual y sus hibridaciones con otras artes. Dentro del marco del aparato teórico y crítico en torno al coreo-cinema, las improntas de Deren continúan hoy abriendo, provocando, trazando, tejiendo y enriqueciendo discusiones y estudios en el marco de los enfoques intermediales, como es una muestra de ello el volumen 3 de *The International Journal of Screendance* de 2013, dedicado a estudios contemporáneos a partir de su vida y obra.¹⁶ Este número da cuenta de que el discurso crítico e intermedial de Deren forma parte de una compleja trama, de la cual aquí me interesan sobre todo los *desbordamientos* tanto del cine como de la coreografía en su intersección, como puntos de inflexión dentro de la formación histórica –en construcción– del *medio rizomático*,¹⁷ no jerarquizante, que unas décadas más tarde llamaríamos *videodanza*.

¹⁵ Harmony Bench, “Maya Deren: A Prologue,” *The International Journal of Screendance: After Deren* 3 (otoño 2013), 10.

¹⁶ Douglas Rosenberg y Claudia Kappenberg, eds., *The International Journal of Screendance: After Deren* 3, (otoño 2013).

¹⁷ “(...) el rizoma es un sistema acentrado, no jerárquico y no significativo, (...) definido únicamente por una circulación de estados.” Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 26.

A continuación desarrollo las perspectivas desde las cuales abordo esta investigación, situando y contextualizando en lo posible, los términos necesarios para emprenderla, proponiendo así un enfoque intermedial, en movimiento y devenir, en sintonía con su objeto de estudio particular. En la siguiente sección, presento y comienzo a desarrollar el conjunto de los campos, los medios y las nociones *en juego*, al llevar a cabo este ensayo.

Coreografía y cinética: escrituras del movimiento y escrituras del cuerpo

La escritura se lee, no da lugar, ‘en última instancia,’ a un desciframiento hermenéutico, a la clarificación de un sentido o una verdad. Jacques Derrida¹⁸

En el diagrama 1, ilustro el conjunto de campos, medios y nociones en juego cuando abordo esta investigación. En esta sección, comenzaré por una apertura a la noción de *escritura* y su relación con la *inscripción*, dado que ellas forman parte de las genealogías sobre y en torno a la videodanza a las cuales me gustaría aportar. En un segundo momento, describiré las acepciones a las que refiero de los campos *coreografía* y *cinética* como *escrituras del movimiento* y *escrituras del cuerpo*. Finalmente, abordaré las nociones de *medio* y *cuerpo* con las que trabajo y a las que evoco en mi práctica. Otros campos, medios y nociones que cruzan transversalmente este ensayo, serán presentados y descritos más adelante, en distintos momentos. A continuación, presento el *dibujo de campos, medios y nociones en juego*, a manera de trazo gráfico-escritural (o un tipo de *score*) del aparato crítico de esta investigación.

¹⁸ Jacques Derrida, “Firma, Acontecimiento, Contexto,” C. González Marín, trad. Comunicación en el Congreso Internacional de Sociedades de Filosofía de lengua francesa (Montreal, 1971), 21.

medio	cuerpo	
	gesto	danza
teatro		
	convivio	dancidad
teatralidad	presencia	
	escritura	
cinética	inscripción	coreografía
	¿híbrido?	
cinemática		
	ausencia	dramaturgia
	tecnovivio	
memoria	movimiento	archivo

Con respecto a la noción de *escritura*, tomemos en consideración las aportaciones del filósofo Jacques Derrida (1930-2004) en “Firma, Acontecimiento, Contexto,” en donde él dialoga con y a partir de las ideas de E. B. de Condillac (1714-1780) y de J. L. Austin (1911-1960). En este trabajo, el autor señala como necesarios un desplazamiento y una transformación –una deconstrucción– del “concepto clásico, ‘filosófico,’ occidental, etc.,”¹⁹ de *escritura*. Para emprender esta tarea, Derrida precisa que una *escritura*, para ser escritura y funcionar como tal, debe ser legible e iterable, en otras palabras, debe permitir su *reconocimiento* y su *repetición*. Esta iterabilidad como posibilidad estructural de una escritura, la constituye “por la posibilidad de ser repetida en la ausencia no solamente de su ‘referente,’ (...) sino en la ausencia de un significado determinado o de la intención de significación actual, como de toda intención de comunicación presente.”²⁰ Un movimiento, un gesto, una acción –como componentes de una danza, por ejemplo,– pueden *comunicarse, expresarse*, como señala el autor, y también pueden ser reconocidos y repetidos, aun en la *ausencia* del cuerpo que los emite (o que los emitió *antes*), y aun en la ausencia de *cualquier* significado o intención. Creo que aquí podemos comenzar a imaginar a la danza, la coreografía y la cinética, como tipos, especies de *escrituras*.

Cuando leo a Derrida enunciar: “imaginemos una escritura cuyo código sea lo suficientemente idiomático como para no haber sido instaurado y conocido, como cifra secreta más que por dos ‘sujetos.’ ¿Diremos todavía que (...) la marca dejada por uno de

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ Derrida, “Firma, Acontecimiento, Contexto,” 10. Con *referente* aquí, el autor quiere decir el sujeto que enuncia.

ellos sigue siendo una escritura?;”²¹ vienen a mi cuerpo varios momentos en los que, dentro del ámbito de la videodanza, hemos constatado que cada proceso, cada pieza ofrece su propia *definición*, sus propios *métodos* y sus *marcas iterables* para este campo, en relación. Recuerdo los acuerdos y los códigos que bailarines, videastas, cineastas, coreógrafas, entre otras, deben hacer y negociar para comunicarse entre ellos en la co-creación, dado que provienen de formaciones disciplinares diferentes. En este sentido, al *deber crear* su propio *lenguaje*, en cada obra coreo-cinemática acontecen y devienen códigos propios, únicos, los cuales en su forma final en la pieza, serán leídos y repetidos (citados) por creadores y espectadores en tiempos diferenciados, más allá de la presencia o ausencia de los cuerpos emisores.

Siguiendo al autor, la *inscripción* es la *enunciación escrita*. Si tomamos en cuenta a el movimiento, el gesto y la acción como signos de escrituras posibles, podemos decir que su *inscripción* se da en la materialidad correspondiente: el espacio-tiempo *convivial* en el caso de la coreografía escénica o *presencial*; y el espacio-tiempo *coreo-cinemático*, *tecnovivial*, en el caso de la *cine-coreografía*.²² De esta forma, para el marco de la episteme en coreo-cinema que intentamos construir, desde lo colectivo, estos signos también *se inscriben*, son *escritos*, en y a través de este medio.

²¹ Derrida, “Firma, Acontecimiento, Contexto,” 8.

²² En los estudios teatrales hablamos de *poiesis en convivio* o en presencia de los cuerpos, como en el *acontecimiento escénico*, y en *tecnovivio*, cuando se trata de una relación con cuerpos no-presentes, por ejemplo, en el caso del cine. Ahondaré al respecto en la noción de *puesta en videodanza* (página 79). También pueden consultarse las nociones de *espacio coreo-cinemático* (página 42), *t(i)empo filmico* (página 50) y *cine-coreografía* (página 64).

La palabra *cinesis* –del griego *kinesis* = movimiento– en el ámbito de la comunicación no verbal y de la danza, refiere al lenguaje corporal: los movimientos y gestos del cuerpo. *Cinética*, que significa referente al movimiento, y llamada también *cinemática*, es la especialidad de la física que se enfoca en el análisis del movimiento, al estudiar la trayectoria de un cuerpo en movimiento en función del tiempo. A su vez, las raíces de *coreografía* y *cinematografía*, indican sus significados como *escritura de la danza* y *escritura del movimiento*, respectivamente. Como apunta el coreógrafo y filósofo brasileño Paulo Caldas, el sustantivo griego *kinesis* es base etimológica de *cinética* y también de *cinema*. “La cinesis es, de hecho, el trazo común que vincula coreografía y cinematografía como escrituras de movimiento.”²³ En este ensayo, considero los campos *coreografía*, *cinética*, *cinemática*, y *danza*, en su relación con la *inscripción* del movimiento, el gesto o la acción de un cuerpo, sea o no un cuerpo humano, y en presencia o relativa *ausencia*. Considero además esta *inscripción*, como un *cierto acontecimiento*, un *devenir*, una escritura en el espacio-tiempo, la cual en las piezas del corpus que he elegido, tiene como soporte el medio video y se sucede *en movimiento*, *durante* su ejecución y su reproducción.

En cierto sentido, la videodanza prolonga –porque arrastra– las propias indefiniciones de la danza contemporánea. Lugar de la diferencia, la danza contemporánea es frecuentada por regímenes expresivos diversos; oscilando entre poéticas visuales, plásticas, performáticas, teatrales, musicales, esta escena ni llega a implicar, a veces, ninguna ascendencia de regímenes cinéticos o cinestésicos. Pero, si acogemos esa escena como

²³ Paulo Caldas, “Poéticas del movimiento: interfaces,” en Eduardo Bonito, Paulo Caldas y Regina Levy eds., *A dança na tela*, vol. 4, *Dança em foco* (Rio de Janeiro: Contra Capa-Oi Futuro, 2009), 110.

propia y nuestra –hablo como bailarín– es porque reconocemos en ella al menos los vestigios de un régimen cinestésico inherente a la danza (una *dancidad*, por así decirlo), o vislumbramos espasmos de coreografía.²⁴

Lo que se sucede aquí, es una relación compleja e intermedial entre lo escénico y lo videográfico, que no es posible oponer, considerando las aportaciones desde el campo de la *teatralidad*.²⁵ Si consideramos el hecho escénico como acontecimiento y vinculamos lo anterior, coreografía, cinética, cinemática y danza, serían acontecimientos del devenir, del movimiento, más allá de la naturaleza o materialidad del soporte o del *espacio de inscripción*. Por lo tanto, podemos hablar como propone Caldas, de la *dancidad* como señal de un régimen coreográfico, cinestésico o kinestésico, con estatuto de imagen al mismo tiempo que de acontecimiento. Es muy probable que esta *dancidad* tenga mucho que ver con la noción de *coreografía expandida*, la cual situaremos más adelante, pero que en definitiva es transversal a esta investigación y al medio coreo-cinema.

Finalmente, en este ensayo, considero *medio* y *cuerpo*, a partir de las nociones desarrolladas por el historiador del arte Hans Belting, enmarcadas en los estudios intermediales. Entonces, tomo *medio* como “el agente por el que las imágenes son

²⁴ Paulo Caldas, “Poéticas del movimiento: interfaces,” 111.

²⁵ Thamer Arana hace un recorrido de acercamientos conceptuales hacia la teatralidad, desde las aportaciones de Roland Barthes en *Ensayos Críticos*, donde la define como el teatro sin el texto, seguido por nociones de teatralidad como una *naturaleza mimética enunciante*, llegando a las concepciones que afirman la presencia de teatralidad en infinidad de aspectos de la vida humana y a considerarla desde la perspectiva del receptor, más que del productor. Thamer Arana Grajales, “El concepto de teatralidad,” *Artes la Revista* 13, Vol. 7, (enero-junio 2007) 79-85. Este campo ha sido desarrollado por autores como Juan Villegas, Gustavo Geirola, Óscar Cornago, Jorge Dubatti, entre otros, con bases psicoanalíticas, antropológicas y filosóficas, llegando este último a considerar el *uso teatral como acontecimiento*, desde la Filosofía del Teatro.

transmitidas”²⁶ y *cuerpo* como *productor de imágenes* de sí mismo o de otros, siendo este “el cuerpo que performa o el cuerpo que percibe y del que dependen las imágenes, no menos que de sus respectivos medios.”²⁷ Al señalar la diferencia entre la memoria como *archivo*²⁸ y la memoria como *actividad*, Belting afirma que esta distinción significa que *poseemos* y *producimos* imágenes. “En cada caso, los cuerpos (es decir, los cerebros) sirven como un *medio viviente* que nos hace percibir, proyectar o recordar imágenes y también le permite a nuestra imaginación controlarlas (censurarlas) o transformarlas.”²⁹ En estos sentidos, puedo considerar mi cuerpo, mi ser-cuerpo, como medio y territorio privilegiado para las imágenes: productor y receptor de imágenes.

Claus Clüver, académico de literatura comparada, ofrece también algunas definiciones de *medio (medium)*, así como una clasificación de medios. En mi investigación, tomo como referencia el trabajo de este autor, y considero a el *video*, la *cámara de video*, la *danza* y el *cuerpo humano*, como *medios*.³⁰ Así mismo, en el enfoque de los estudios intermediales se pone énfasis en los *modos de producción*, los procesos y los aparatos de

²⁶ Hans Belting, “Image, *Medium, Body*: A New Approach to Iconology,” *Critical Inquiry* (invierno 2005) 302.

²⁷ *Ibíd.*, 302, 315-316.

²⁸ En esta investigación, consideramos también el desarrollo respecto al *archivo* planteado por Derrida. “La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento. Ésta es también nuestra experiencia política de los media llamados de información.” Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Francisco Vidarte Fernández, trad. (Madrid: Trotta, 1997) 24.

²⁹ Belting, “Image, *Medium, Body*,” 306. Las cursivas son mías.

³⁰ El autor distingue entre “medios físicos” (a través de los cuales se producen los signos, como el cuerpo y la video-cámara), “medios correspondientes” (los cuales emplean los medios físicos, como la danza y el video) y los “medios públicos” (como la prensa y los que dependen de tecnologías de producción más complejas, como el radio y el mismo video). Claus Clüver, “Intermediality and Interarts Studies,” en Arvidson, Askander, Bruhn y Führer, eds., *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. vol. 1 (Lund: Intermedia Studies Press: 2017) 30.

soporte, dando suma importancia a la materialidad y los movimientos de los *medios en juego*.

A través de este ensayo propongo un entramado de relaciones, el cual conformo, tentativamente, a partir de diez *nociones*, las cuales le permiten a la videodanza mantener su apertura teórico-práctica, su movilidad y su naturaleza experimental. Mi apuesta se dirige a hacer una aportación a la episteme teórica y metodológica de las historias contemporáneas del arte, y de los estudios visuales e intermediales, a través de un enfoque de hibridaciones³¹ y tránsitos entre campos y formas, uno que implique un nomadismo y una inestabilidad perpetuos: un enfoque intermedial para un campo intermedial. Me propongo entonces ofrecer algunas nociones posibles para la creación, el estudio y la experiencia de la videodanza, y por consiguiente de las artes visuales, audiovisuales y las artes del movimiento. En la siguiente sección, continúo el planteamiento metodológico de esta investigación, y reflexiono sobre algunas de las condiciones de posibilidad del coreo-cinema o la videodanza, como problema y como objeto.

³¹ “El hecho mismo de que la videodanza (screendance) siempre haya sido una forma híbrida, crea una crítica que altera muchas de las categorías epistemológicas que aún se conservan en nuestras academias y en otros lugares.” Douglas Rosenberg, *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image*, (New York: Oxford University Press, 2012) 4.

La *intermedialidad* puede distinguirse como *perspectiva* o *campo de estudio*, y también como *proceso*. Como campo de estudio, se ha incluido oficialmente en las últimas décadas en el ámbito académico, aunque ha estado presente a través de diversas formas y nominaciones desde la segunda mitad del siglo XX en las esferas de los medios, las artes y las producciones culturales.³² Como proceso, la intermedialidad opera en la concepción y la realización de obras, documentos y productos que sobrepasan y desbordan *lo disciplinar*,³³ y conllevan uno o varios *tránsitos entre medios*, considerando por lo tanto los flujos en los variados niveles circunstanciales, materiales y espacio-temporales en los que estos se producen. En tales sentidos, considero lo intermedial como intrínseco al campo de estudio y los procesos en coreo-cinema. Lo intermedial se articula con instrumentos como los signos o textos llamados “intermedia,” “multimedia” y “mixed-media.”³⁴ Así mismo, se han ofrecido diversos acercamientos hacia posibles diferenciaciones entre *lo intermedial*, *lo multimedial* y *lo transmedial*, pero bajo la

³² “Ya que ‘medio’ en lugar de ‘arte’ ha sido aceptada como categoría básica para el discurso interdisciplinario, la interrelación de varios medios se concibe como ‘intermedialidad.’” Clüver, “Intermediality,” 30. A su vez, Erika Fisher Lichte aporta sobre la necesidad de epistemes estéticas otras, de cara a aquellos contextos: “La difuminación de las fronteras entre las artes, proclamada u observada reiteradamente desde los años sesenta por artistas, críticos de arte, estudiosos y filósofos puede ser descrita también como giro performativo. Las artes visuales, la música, la literatura o el teatro tienden a partir de entonces a llevarse a cabo en y como realizaciones escénicas. En lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más *acontecimientos* en los que no están involucrados sólo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores. Con ello se modificaban las condiciones de producción y recepción artísticas en un aspecto crucial.” Erika Fisher Lichte, *Estética de lo performativo*, Diana González Martín y David Martínez Perucha, trad. (Madrid: Abada, 2011) 45.

³³ En el sentido de la sistematización y fijación de definiciones, métodos y parámetros formales y compositivos, así como de la legitimación de una forma, una técnica o un campo, a través de tradiciones, convenciones y estándares.

³⁴ Clüver, “Intermediality,” 19.

premisa de que *no se trata de categorías excluyentes*. Dependiendo de su particularidad, si bien podemos ubicar a ciertas videodanzas como formas intermediales y/o transmediales, para fines metodológicos de esta investigación, realizada desde la *intermedialidad* como *perspectiva* y como *proceso*, me referiré a la condición *intermedial* del coreo-cinema y de las nociones aquí propuestas en las siguientes tres acepciones: 1) como forma de tránsito e interrelación medial, de idas y vueltas, 2) como proceso de unión y fusión de medios, pero también, 3) como su mutua transformación, asumiendo que en algunos casos lo transmedial –la transposición de medios³⁵– está implicado, sugerido, potenciado.

La videodanza como fenómeno complejo, difuso, variable, relacional, evasivo y hasta cierto punto efímero, ha desplegado desde su concepción en la primera mitad del siglo XX, una clara necesidad de conceptualizaciones y estudios expansivos, no limitantes. Este campo permite en el pensamiento (y a su vez *lo hace* en la práctica) borrar límites y fronteras disciplinares y clasificatorios, evadiendo definiciones y conceptos fijos o fijantes. Nos encontramos ante un arte, un medio en devenir, tan variable que es aún susceptible de articular en la práctica artística y curatorial, muy diversos sub-géneros o sub-categorías a través de las posibilidades reflexivas y creativas en las que se mueve. Los tránsitos mediales e híbridos generativos de obras y curadurías particulares, proponen una constelación de relaciones epistémicas que me propongo comenzar a articular a través de este ensayo. Considero al coreo-cinema como un campo hasta cierto punto efímero, a partir de esta característica transferida desde la danza y la coreografía

³⁵ Clüver, “Intermediality,” 26.

escénicas en el espacio tridimensional, pero también como rasgo del video en el contexto actual de la existencia, la colección y la distribución de imágenes digitales.

Este campo coreo-cinematográfico, permite y genera un conjunto de *reflexiones y nociones*, al considerarlo *más allá* de la mera oposición respecto al *registro audiovisual de la danza*,³⁶ abonando así a las dialécticas sobre la *imagen danzada* –la imagen de la danza y la coreografía,– los cuerpos *como documentos, como componentes de archivos y como archivos vivos (archivo corporal)*, así como su *repertorio*.³⁷ A través de esta

³⁶ El realizador e investigador brasileño Alexandre Veras, debate significativamente sobre esta oposición al afirmar que “lo que vemos en un video siempre es, por naturaleza, diferente de lo que vemos en el escenario, aunque intentemos sólo registrar un espectáculo. (...) La video-danza no necesita entrar en este juego para fundamentar sus posibilidades. Es mejor pensar que un movimiento en el video sólo existe allí, en la superficie luminosa de la pantalla, y que cuanto más entendamos las peculiaridades espacio-temporales de esos lenguajes, más podemos hacer en este entre-lugar. Las señales de referente en la imagen no necesitan establecer un criterio de fidelidad, funcionan mejor como una posibilidad de mantener la imagen como un lugar donde el mundo se puede reinventar. (...) Forma parte de la naturaleza fotográfica del dispositivo de captación de imágenes en el video o en el cine, trabajar con el registro de la variación luminosa de lo que está delante de la cámara. De esa forma, todo lo que filmamos es un registro.” Alexandre Veras Costa, “Kino-coreografías entre el video y la danza,” en Eduardo Bonito, Leonel Brum, Paulo Caldas y Regina Levy eds., *Videodança*, vol. 2, *dança em foco* (Río de Janeiro: Oi Futuro-SESC-Zit Gráfica, 2007) 110-111. Sumado a lo anterior, es difícil pensar en la documentación de un espectáculo en el espacio tridimensional, sin la modulación de las variaciones espacio-temporales en su versión bidimensional, a través del lenguaje audiovisual.

³⁷ Paula Cannerton, teórica de los performance studies, “aspiró a romper con la concepción de la memoria que la reduce a procesos intelectuales, y a concentrarse en la agencia –no tanto de los enunciados mismos como de las prácticas.” La llamada *memoria performativa social* y los *performances habituales* incluyen a los gestos y las posturas corporales, los cuales tienen “una extraordinaria importancia para la transmisión y mantenimiento de la memoria. Porque mediante esas prácticas la memoria no sólo se presenta, sino que ante todo se actúa.” Ewa Domanska, “El ‘viraje performativo’ en la humanística actual,” *Criterios* 37, La Habana, 2011, 140. Por su parte, la académica Diana Taylor plantea la noción de *repertorio* como la memoria corporal que circula a través de acciones y actos como la danza y el performance, y que se transmite cuerpo a cuerpo. Diana Taylor, *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015). En la misma sintonía, la artista Myriam Van Imschoot se interesa en el potencial performativo de los archivos, los documentos y los paisajes, y en la construcción de historiografías alternativas de estos a través de performance, video o instalación. “Además de los archivos que se consolidan en la arquitectura de la Casa de Derecho como un depósito sedentario, se podría pensar en los artistas intérpretes o ejecutantes como archivos corporales móviles. No son simples contenedores domiciliados, sino ecologías metabólicas que componen los rastros vivientes de la experiencia.” La autora destaca el trabajo de Rebecca Schneider (2001), quien considera al performance *como* memoria, y a la carne “no como una materia pasiva, sino como un campo relacional fisicalizado de interacción, intensidades, técnicas, historias, rastros y reliquias de información experimentada.” Myriam Van Imschoot, “Rest in pieces: On scores, notations, and the trace in dance” en Noémie Solomon, ed. *Danse: An Anthology* (New York: Les presses du réel, 2014) 44-45.

investigación me propongo mostrar cómo las operaciones performativas en la videodanza,³⁸ generan su propio estatuto de imagen, el cual corresponde a un régimen también inestable y nómada, un *régimen emergente* de la propia intermedialidad de lo escénico, lo visual, lo corporal, lo sonoro y lo coreográfico.

En los procesos de producción material en videodanza son recurrentes las preguntas: ¿cómo se construye el *desplazamiento* del cuerpo vivo al *cuerpo a través de la cámara y/o para la pantalla?*; ¿cómo construir experiencia (no reconstruir una experiencia) a través de la imagen en movimiento?;³⁹ ¿qué *registrar* de un arte efímero, qué recuperar y qué *inscribir* como datos del cuerpo y del evento *presentes*? A través de ciertos procesos y sus obras, los artistas en esta formación histórica ofrecen posibles respuestas, con las premisas de que es imposible archivar el cuerpo, y de que la documentación de un cuerpo o de una danza, siempre opera en fragmentos y parcialidades, así como su reconstrucción a través del montaje audiovisual. En coreo-cinema no se busca, al unir y configurar estos fragmentos, reemplazar el tiempo presente del cuerpo vivo o de la materialidad de los objetos. Por el contrario, podría decirse que es la posibilidad de *construir movimiento*,

³⁸ “La performatividad (...) es entendida como la convicción de que el lenguaje no sólo presenta la realidad, sino que también motiva en ella cambios, y, además, de que ciertos fenómenos existen sólo en el acto de su ejecución y deben ser repetidos para empezar a existir.” Ewa Domanska, “El ‘viraje performativo’ en la humanística actual,” 127. Por tanto, es importante diferenciar performatividad de performance, pues en el caso de la danza “la palabra ‘performance’ se ha utilizado desde finales de los años 90 para describir las prácticas experimentales que tienen lugar en la escena coreográfica y en sus límites. No exclusivamente conectado con el ‘arte del performance,’ ni tan indeterminado como ‘las artes performáticas,’ aquí performance puede interpretarse como un género en sí mismo que sigue gesticulando hacia otras tradiciones estéticas.” Noémie Solomon, ed. *Danse: An Anthology* (New York: Les presses du réel, 2014) 19. La traducción es mía.

³⁹ En este sentido, Maya Deren se refiere a la obra de arte como la invención que combina y relaciona lo conocido en una nueva experiencia. Al responder a la cuestión de las reacciones que espera por parte de los receptores de sus películas, continúa: “(el arte) cambia el organismo que la experiencia. No se adhiere a este, o le quita algo, sino que se dirige hacia un cambio cualitativo en el organismo.” Maya Deren, “New Directions in Film Art” en McPherson, Bruce R., ed., *Essential Deren: Collected Writings on Film by Maya Deren* (Kingstone: Documentext, 2005) 219. La traducción es mía.

coreografía o gesto, con o para video, –en relación con este medio⁴⁰– la condición de emergencia de las preguntas sobre la técnica y lo tecnológico de una videodanza como obra artística y como documento audiovisual. José Luis Brea aporta respecto de la memoria como duración, que la era “film” de la imagen, nos presenta: “lo que este modo de la imagen nos entrega es una continuidad que guarda y preserva la memoria del pertenecer cada tiempo-instante al curso de un tiempo-continuo, Aión, desplegado como permanente acumularse del pasado –y el futuro, claro está– en cada tiempo-ahora.”⁴¹

El *acontecimiento* de una obra *cine-coreográfica*⁴² es su experiencia de expectación y recepción, por lo que su tiempo es siempre presente, no el pasado del momento de la filmación o inscripción. En este sentido, la videodanza como imagen, muestra la potencia de que el pasado se presente como *pura condición de presencia*, por lo que una de sus operaciones performativas se situaría en su reproducción, tanto en convivio-tecnovivio en sala o espacio de proyección, como en tecnovivio en el uso individual de dispositivos pantállicos. Lo que emerge o se hace presente son principalmente *cuerpos otros*, –tanto *en como ante* la pantalla– radicalmente distintos a los *cuerpos tradicionales de la danza*; así como *miradas otras*, sobre todo respecto de la Danza y respecto del Cine, en tanto devienen a su vez singulares *relatos*, imaginarios, presencias, ausencias, fantasmas,

⁴⁰ Como desarrollaré, en videodanza las nociones de *movimiento, coreografía y gesto* se expanden con respecto a los estudios de danza, pues transitan en relación con el medio audiovisual. Pensemos en el *movimiento* posible a través del cine y el videoarte, incluido el movimiento digital de la animación y los *visual graphics*. Imaginemos la *coreografía para y en la pantalla*. Consideremos el *gesto acentuado* del primer plano y las pequeñas o *mínimas* danzas –o hasta las no-danzas– que se suscitan en este medio otro. Recordemos el *cuerpo*, como actualmente lo vivimos: *presente, ausente, virtual y mediado, digital*. Cuerpo productor y cuerpo receptor: cuerpo medio y cuerpo archivo vivo.

⁴¹ José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*, (Madrid: Akal, 2010) 43.

⁴² En esta investigación, propongo a la *cine-coreografía* como *la dimensión coreográfica en videodanza*. Si bien este término ha comenzado recientemente a ser usado como *otro nombre más* de este campo, aquí lo presento y discuto como *lo coreográfico* en el coreo-cinema o la videodanza, no como sus sinónimos.

sonoridades, deseos, afectos, posicionamientos e intensidades. Se hace presente un artefacto intermedial y complejo que implica sucesos pasados, imágenes presentes, artificios de puesta, montaje y proyección o manipulación, con acciones de expectación y recepción. Estas obras registran un tiempo, hacen aparecer una construcción del tiempo, y lo hacen cada vez en posiciones intermedias entre *lo ficcional* y *lo documental*, a pesar de la marcada tendencia por oponer la videodanza al registro audiovisual de la danza. Por tanto, podemos considerar a estas obras también como *obras-documentos*.

Si consideramos que la memoria no está solamente en el archivo, sino que también está en el *gesto*, podríamos decir que las obras de coreo-cinema como *documentos nómadas* – en el sentido de su exhibición y reproductibilidad– e *inestables*, –en el sentido de su existencia y conservación⁴³– se conforman como memoria en el imaginario de las personas ante quienes se han reproducido y performado éstas, en las memorias selectivas y ficcionales de cada subjetividad espectadora. Se produce una especie de *archivo individual* que a su vez genera un proceso de subjetivación particular. La condición artística de estas piezas se encuentra en sus procesos intermediales, en sus procesos exhibitivos y curatoriales, en su reproducción y reproductibilidad, y en su performatividad.⁴⁴ Sabemos que la reproductibilidad en el arte ejecuta e implica una cercanía de lo colectivo a las obras. El colectivo de los espectadores de videodanza no es

⁴³ Para ahondar respecto a la fragilidad y la efimeralidad de materiales y archivos digitales, consultar Jon Ippolito & Richard Rinehart, *Re-collection: Art, New Media, and Social Memory* (Boston: The MIT Press, 2014) 14-18.

⁴⁴ “El ‘viraje performativo’ en su aspecto más innovador tiene una faz posthumanista. En su contexto la agencia se atribuye tanto a los entes humanos como a los no humanos, y los cambios provocados por el sujeto son vistos como un efecto de la cooperación de humanos y no humanos.” Ewa Domanska, “El ‘viraje performativo’ en la humanística actual,” 131.

masivo, por tanto estamos hablando de micro-narrativas⁴⁵ en el ámbito de lo micro-político.⁴⁶ Jugando con las palabras de la curadora mexicana Sol Henaro, y con respecto al medio que nos ocupa, algunas obras proponen una cierta “lectura al margen”⁴⁷ dentro de las formas artísticas disciplinares, tal vez desestabilizando las maneras de producción y recepción, tal vez logrando que la singularidad diluida de la videodanza ahora exista, sea nombrada. Considero al corpus con el que trabajo en este ensayo, piezas de videodanza con estas potencias y las cuales funcionan como casos puntuales para las nociones que discuto y desarrollo.

El carácter expansivo del coreo-cinema deviene de la propia expansión de las artes visuales, del cine y de la danza, en sus cruces e hibridaciones, a partir de y entre las cuales se genera como campo intermedial. Dicho carácter es una de las causas por las que la conceptualización de esta práctica, así como de sus elementos formales, si los hubiera, se han resistido a las convenciones por cerca de un siglo desde su aparición. Esperamos que se sigan resistiendo.

La videodanza es una práctica maleable, y lo que la ha hecho un sitio tan vital de discurso en este milenio, es precisamente su maleabilidad: en su fin y su comienzo, es una pantalla en blanco. Es simultáneamente un espacio de posibilidad y un sitio de contención, de

⁴⁵ La curadora mexicana Sol Henaro propone la operación de diversas acciones curatoriales y de archivo, como micro-narrativas que fisuran y ponen en tensión los macro-relatos. Sol Henaro, Conferencia, Museo Universitario de Arte Contemporáneo MUAC – UNAM, 8 de mayo de 2018.

⁴⁶ Suely Rolnik, psicoanalista y crítica de la cultura de origen brasileño, trabaja la noción de *micro-política* referente a las lógicas intensivas del deseo y de la experiencia del cuerpo, a diferencia de las lógicas de representación en la macro-política. La potencia de las prácticas poético-políticas atraviesa el cuerpo y atañe a los procesos de subjetivación. Suely Rolnik, “Furor de Archivo,” *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia* IX, 18-19 (2008), 9-22.

⁴⁷ Henaro, Conferencia.

protesta y de pertenencia. Es un espacio de diferencia, sin escuelas de práctica o movimientos *per se*, sin un mito particular de creación o una narrativa singular, sino con numerosas e identificables versiones de cada uno.⁴⁸

En la siguiente sección, presento y sitúo algunas cuestiones que interpelan a esta investigación, sobre la formación histórica de esta práctica maleable, cuya historización es mucho más reciente que sus rastros encontrados en otros tiempos, en los cuales no se *pensaba* particularmente en términos de inter y transmedialidad, aunque estas se *practicaban*; principalmente en las vanguardias con la aparición del cinematógrafo, pero con antecedentes en el tránsito de la fotografía al cine, el pre-cinema.

⁴⁸ Douglas Rosenberg, “Screendance: reiteraciones y sistemas generativos,” en Ximena Monroy R. y Paulina Ruiz C., eds., *Curaduría en videodanza*, vol. 4, *La creación híbrida en videodanza* (San Andrés Cholula: Editorial UDLAP, 2019) 91.

Sobre la formación histórica de la videodanza: universo de micro-movimientos

El pasado del coreo-cinema se presenta absolutamente *inestable*. Este campo se encuentra en plena construcción de su propia historia (una *no-historia* en sus alcances de enunciación pero sobre todo de visibilidad), como universo de micro-movimientos para una reconstrucción en resistencia a los saberes y poderes principalmente del Arte, la Historia del Arte, el Cine y la Historia del Cine, pero también de la Danza y su Historia. Se trata pues, de una reconstrucción colectiva de la formación histórica de la videodanza, por lo que a través de ella se ejecuta una disrupción, desde la que se construye un lugar otro en *las historias del arte*. La historia del coreo-cinema es una historia de capas yuxtapuestas, en constante reactivación, actualización y reconfiguración, a través de la creación, reproducción y lectura de obras, textos y documentos varios en tiempo presente, heterogéneo, diferencial y material, en ámbitos diversos de producción, curaduría, exhibición, estudio y análisis a nivel internacional.

El coreo-cinema encuentra sus antecedentes en la invención del cinematógrafo,⁴⁹ a través de las primeras obras y experimentos de inscripción del movimiento y la danza en la

⁴⁹ Aunque también podríamos rastrear imbricadas historias de los múltiples intereses e intentos por representar e inscribir movimiento en las artes y los medios. “Podemos repasar ahora la incidencia que lo temporal tuvo y tiene en lo visual: en las etapas más primitivas tratando de insuflar la sensación de movimiento en sus obras estáticas; más tarde creando objetos con movimientos mecánicos para intentar la construcción de seres artificiales, luego poniendo en marcha la *ilusión de movimiento* gracias a la persistencia de la visión en la retina, que permitió ocupar todos los sectores posibles de la comunicación audiovisual y del espectáculo y, finalmente, operando con las tecnologías digitales en una tendencia de celeridad creciente que no se interrumpe.” Simón Feldman, *La fascinación del movimiento* (Barcelona: Gedisa, 2002) 114. Al mismo tiempo, cabe destacar las implicaciones que en su momento el cinematógrafo trae a la visualidad: “para la vida de la imagen, la aparición de un *aparato de ver* –o quizá deberíamos decir: de una máquina capaz de *capturar y reproducir imágenes* mecánicamente– constituye un auténtico *acontecimiento*, una modificación tan decisiva que con ella el ver –y toda la culturalidad que le concierne–

imagen en movimiento, los cuales emergieron previa y simultáneamente al desarrollo del lenguaje cinematográfico. A este respecto y sobre la dificultad de oponer terminantemente el coreo-cinema con el registro audiovisual de la danza, apunta Alexandre Veras:

Gran parte de la renovación de los estudios cinematográficos se construyó relativizando esa asociación inmediata entre la construcción del lenguaje cinematográfico y el desarrollo de la *découpage* clásica. En esos estudios, el primer cine surge como un lugar de pura invención, donde las técnicas de representación aún no estaban domesticadas en un tipo de espectáculo que pudiera atraer al público burgués. Esos primeros años del cine apuntarían varias posibilidades de desarrollo que quedaron ahogadas en esta historia. Hoy, varias experiencias que tienen al dispositivo como lugar de investigación e invención retornan a los primeros inventos que dieron origen al cine, como el modo de construir nuevas agencias entre espacio/cuerpo/percepción. Cine expandido, cine del dispositivo, video-instalaciones, son algunos de los campos que son atravesados por esa investigación.⁵⁰

El espíritu del modernismo constituyó el marco tecnológico-corporal del nacimiento y primer desarrollo de este campo coreo-cinematográfico, así como las condiciones a través de las cuales, la también naciente danza moderna se enriqueció y expandió ante la posibilidad de ser inscrita.⁵¹ La danza abandona entonces su condición única, hasta ese

se desplaza a un nuevo escenario, radicalmente redefinido. Ver, ciertamente, ya nunca será lo mismo.” Brea, *Las tres eras de la imagen*, 37.

⁵⁰ Alexandre Veras Costa, “Kino-coreografías entre el video y la danza,” 109.

⁵¹ La danza había generado toda una trayectoria de significativas aportaciones hacia su *escritura*. “A partir del siglo XVII, sistemas de notación de la danza bastante avanzados como los desarrollados por Pierre Beauchamps (1636-1705) y Raoul-Auger Feuillet (1675-1710) y, posteriormente, en el siglo XX, el desarrollado por Rudolf von Laban, han circulado ampliamente y tuvieron un seguimiento más o menos

momento, de ser exclusivamente convivial para ser convivial-tecnovivial: *reproducida, proyectada, con presencias de cuerpos-imagen y espectatoriales*. Por ejemplo, en 1924 fue realizado *Entr'acte*,⁵² un cortometraje francés de colaboración dadaísta dirigido por René Clair –con la interpretación de Jean Börlin e Inge Frïss, así como apariciones de Francis Picabia, Marcel Duchamp, Man Ray, Erik Satie, Georges Auric y el mismo Clair,– el cual fue estrenado como proyección musicalizada en vivo, durante el intermedio de la producción *instantaneísta, Relâche*, para los Ballets Suédois, en el Théâtre des Champs-Élysées en París. *Relâche* fue dirigida por Francis Picabia, producida por Rolf de Maré y coreografiada por Jean Börlin. La música para el ballet y para la película fue compuesta por Erik Satie. El cortometraje es parte de la investigación de Clair sobre el ritmo en el montaje cinematográfico, y usa técnicas como el slow motion, la reversa, tomas en contrapicado bajo el tutú de una bailarina, transformaciones y desapariciones de objetos. La partitura de Satie para la película, independiente de la partitura para el ballet y titulada *Cinéma*, contiene zonas de repetición con el objetivo de emparejar el comienzo de las melodías con ciertos eventos en el cortometraje, de modo que se trata de un temprano ejemplo de sincronización de música con filme, para ejecutarse en vivo.

comprometido. En retrospectiva, sin embargo, ahora se puede ver que ninguno de los sistemas pudo establecer un punto de apoyo duradero o generalizado.” Myriam Van Imschoot, “Rest in pieces,” 43. Si bien el sistema de notación Laban constituye una importante base para los estudios y el análisis del movimiento, la complejidad que conlleva lo ha mantenido en un ámbito de alta especialización, el cual pocos coreógrafos aplican en su práctica actualmente. Desde mi punto de vista, el advenimiento del cine y el video, de alguna forma sustituyó la búsqueda por un sistema de escritura de la danza, siendo la imagen en movimiento el medio idóneo para *inscribirla*. En este sentido, el registro de la coreografía y la danza en video ha llegado a *encarnar* la escritura y por lo tanto una especie de *partitura* y de *guión*, en movimiento, para este arte inasible. Por otro lado, se ha desarrollado la elaboración de *scores*, los cuales cumplen ciertas funciones y aspectos de escritura de la danza. Ver la noción de *cine-coreografía* (página 64).

⁵² *Entr'acte*, René Clair y Francis Picabia, 22 min., Francia, 1924. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=mpr8mXcX80Q> (consultado el 13 de diciembre de 2018).



Erik Satie y René Clair en un foto-still de *Entr'acte*, René Clair-Francis Picabia, 22 min., Francia, 1924.

CINEMA

entracte symphonique de "RELACHE"

CHEMINÉES, BALLONS QUI EXPLOSENT

Pas trop vite $\text{♩} = 90 \text{ à } 100$ ERIK SATIE

1 Flûte
1 Hautbois
1 Clarinette en La
1 Basson
2 Cors en Fa
2 Trompettes (à 2)
1 Trombone
Batterie
Tambourine
Cymbales
Castagnettes

Fragmento de partitura musical de Erik Satie para el cortometraje *Entr'acte*. Fuente: Sitio web de MusicaNeo Library

Por su parte, los estudios pre-cinemáticos de cronofotografía y proto-cinematografía, tuvieron en la danza y los cuerpos en movimiento, incluso de animales, un espléndido objeto de inscripción de movimiento para la inicial imagen móvil.⁵³ Este tipo de trabajos,

⁵³ Investigadores del medio fotográfico como E. J. Muybridge, E. J. Marey y T. Eakins, anticiparon la invención del cinematógrafo y sus relaciones con el movimiento. Para ahondar respecto a los estudios pre-

enmarcados en el *espacio-tiempo aumentado* de las múltiples y mágicas invenciones del proyecto modernista, crearon una especie de desdoblamiento técnico que revolucionó nuestra capacidad de percibir y comprender el movimiento en sí. El realizador y teórico estadounidense Douglas Rosenberg, traza algunos de los rastros coreográficos encontrados por la reciente historia del coreo-cinema.

Encontramos estos rastros por ejemplo, en escritos sobre los estudios fotográficos de Eadweard Muybridge, o el *Entr'acte* de Rene Clair, en la pintura cinéticamente cargada de los cubistas, en las imágenes cronométricas del fotógrafo francés Étienne-Jules Marey, y más tarde en los filmes experimentales de Norman McLaren, Shirley Clark, Maya Deren, Amy Greenfield, entre otros. En críticas de estos trabajos, la mención de la danza *per se* o de cuerpos involucrados en actividades parecidas a la danza y su representación pantálica, a menudo es tangencial a la función central o foco de la escritura. Es una imagen de persistencia retiniana de la obra, algo que resuena a la distancia, fuera del marco de la teorización generalmente mono-disciplinaria en torno a la producción cultural de cine, fotografía y pintura.⁵⁴

Sincrónicamente a ese efervescente periodo, de la historia de la capacidad humana de percibir, comprender y recrear el movimiento, se lleva a cabo también el desarrollo de la

cinemáticos de cronofotografía de Muybridge y Marey en relación con la videodanza, consultar Paulina Ruiz Carballido, “Del precine a la pixilación: poéticas fragmentadas, reconstrucciones gestuales y emergencias estéticas” en Ximena Monroy y Paulina Ruiz eds., *Memoria histórica de la videodanza*, vol. 1, *La creación híbrida en videodanza* (San Andrés Cholula: Editorial UDLAP, 2015) 154-173.

⁵⁴ Rosenberg, “Screendance: reiteraciones,” 86-87, la traducción es mía. Al respecto de *Entr'acte*, Paulo Caldas aporta que “el filme materializa esa dimensión de una imposibilidad que se vuelve posible: aquí, simultáneamente el tiempo y el espacio de la danza es lo que se redimensiona. Se trata ya, de bailar lo imposible. Paulo Caldas, “Poéticas del movimiento: interfaces,” en Paulo Caldas, Eduardo Bonito y Regina Levy, eds., *Dança em foco 4: A dança na tela* (Rio de Janeiro: Contra Capa-Oi Futuro, 2009) 107.

formación histórica de la danza moderna, aproximadamente de 1899 a 1950, con antecedentes desde 1830 con los estudios cinéticos de François Delsarte, Emile Jaques-Dalcroze y Rudolf von Laban, cuyo trabajo y teorías estuvieron dirigidos a músicos, actores y bailarines. Por su parte, tanto los hermanos Lumière y su equipo, como Thomas Edison, a partir de 1894, se aproximaron a las artes del movimiento para hacer registros filmicos con diversos fines.⁵⁵ En el caso de Edison, como señala el bailarín y teórico brasileño Leonel Brum, filmó a las bailarinas Annabelle Whitford Moore, –y otras imitadoras de la época, quienes reproducían las coreografías inspiradas en la *Serpentine Dance* de Loïe Fuller– así como a Ruth St. Denis y Catherina Bartho.

A partir de esta inaugurada relación ente la danza y el cinematógrafo, para producir otro estatuto de imagen del movimiento, se despliega un incesante intercambio entre los dos medios, afectándose mutuamente, hasta nuestros días.⁵⁶ Por ejemplo, Paulo Caldas traza una línea que une a Fuller, artista estadounidense precursora de la danza moderna, quien desde 1892 inspiró a creadores como Mallarmé, Rodin o, más cerca nuestro, Alwin Nikolais. “No resulta inoportuno, aunque problemático, al evocar tal linaje –de Fuller a

⁵⁵ Marion Carrot investiga sobre las filmaciones que realizan los operadores y cineastas Lumière, entre 1895 y 1905, de danzas alrededor del mundo, para ser exhibidas en las exposiciones universales y en las exposiciones coloniales organizadas en Francia entre 1896 y 1922. La autora considera a estas operaciones, como “la elaboración de un mito de autenticidad alrededor de las danzas folclóricas y, particularmente, exóticas. En otros términos, construyen un discurso que hace que un gesto coreográfico sea material para definir colectivamente un grupo humano sin tomar en cuenta su historia ni el enmañamiento de las individualidades que lo constituyen.” La postura de Carrot es muy significativa, considerando que enmarca a esta etapa como la simiente para un posterior tratamiento de los cuerpos de la alteridad, en la industria hollywoodense del cine musical. Marion Carrot, “El mito de la autenticidad en las danzas exóticas vistas en los primeros tiempos,” Paulina Ruiz trad., en Ximena Monroy y Paulina Ruiz eds., *El cuerpo en videodanza*, vol. 3, *La creación híbrida en videodanza* (San Andrés Cholula: Editorial UDLAP, 2018) 122.

⁵⁶ Algunas fuentes para ahondar sobre la historización de este campo, son Erin Brannigan, *DanceFilm: Choreography and the Moving Image*, (New York: Oxford University Press, 2011); Douglas Rosenberg, *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image*, (New York: Oxford University Press, 2012); y las colecciones de libros de los festivales *dança em foco* (Brasil, 2006, 2007, 2008, 2009 y 2012) y *Agite y Sirva* (México, 2015, 2017, 2018, 2019).

Nikolais– denotar el hecho de que ahí deparamos con algo cuyos trazos *casi* abstractos ya nos hacen asistir a más que la danza de cuerpos en movimiento, sino también a una *coreografía de formas en movimiento*.⁵⁷ En los casos citados, tanto de Caldas (2009) como de Rosenberg (2012) podemos ver que ambos reconocen, mencionan e historizan sobre estos *rastros de apariciones coreográficas expandidas*, indagando en diferentes momentos del modernismo. Es también por estos tiempos de las primeras décadas del XXI, que la noción de *coreografía expandida* –en intermediación– es puesta sobre la mesa de la institución-museo por el coreógrafo y teórico sueco, Mårten Spånberg (2012).⁵⁸

La llegada de la tecnología de video –con antecedentes en la distribución de imágenes electrónicas a través de la televisión en las décadas de 1940 y 1950– marcó el comienzo de un importante acercamiento del uso del medio audiovisual a grandes sectores. Este acercamiento de causas principalmente económicas, permitió que las personas empezaran a experimentar con un medio cuyos parámetros de producción y realización eran más bien libres. Como ocurrió con el cine de vanguardia, en el cual los artistas se apropiaron del nuevo medio cinematográfico, desde finales de la década de 1960, esta otra generación de artistas fue afectada por el medio videográfico, dando pie al videoarte y alimentando las escenas internacionales con una consolidación de las prácticas y los

⁵⁷ Paulo Caldas, “Poéticas del movimiento: interfaces,” 107. Las cursivas son mías.

⁵⁸ El evento académico promovido por Mårten Spånberg, titulado *Expanded Choreography: Situations, Movements, Objects*, fue realizado en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) en el año 2012: <<https://www.macba.cat/en/expanded-choreography-situations>>. La dramaturgista y curadora portuguesa Ana Pais, menciona que en aquella ocasión, en su entorno, también se comenzó a pensar en nociones sobre *teatralidad expandida*, en parte a partir de las discusiones de Michael Fried (1998) sobre “la fuerza insidiosa de la teatralidad sobre las formas puras de la escultura”. Ana Pais, “O crime compensa ou o poder da dramaturgia,” en Paulo Caldas y Ernesto Gadelha, eds., *Dança e dramaturgia[s]* (São Paulo: Nexus, 2016) 29. La traducción es mía.

estudios intermediales para las artes, los medios y la culturas. Todo parece indicar que el emblemático y prolífico periodo de las décadas de 1960 y 1970, en todos los ámbitos de las artes, continuará siendo objeto de estudio dada su riqueza, anticipación y complejidad. Es justamente en este periodo que se desarrolla también la danza posmoderna, cuyas investigaciones generaron los primeros rechazos a la espectacularidad, y otorgaron a los gestos cotidianos y a la inmovilidad, estatus de composición. Además, como menciona Leonel Brum, el trabajo y las propuestas de los artistas del Judson Dance Theater,⁵⁹ contribuyeron a desestabilizar el concepto de *danza* y desplazarlo hacia la indefinición. Para Caldas, la indefinición de la videodanza arrastra consigo las propias indefiniciones de la danza. Por su parte, Rosenberg menciona la bisagra que representa la coreógrafa y cineasta Yvonne Rainer en este periodo, cuyo trabajo, opera similarmente al de otros artistas, “que usaron *video* para dislocar la narrativa y para insertar identidad de primera persona dentro del cuadro.”⁶⁰ El trabajo de Rainer, de un género *innombrable*, “representa la incertidumbre y la polivocidad que marcan a las prácticas artísticas postmodernas, o más específicamente marca el escenario liminal entre modernismo y postmodernismo, el mismo espacio del que emerge la videodanza (*screendance*) en la naciente era del video.”⁶¹

⁵⁹ El Judson Dance Theater fue un colectivo de bailarines, compositores y artistas visuales que surgió a partir de una clase de composición del músico Robert Dunn, quien había estudiado con John Cage. Realizando y participando en performances, filmes, videos y happenings, algunos de sus miembros fueron Trisha Brown, Lucinda Childs, Douglas Dunn, David Gordon, Deborah Hay, Meredith Monk, Steve Paxton e Yvonne Rainer. Este colectivo fue influenciado por Robert Rauschenberg, Robert Morris, Andy Warhol, Merce Cunningham, Simone Forti y Anna Halprin, entre otros, y fue un espacio para la colaboración entre los campos de la danza, la escritura, el video, la música, lo visual, lo escénico y lo intermedial.

⁶⁰ Rosenberg, *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image*, 52.

⁶¹ *Ibíd.*

A continuación presento una constelación de nombres –con el objetivo de imaginar un posible mapa, que no *el territorio*– de algunos de los creadores –algunos de ellos también teóricos– intermediales entre lo escénico, lo cinético, lo visual, lo sonoro y lo coreográfico, quienes tejen en colaboración esta trama histórica coreo-cinemática, durante el siglo XX en Europa, Latinoamérica y Norteamérica: Loïe Fuller, Dziga Vertov, Serguei Eisenstein, Fernand Léger, Dudley Murphy, René Clair, Bussy Berkeley, Leni Riefenstahl, Maya Deren, Talley Beatty, Alexander Hammid, John Martin, Hilary Harris, Merce Cunningham, John Cage, Charles Atlas, Meredith Monk, Yvonne Rainer, Pola Weiss, Analívia Cordeiro, Norman McLaren, Philippe Decouflé, Angelin Preljocaj, Pascal Baes, Pina Bausch, Thierry De Mey, William Forsythe, Lloyd Newson, David Toole, David Hinton, Margaret Williams, Rosemary Lee, Liz Aggiss, Billy Cowie, Silvina Szperling, Margarita Bali, Rodrigo Alonso, Douglas Rosenberg, Katrina McPherson, Simon Fildes, Karen y Allen Kaeja, Karen Pearlman, Richard James Allen, Octavio Iturbe, Wim Vandekeybus, Édouard Lock, Isabel C. Valverde, Núria Font, Rocío Becerril, Vivian Cruz, Haydé Lachino, Mariana Arteaga, Brisa Muñoz, Mauricio Nava (...), entre muchos otros.

Con respecto a los primeros usos de los que se tiene registro documental, del término *videodanza*, Leonel Brum aporta:

Se creía que el término videodanza había sido usado por primera vez en 1987, en el artículo de la investigadora Vera Maletic, *Videodance-Technology-Attitude Shift*, publicado en el *Dance Research Journal* o en un catálogo de video del Centro Georges Pompidou en París, cuando la curadora francesa Michele Bargues necesitó identificar en 1988, una cierta programación que no cabía en la categoría “videos de danza.” Sin

embargo, fue encontrado recientemente, un texto norteamericano titulado *Videodance*, de Jeffrey Bush y Peter Z. Grossman, escrito en 1975, que remonta a la creación del tiempo en el periodo de las primeras aproximaciones entre estas dos artes.⁶²

Con el objetivo de presentar un breve marco del estado de la cuestión, en seguida mencionaré algunas de las problematizaciones de las últimas décadas en diversos contextos. En 2006 y 2007, Katrina McPherson, Simon Fildes y Karl Jay-Lewin, organizaron en Escocia dos ediciones del encuentro *Opensource {videodance}*. El primero, reunió a un grupo de artistas y académicos que comenzó el proceso para la creación del *International Journal of Screendance*, cuyo primer volumen fue publicado en el verano de 2010, con Claudia Kappenberg y Douglas Rosenberg como editores. Dentro del comentario editorial se leen las siguientes líneas, que dan cuenta del objetivo y el alcance planteados para esa primera publicación periódica en el ámbito académico, sobre el campo coreo-cinemático.

A través de este journal, nuestro objetivo es re-encuadrar a la videodanza (screendance) como una forma de investigación que examina las interrelaciones de la composición, el lenguaje coreográfico y los significados de cuerpo, movimiento, espacio y tiempo; esto se hace en el contexto de los debates culturales contemporáneos sobre la agencia artística, la práctica como teoría y la interdisciplinariedad.⁶³

Siguiendo a los autores, ese primer volumen fue dedicado a la propuesta de que *Screendance has not yet been invented*, una apropiación de las sugerencias del teórico de

⁶² Leonel Brum, "Reflexiones sobre historia, concepto y curaduría de la videodanza," 56-57.

⁶³ Claudia Kappenberg y Douglas Rosenberg, "Screendance: the practice in print. Editorial Comment," *The International Journal of Screendance* 1 (verano 2010), 1.

cine Andre Bazin en *The Myth of Total Cinema* (1946), sobre el *ideal* del cine aún no alcanzado. Los temas que se problematizaron en ese número incluían a la presencia de Maya Deren en varios artículos, a través de ideas sobre género, crítica, autoría, capacidades diferentes, performance y la fenomenología de la videodanza. Por ejemplo, Chirstinn Whyte abordó ideas sobre amateurismo y profesionalismo, desde la creación opositora y resistente a la industria cinematográfica; Ann Cooper Albright exploró la gravedad a través de una re-consideración del acto de caer en la pantalla, como instante de surgimiento de nuevos significados; Susana Temperley, en español y en traducción a inglés, se enfocó en el papel del crítico en coreo-cinema; Claudia Kappenberg hace una revisión de las nociones de originalidad y autoría; Noël Carroll argumenta sobre una definición del campo, contrastando diversas categorías en juego y desarrollando dialécticamente a partir de ellas, un marco de pensamiento y una proposición del término *moving-picture dance*, para nombrarlo; y Cari Ann Shim Sham, reseña la investigación de Karen Pearlman, sobre los matices rítmicos y coreográficos de la edición audiovisual.

Como otra referencia, a continuación presento un fragmento de *¿Cómo filmar un cuerpo en movimiento en un mundo hostil?*, manifiesto que llevamos a cabo colectivamente y en tres idiomas, durante la residencia internacional de videodanza *Comunidades Híbridas* en 2015, que organicé junto con Paulina Rucarba, en el Centro de las Artes de San Agustín Etna, Oaxaca, México.

(...) ¿Por qué la palabra videodanza? ¿Es importante renombrar la videodanza? / ¿Es la videodanza una herramienta inacabada, siempre en transformación? (...) ¿Es la videodanza un estado del cuerpo? ¿Por qué el empeño en definir? ¿Es definir, acotar? (...) ¿Es necesario hacer dos manifiestos: uno académico y otro artístico? ¿Es el arte sólo

un posicionamiento? (...) ¿Estamos en otra era de la videodanza? (...) ¿Quién mira videodanza? (...) “Hacer visible lo invisible” (Merleau-Ponty/Rancière) a través de videodanza: dimensiones sociales, económicas, políticas, geográficas y de género (...) Pensar en la noción de mediación cultural como creación artística (...) La creación artística como investigación seria (...) La pedagogía como arma de sobrevivencia (...) Pedagogía como curaduría y curaduría como pedagogía (...) ¿Quién va a leer este manifiesto? (...) El arte es un estado de encuentro.⁶⁴

Finalmente, es importante destacar que la práctica de la videodanza propone una desjerarquización de saberes y campos, en tanto cuestiona y expande nociones, posiciones y elementos convencionales principalmente de la Danza y el Cine. En este tipo de piezas en colaboración y complicidad, la creación y la autoría, están a cargo de al menos dos artistas, una dupla conformada por un/a director/a de video o cine y un/a coreógrafo/a. La desjerarquización es propuesta también por parte de los festivales, al enunciar esta creación compartida en las fichas y los créditos de las obras, al incluirse tanto a la coreógrafa como a la videasta/cineasta, equitativamente. Además, dicho rasgo de ruptura se deja ver en aspectos curatoriales y pedagógicos, como lo desarrolla la artista y curadora Marisa Hayes.

Para curadoras como yo, cuya definición operativa de videodanza corresponde a la noción de hibridación de Rosenberg, y en la que la danza no se impone sobre otras formas creativas dentro de una práctica interdisciplinaria, ya se está llevando a cabo un

⁶⁴ Ladys Gonzalez (AR), Priscilla Guy y Emilie Morin (CA), Camile Auburtin y Jean-Baptiste Fave (FR), Benito González, Rocío Becerril Porras, Yolanda M. Guadarrama, Ximena Monroy Rocha, Laura Ríos, Paulina Ruiz Carballido, Alfredo Salomón y Laura Vera (MX). *¿Cómo filmar un cuerpo en movimiento en un mundo hostil?* Manifiesto colectivo, 2015. Sitio web de *Comunidades híbridas*, residencia internacional de videodanza, <http://comunidadeshibridas.weebly.com/manifiesto.html> (consultado el 12 de diciembre de 2018).

compromiso sociopolítico. De hecho, esto no se limita a una simple posición estética, sino más bien a un desmantelamiento de las jerarquías entre las prácticas y los medios en favor de nuevos enfoques multicapa que sólo pueden describirse como colaborativos. Las implicaciones de trabajar dentro de esta definición híbrida son múltiples. En primer lugar, crea nuevas posibilidades para los artistas que no están limitados a un solo material, formación o método diferenciados, lo que los libera para exhibir trabajos que no tienen que ajustarse a las limitaciones de una disciplina en particular, su historia o contexto de exhibición. Del mismo modo, el público recibe este trabajo con un potencial similar para nuevas formas de percepción, comprensión y análisis.⁶⁵

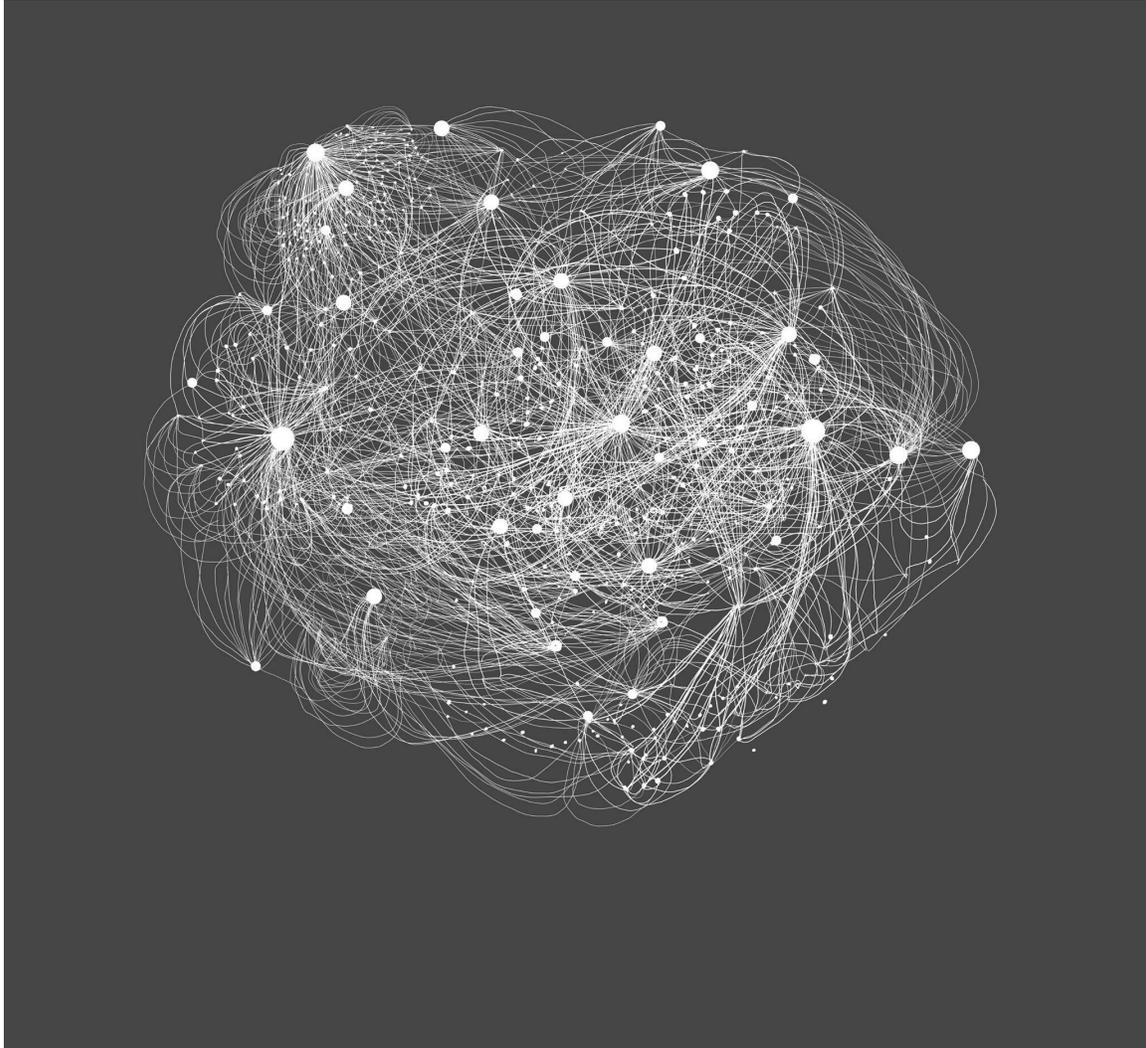
A través de esta sección, mi intención ha sido ofrecer un marco histórico y un estado de la cuestión, respecto de algunas reflexiones, problematizaciones y discusiones en torno a este campo, enunciadas desde la colaboración y la complicidad entre artistas, gestores, curadores y académicos de comunidades internacionales que compartimos experiencias, intereses y necesidades. A continuación, presento el entramado al que llamo coreocinema, a través del desarrollo de diez nociones que se han ido construyendo colectivamente a lo largo de los años y las latitudes, y que en algunas ocasiones van acompañadas de aspectos en obras cine-coreográficas que funcionan a manera de ejemplo visual y textual –y a veces a manera de punto de fuga o de ruptura– que aportan en profundizar la reflexión.

⁶⁵ Marisa C. Hayes, “Curaduría como pedagogía, pedagogía como curaduría: Un *pas de deux*” en Ximena Monroy R. y Paulina Ruiz C., eds., *Curaduría en videodanza*, vol. 4, *La creación híbrida en videodanza* (San Andrés Cholula: Editorial UDLAP, 2019) 202-203.

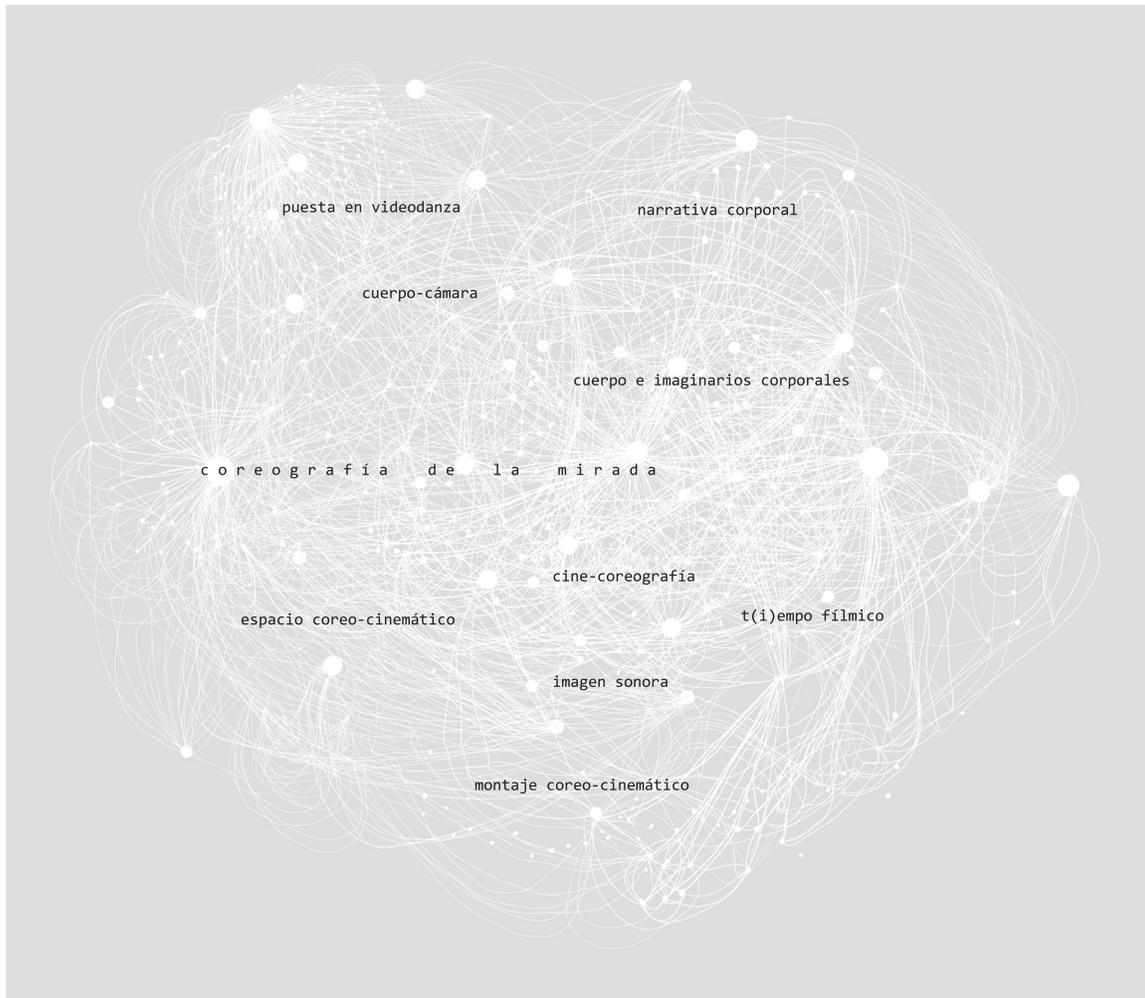
Entramado de nociones en coreo-cinema

En esta investigación desarrollo un *entrelazado* de *nociones* para videodanza o coreo-cinema, un *entramado* de relaciones y tránsitos mediales.⁶⁶ Tal *entramado* podría considerarse un *vocabulario* de partida e inspiración, para articular y situar problemas y experiencias que se trabajan en este campo híbrido, durante el *presente* de su creación e investigación. El *entretajido* que propongo se conforma, hasta el momento, de diez *nociones relacionales* cuya articulación y desarrollo tienen como antecedente y contexto mi propia práctica tanto individual como colaborativa de creación, estudio, gestión, curaduría y enseñanza en videodanza durante los últimos trece años. Las nociones que propongo son las siguientes: 1. espacio coreo-cinemático, 2. t(i)empo filmico, 3. cuerpos e imaginarios corporales, 4. cine-coreografía, 5. narrativa corporal, 6. imagen sonora, 7. puesta en videodanza, 8. cuerpo-cámara, 9. coreografía de la mirada, y 10. montaje coreo-cinemático. A través de estos diez *instrumentos*, presento una red expansiva, un *mapa rizomático*, un *entramado vivo* de enunciación y composición para la creación, el estudio y la experiencia en coreo-cinema.

⁶⁶ Propongo un *entramado*, un *entretajido*, un *entrelazado* de relaciones y tránsitos mediales, a diferencia de un conjunto cerrado de *elementos compositivos o formales*. Propongo *nociones* en lugar de *conceptos* o *definiciones*. La *noción* indica pues un cambio de enfoque, una propuesta metodológica que asume y navega movimientos constantes, inestabilidades e imposibilidad de fijaciones para el campo intermedial del coreo-cinema. Ya que performan relaciones y tránsitos, estas nociones también podrían considerarse como *herramientas*, *utensilios* o *instrumentos* para la creación, el estudio y la experiencia en videodanza.



Viral, gráfica digital, Marisol Monroy Rocha, 2013.



Coreo-cinema: relaciones y tránsitos en constelación medial, Ximena Monroy Rocha.

Este entramado, con características rizomáticas, a pesar de presentarse en lista enumerada en este ensayo, puede leerse en su totalidad o seleccionando fragmentos y comenzando con cualquiera de las nociones, así como funciona el rizoma propuesto por Deleuze y Guattari. Como vemos en la gráfica y en el diagrama, cada noción, a manera de nodo, herramienta y/o utensilio, se encuentra intrínsecamente en relación con uno o más de ellos, y forma parte de, genera y provoca varios posibles tránsitos entre estos. Por tanto, cada noción es *afectada* en mayor o menor medida, o en otras palabras es permeada por

otras, dependiendo del proyecto, obra, enfoque, proceso u objeto de estudio en particular. Además, a pesar de presentarse estos utensilios como nociones distinguidas, es necesaria –no como norma sino por interconexión esencial– su operación a través de sus dialécticas, su interrelación, su *intermedialidad* con las otras. Si consideramos entonces, que operan tránsitos intermediales entre estas nociones, estas herramientas, podemos pensarlas también como *medios* dentro del *medio rizomático videodanza*. Así, aparecen, suenan y se mueven, imágenes fractales y caleidoscópicas, se imaginan constelaciones de rizomas.

Finalmente, a través de este desarrollo entrelazado, aparecen aspectos puntuales de las obras elegidas como corpus, con el objetivo de ejemplificar las nociones, pero sobre todo de reflexionar y discutir en torno a ellas. Debido a esto, en ocasiones las obras operan, en menor o mayor grado, como *puntos de fuga* dentro de la operación de el/los utensilio/s y dentro del funcionamiento de la constelación coreo-cinema.

1. Espacio coreo-cinemático

Considero que el movimiento y los estudios del movimiento están en una etapa primaria (...) En la enseñanza de coreografía tanto para escenario en vivo como para la cámara, se ha vuelto claro para mí que existe un *lenguaje de espacio*. La relación de las imágenes con él comunica algo y es casi como una pareja de movimiento viva, que respira. Entender este lenguaje y su relación con el receptor/cámara, y con el bailarín/movimiento/contenido, es esencial. Ray E. Schwartz⁶⁷

El *espacio coreo-cinemático* es un *lugar* o un *espacio* supuesto, diegético y perceptible: audible y visible. Aquí la imagen se juega en dependencia de su mediación técnica específica: la imagen en movimiento. Uno de los tránsitos compositivos fundamentales cuando pasamos de la imagen en la danza hacia la imagen en la videodanza, o “la primera discontinuidad introducida por el dispositivo,”⁶⁸ es el paso del espacio tridimensional de la escena viva al bidimensional, en tecnovivio, del cuadro y la *pantalla*, esta última como sitio de inscripción y exhibición coreográficas.

Con *espacio coreo-cinemático* me refiero a ese espacio múltiple *donde* la videodanza *ocurre y transcurre*. Aunque este espacio no se reduce a un soporte, la *pantalla* puede considerarse como *el espacio* para la composición coreo-cinemática, cualquiera que sea

⁶⁷ Ladys Gonzalez y Ximena Monroy, “Reflexiones en torno a los parámetros de apreciación y crítica en el ámbito de los festivales de videodanza en Latinoamérica,” en Ximena Monroy R. y Paulina Ruiz C. eds., *Curaduría en videodanza*, vol. 4, *La creación híbrida en videodanza* (San Andrés Cholula: Editorial UDLAP, 2018) 143.

⁶⁸ Alexandre Veras Costa, “Kino-coreografías entre el video y la danza,” 108.

el *escenario* visible sobre esta, así como en cualquier etapa del proceso de creación. El *espacio coreo-cinématico* por lo tanto, podría presentarse por ejemplo, como un paisaje digital, como la imagen de un cuerpo o como cualquier *recorte de la realidad*; un espacio construido a través de la cámara y/o las aplicaciones y programas de edición, animación, y/o postproducción. De manera que la pantalla es uno y el más común de los soportes del *espacio coreo-cinématico*, a manera de cuadro y lienzo.⁶⁹

La *pantalla como espacio coreográfico* es el cuadro para la enunciación – reproducción – performatividad, en donde devienen y se vuelven visibles los *scores de movimiento*.⁷⁰ Es el *espacio final* de inscripción, montaje y exhibición en coreo-cinema. La pantalla ofrece al diseño coreográfico todo un nuevo sistema espacial de configuración, creación y presentación, el cual ha sido explorado desde el comienzo de la cinematografía, en sus diversas posibilidades compositivas para los cuerpos y objetos en movimiento, *naturales* o *artificiales*.⁷¹ La pantalla pues, ofrece a la danza un *nuevo* espacio coreográfico, a través de la posición de la cámara o punto de vista, del encuadre o recorte –desde el plano

⁶⁹ La noción de *pantalla* en la era digital se ha modificado en el sentido de sus materialidades posibles, puede referirse a un soporte físico o virtual: un *portal móvil* como propone Douglas Rosenberg. Otros soportes del *espacio coreo-cinématico* podrían ser estructuras o pantallas tridimensionales para proyección como en el video-mapping, y en los casos de instalaciones y acciones performáticas, una combinación entre espacio escénico y espacio proyectado.

⁷⁰ Ver noción de *cine-coreografía* (página 64).

⁷¹ En su disertación de maestría, la artista e investigadora mexicana Paulina Ruiz Carballido trabaja en la concepción de *la pantalla como espacio coreográfico*, a través del estudio de las obras de Maya Deren y Merce Cunningham. La autora presenta las posibilidades que la imagen en movimiento ofrece a la composición coreográfica, ya que “el cine es el primer arte que ha podido asegurar el dominio del espacio con tanta plenitud,” afirma en diálogo con el cineasta y teórico polaco Jean Epstein (1897-1953), respecto de la *representación acrobática del espacio* a través de este medio, y en la cual asistimos a vistas desde todas las líneas posibles de la esfera, -la *kinoesfera* alrededor de un cuerpo o un objeto. Paulina Ruiz Carballido, “L’écran comme espace chorégraphique. Étude sur l’approche cinématographique de la danse dans les oeuvres de Maya Deren-Talley Beatty *A study in choreography for camera* et Merce Cunningham-Charles Atlas *Locale*” (tesis de maestría, Departamento de Danza de la Universidad París 8, mención *Très bien*, 2013), 12.

panorámico hasta el plano detalle,– de la composición del cuadro, del movimiento de cámara y del montaje audiovisual –*montaje coreo-cinemático*. El *espacio coreo-cinemático* de la pantalla, hoy puede ser proyectable, proyectado, digital, táctil, bidimensional (tridimensional en el *mapping*), fijo y móvil. La pantalla se multiplica y también funciona como espejo infinito.

Mientras las pantallas en la era digital han disminuido significativamente su masa física, los creadores de videodanza ya no consideran a la pantalla como un objeto, sino como un portal móvil, libre de la masa del aparato. La pantalla es un espacio site-specific con un horizonte infinito, un paisaje potencial en el cual el cuerpo es un punto de referencia, una teoría, una metáfora visual, o hasta un espacio ausente para la contemplación. En esta nueva ecología de la pantalla, el material de filme y video ha sido absorbido por el material de la cultura digital. (...) Se trata de un vacío cada vez más seductor para creadores de danza y creadores de trabajo *pantállico* que ven al cuerpo en movimiento, o tal vez simplemente al movimiento, como el equivalente cinético del lenguaje, o más aún, como *contenido*.⁷²

Marahope 14/07 es una videodanza de los brasileños Alexandre Veras y Paulo Caldas, realizada en 2007.⁷³ El *escenario* de esta pieza es el Mara Hope, un navío petrolero abandonado en el Puerto de Mucuripe, en Fortaleza, Brasil, proveniente de Monrovia, Liberia y fabricado en abril de 1967. En 1983, mientras se encontraba anclado en Port Neches, Texas, sufrió un incendio en el cuarto de máquinas mientras atravesaba un

⁷² Rosenberg, “Screenance: reiteraciones,” 14-15. Las cursivas son del autor, con excepción de la traducción *screenic – pantállico*.

⁷³ *Marahope 14/07*, Alexandre Veras y Paulo Caldas, 16 min., Brasil, 2007. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=v8SXC_A6mL4 (consultado el 14 de diciembre de 2018). Parte de la Selección de la Muestra Itinerante del Festival VideoDanzaBA en México, 2008.

proceso de reforma. En 1985, cuando se dirigía a Kaohsiung, Taiwán, el remolcador tuvo problemas mecánicos cuando pasaba por la costa brasileña, donde derivó hasta encallar en Fortaleza. Después de varios intentos fallidos por reflotarlo, el navío fue abandonado.

Veras, videomaker, y Caldas, coreógrafo, co-dirigen esta videodanza después de una década de compartir e intercambiar intereses y reflexiones sobre la relación danza – cine. En entrevista disponible en Vimeo, el coreógrafo recuerda la primera vez que, al visitar Fortaleza, vio esa *isla de metal*, en compañía de Andréa Bardawil –quien también es colega de Veras– y le contó la historia. “La fuerza de esa imagen para mi *ya está presente* solamente en el propio navío que yo veo en el mar.”⁷⁴ Esa imagen tenía ya un antecedente de proyecto documental sobre el Mara Hope, desde la casa productora en la que han colaborado Veras, Bardawil y Luiz Bizerril, entre muchos otros artistas e investigadores, llamada *Alpendre Casa de Arte*,⁷⁵ y la cual cuenta con un núcleo de *vídeo-dança* y un significativo cuerpo de obras, entre ellas *Marahope 14/07*.

⁷⁴ “Paulo Caldas hablando sobre el videodanza Marahope 14/07,” <https://vimeo.com/14637410> (consultado el 6 de noviembre de 2018). Las cursivas son mías.

⁷⁵ “La palabra porche (alpendre) nos es preciosa. Remite las marcas que nos dejaron por largas noches de historias, relatos y conversaciones acumuladas en el acogedor de un porche. Nos recuerda ese *territorio plástico* que en su lisura puede ser transformado, convertido y reconvertido, escenario de bromas e invenciones, lugar del espíritu de alegría y creación. Lugar de aterrizaje y pausa para los que pasan, lugar de acogida y coqueteo con la alteridad. Pero un porche también es ese lugar entre la casa y la calle, el exterior y el interior, espacio de los intercambios y de los *flujos*. Es ahí donde nos reencuentra, en medio de esas resonancias, en el lugar de las conversaciones, invenciones, de los aterrizajes y pausas, de los intercambios. Es ahí donde el Porche se va configurando como *un lugar de pasajes*, un entre-lugar. Un espacio constituido por esos flujos, *interfaz* entre el interior y el exterior. Una especie de acumulación por vecindades que no debe ser reducida a una simple aproximación, sino que *potencie* los encuentros, busque consistencias, multiplicidad y ligereza. Un juego que en cada lanza amplíe el lugar *de la creación y del pensamiento*. Queremos construir ese espacio como se construye un concepto. Interesan las cuestiones contemporáneas con las cuales la creación y el pensamiento se embaten. Experimentar caminos, como viajeros que no necesitan habitar una ciudad, un estado, un país, aunque ellos nos habiten. *Nómadas*, aunque en nuestros territorios, habitantes de una *velocidad intensiva*.” Alexandre Veras - Videomaker. http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Alpendre_Casa_de_Arte



Foto-still de *Marahope 14/07*, Alexandre Veras y Paulo Caldas, 16 min., Brasil, 2007.

Siguiendo a Caldas, en la construcción del espacio *Marahope 14/07*, nació una concepción dramática que incluía dos elementos: la distancia entre los dos cuerpos performers⁷⁶ y la inmovilidad de estos. En la imagen intermedial de la obra, a pesar de esa inmovilidad temporal de los cuerpos de pie, podemos apreciar en el diálogo *entre lo visual y lo sonoro*, el monumental tamaño del navío, el fuerte viento, el movimiento del mar, la presencia del agua, del metal y de los restos en el suelo del barco; las nubes y el cielo, el dueto en movimiento y micro-movimiento, las líneas y contornos en el paisaje en cada toma, las perspectivas y distancias en la composición del cuadro y el protagonismo del sonido. La *imagen sonora*⁷⁷ en esta pieza, se conforma de las materialidades en locación, una composición auditiva como aliada imprescindible de la construcción de ese

⁷⁶ Los intérpretes son Carolina Wiehoff y Paulo Caldas.

⁷⁷ Ver noción de *imagen sonora* (página 72).

espacio coreo-cinematográfico: los sonidos del viento, de las olas y el agua percutiendo con el metal, de los cuerpos al moverse en esa superficie rota y pedrosa, de la música, de la voz y del canto. Desarrollo más sobre esta dimensión sonora de *Marahope 14/07* como *narrativa*, en la noción que propongo de *imagen sonora*. En lo que aquí respecta, es posible considerar cómo esta última tiene la potencia de ser un recurso aliado o cómplice en la construcción del *espacio coreo-cinematográfico* en esta pieza en particular. Como he mencionado, las nociones en este *entretendido* se encuentran *en relación*.



Foto-still de *Fora de campo*, Claudia Müller y Valeria Valenzuela, 7 min., Brasil, 2007.

Adicionalmente, Caldas hace mención de un vital recurso del *espacio coreo-cinematográfico*: el *extra-campo* o *fuera de campo*, ese existir de “un mundo continuado a partir de eso que

se ve.”⁷⁸ Leonel Brum también lo describe, desde su historia de la videodanza, de la siguiente forma. “Todo encuadre presupone algo que no puede ser visto por la mirada, pero puede ser intuido por el espectador. Esta interpretación de la materialidad diegética fuera de los límites de la pantalla, es denominada *extracampo* por las teorías cinematográficas.”⁷⁹ Como ejemplo excepcional de videodanza ejecutada a través del extra-campo, *Fora de campo* –de la coreógrafa brasileña Claudia Müller y la cineasta chilena Valeria Valenzuela,⁸⁰ presenta una construcción de *espacios imaginados a través de coreografías imaginadas*, a su vez generados a partir de las narraciones orales y danzadas de gestos y palabras de los cuerpos a cuadro: los espectadores diegéticos y en convivio. La intérprete, Claudia Müller, a quien nunca *vemos bailar, entrega danzas a domicilio*,⁸¹ mientras sus receptores, a cuadro, van tejiendo y transmitiendo el testimonio a nuestros cuerpos espectadores en tecnovivio, llevándonos a *re-crear la danza* en su *espacio coreo-cinématico*, en la imaginación. De esta forma, de acuerdo con Belting, se performa el estatus de *medio* del cuerpo espectador, como productor – creador de

⁷⁸ “Caldas sobre Marahope 14/07,” entrevista Vimeo.

⁷⁹ Brum, “Reflexiones sobre historia, concepto y curaduría de la videodanza,” 67.

⁸⁰ *Fora de campo*, Claudia Müller y Valeria Valenzuela, 7 min., Brasil, 2007. Disponible en <https://vimeo.com/49238783> (consultado el 13 de diciembre de 2018). Parte de la Selección de la Muestra Itinerante del Festival VideoDanzaBA en México, 2008.

⁸¹ El proyecto de *danza contemporánea a domicilio* de Claudia Müller (2005), a partir del cual se basó y realizó la videodanza *Fora de campo*, “investiga la experiencia de ‘entregar’ danza contemporánea en lugares donde no se espera, buscando espacios desapercibidos, brechas en el cotidiano. (...) El pedido presupone un bailarín que realiza su oficio, entregando un bien no utilitario, una ‘mercancía’ no usual, cuyo consumo está en la fruición del espectador. Una danza a la que le importa menos los movimientos concretos que los espacios imaginarios abiertos en el encuentro con el espectador – consumidor: ¿cuál es el lugar de este oficio, cómo es percibido, cuáles son sus recursos, cuál es su alcance, cómo es remunerado?” Sitio web de Claudia Müller, proyecto *danza contemporánea a domicilio*, <https://www.claudiamuller.com/danca-contemporanea-em-domicilio-2005/> (consultado el 12 de diciembre de 2018).

imagen.⁸² En este segundo ejemplo de obra, constatamos que la configuración del *espacio coreo-cinemático* tiene un potencial infinito, en este caso radical a través de la interpelación directa a la subjetividad espectadora, haciéndola explícitamente co-creadora, a partir de la puesta y el montaje de los elementos dentro y fuera de campo en la pieza. Hasta cierto punto, *Fora de campo* es un punto de fuga respecto de las posibilidades de construcción de *este espacio*, pues aquí el *espacio coreo-cinemático* (así como la danza) resulta intensivamente propio, único.

Por último, Paulina Ruiz Carballido subraya el alto contraste entre la percepción del espacio-tiempo escénico, y del espacio-tiempo audiovisual, afirmando que “el cine abre el espacio a través del tiempo.”⁸³ Aquí, la autora se encuentra en diálogo con las ideas de Élie Faure (1873-1937), historiador del arte y estudiante del filósofo y escritor francés Henri Bergson (1859-1941), dentro del texto “Introducción a la mística del cine,” en donde el autor propone que el cine *hace que la duración sea una dimensión del espacio*. De modo que, como señala Ruiz Carballido, “el tiempo es primordial en la percepción del espacio”⁸⁴ en el medio cinematográfico, lo cual a mi parecer indica una significativa particularidad del medio coreo-cinemático, en tanto tránsito medial y transformación de la dimensión temporal, íntimamente relacionada con la inscripción (y por lo tanto la percepción) del movimiento en el *espacio coreo-cinemático*.

⁸² Ver la noción de *cuerpo e imaginarios corporales* (página 55).

⁸³ Ruiz Carballido, “L’écran comme espace chorégraphique,” 12.

⁸⁴ *Ibíd.*

2. T(i)empo filmico

El *t(i)empo* es *tempo* y *tiempo*. Transcurrir de movimientos, sensaciones, tensiones, cuadros y momentos, visible a través de intervalos, audible y kinestésicamente perceptible a través de un ritmo, de esa *dancidad* que Paulo Caldas pone de manifiesto. Me refiero a *tiempo* como técnica y como transcurso, así como a *tempo* como ritmo y vaivén. Discurrir, fluir, escurrir. El *t(i)empo filmico* es maleable, danzable, como puede experimentarse ante las partituras que *crean* ciertos montajes cinematográficos, como en el cine por ejemplo de Vertov, Eisenstein, Deren y Tarkovsky.

Detonador de inusitados ritmos, dilataciones, suspensiones, imaginaciones, y condensaciones elípticas y más allá de la elipsis, a través del *t(i)empo filmico* se construye la partitura rítmica en videodanza. En este *t(i)empo* presenciamos danzas, cuerpos y gestos *solamente posibles* en el medio de la imagen en movimiento, radicalmente distinto al *tiempo real* de la coreografía en vivo. El tiempo cinematográfico permite en coreo-cinema, indagar y explorar en términos de tensión, tempo, ritmo, velocidad, repetición, variación, fantasma y simulacro. A continuación presento algunos ejemplos.



Foto-still de *WOOD BLEED*, Anaïs Bouts y Mauricio Ascencio, 7 min., México, 2012.

WOOD BLEED es una pieza en colaboración entre el artista visual mexicano Mauricio Ascencio –como parte de su proyecto Meeting Point– y la intérprete franco-mexicana Anaïs Bouts.⁸⁵ A partir de una imagen pictórica y fotográfica exquisitamente *esculpida*, y que resuena con la iluminación del tenebrismo y la pintura barroca, este trabajo transita de un medio a otro, a través de un *t(i)empo* suspensivo. Su partitura *temporal* se presenta como pura tensión, espera inquietante a través de la mirada de la performer hacia la cámara, la no-acción y la música anticipatoria que sostienen la expectativa, para así *revelar un instante*. Bouts y Ascencio, crean y reproducen una tensión cuerpo a cuerpo, mientras ella a cuadro fijo, en plano medio y sentada a una mesa, mira fijamente a la cámara, me hace *saberme mirada*, a la espera de lo que ocurrirá. Esta partitura mantiene

⁸⁵ *WOOD BLEED*, Anaïs Bouts y Mauricio Ascencio, 7 min., México, 2012. Disponible en <https://vimeo.com/58585418> (consultado el 13 de diciembre de 2018). Parte de la Selección del Festival Agite y Sirva 2013.

un tempo pausado, con únicamente dos momentos de gestos a través de movimiento acelerado por un impulso: el retiro del brazo que yacía sobre la mesa, y el regreso de la lengua a la cavidad de la boca. En estos sentidos fotográficos, pictóricos, danzados, temporales y tensitivos, podemos considerar a *WOOD BLEED* como un *cuadro vivo*, una *moving picture*, o tal vez una *moving-picture dance*, el término propuesto por Noël Carroll para el medio coreo-cinemático.⁸⁶



Fotos-still de *Mudanzas*, Melina Rivera, 5 min., México, 2012.

⁸⁶ El filósofo del arte estadounidense Noël Carroll, lleva a cabo una discusión medial sobre los términos más utilizados para este campo, proponiendo y definiendo el de *moving-picture dance*. “Debido a su relevancia en cuanto a elección, estilo y significación artísticas, la elección de movimiento frente a la de no movimiento, es una característica definitoria del cine y otras formas de imágenes en movimiento (...) Es por eso que declaro la condición de moción (motion) tan ampliamente en términos de la posibilidad de movimiento (movement).” Noël Carroll, “Toward a definition of moving-picture dance,” *The International Journal of Screendance* 1, *Screendance has not yet been invented* (verano 2010) 117. La traducción es mía.

Por otro lado, *Mudanzas* es una pieza de reapropiación de archivo o *found choreography*,⁸⁷ de la artista visual y bailarina mexicana Melina Rivera.⁸⁸ Ella compone una coreografía audiovisual o *cine-coreografía* usando como principal herramienta la edición o *montaje coreo-cinemático* –como propongo estas nociones– a partir de micro-fragmentos de gestos y movimientos *encontrados*, de personajes en las siguientes películas del expresionismo alemán: *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922), *Las manos de Orlac* (Robert Wiene, 1924), *Los Nibelungos* (Fritz Lang, 1924), *Tartufo* (F.W. Murnau, 1925), *Fausto* (F.W. Murnau, 1926), *El Último* (F.W. Murnau, 1924) y *Tres páginas de un diario* (G.W. Pabst, 1929). Este trabajo podría considerarse una danza *simulada* de *cuerpos fantasmagóricos* –que se hacen presentes a través de la dimensión espacio-temporal del video– en estados de ensoñación, pasión, éxtasis, susto, amenaza, dolor, tensión y desesperación. Ubico a *Mudanzas* como ejemplo de la noción de *t(i)empo filmico*, debido a que su partitura *temporal*, marcada por la *sucesión* de un gesto o movimiento al siguiente, opera como hilo conductor o *narrativo*.⁸⁹ Este transcurso además, revela la *dancidad* en los entres (intersticios) de la consecución de fragmentos cinematográficos de tiempos otros, actualizados coreográficamente por su disposición en el *timeline* del editor. En estos sentidos, Melina realiza una coreografía digital a partir del tránsito –la digitalización– de películas de cine de vanguardia de la década de 1920. En

⁸⁷ Categoría propuesta por el festival holandés *Cinedans* en 2014, reapropiándose a su vez del nombre del género cinematográfico *found footage* –material audiovisual presentado fuera de su contexto original– a propósito de las obras principalmente del cine-coreógrafo británico David Hinton. Disponible en <http://cinedans.nl/en/projects/found-choreography/> (consultado el 13 de diciembre de 2018).

⁸⁸ *Mudanzas*, Melina Rivera, 5 min., México, 2012. Disponible en <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/mudanzas> (consultado el 13 de diciembre de 2018). Parte de la Selección del Festival Agite y Sirva 2013.

⁸⁹ Ver la noción de *narrativa corporal* (página 68).

esta pieza se juega una *multiplicidad de tiempos*, –una *multiplicidad cualitativa y de duración* evocando a Bergson; una *multiplicidad intensiva, del tipo rizoma*–⁹⁰ recibida, *espectada en presente, hecha presente, con otra vida.*

Finalmente, como puede apreciarse en estas dos piezas, en tanto técnica, transcurso, ritmo y vaivén, el *t(i)empo filmico* se relaciona íntimamente con el diseño sonoro y con el montaje en videodanza. La *imagen sonora* proporciona, con su materialidad en relación con la imagen visual, los sentidos de atmósfera y tono, dibujando a través de sus variaciones, tensiones narrativas. A su vez, en el *montaje coreo-cinématico* se compone el hilo secuencial y de tensiones –con anticipaciones, rupturas, repeticiones– construyendo así la duración, el transcurso de la obra, el movimiento-obra.⁹¹

⁹⁰ “Para Bergson hay multiplicidades numéricas o extensas, y multiplicidades cualitativas y de duración. Nosotros hacemos más o menos lo mismo cuando distinguimos multiplicidades arborescentes y multiplicidades rizomáticas. Macro y micromultiplicidades. Por un lado, multiplicidades extensivas, divisibles y molares; unificables, totalizables, organizables; conscientes o preconscientes. Por otro, multiplicidades libidinales, inconscientes, moleculares, intensivas, constituidas por partículas que al dividirse cambian de naturaleza, por distancias que al variar entran en otra multiplicidad, que no cesan de hacerse y deshacerse al comunicar, al pasar las unas a las otras dentro de un umbral, o antes, o después.” Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas*, 39.

⁹¹ Ver las nociones de *imagen sonora* (página 72) y *montaje coreo-cinématico* (página 91).

3. Cuerpos e imaginarios corporales

(Las imágenes) reemplazan la ausencia del cuerpo con otro tipo de presencia. La *presencia icónica* mantiene todavía una ausencia del cuerpo y lo vuelve lo que debe ser llamado *ausencia visible*.

Hans Belting⁹²

Acciones, operaciones y *acontecimientos* como el pensamiento, la escritura y el movimiento, se ubican en el cuerpo. Podrían considerarse acciones, operaciones y acontecimientos corporales. La potencia de la imagen permite en coreo-cinema o videodanza, hacer el desplazamiento de un cuerpo presente a un cuerpo mediado, mediatizado, digital, fantasmagórico. La noción de *cuerpo e imaginarios corporales* en este campo, deviene de una constante experimentación de lo que los cuerpos pueden, viven, sienten, son; transferido a la creación con, a través de, y a propósito de los cuerpos: cuerpos-sujetos y cuerpos-objetos. En estos sentidos, considero como posibles *cuerpos* en este marco de creación, a cuerpos humanos, cuerpos no humanos, y cuerpos de cosas y materiales *no vivos*. Considero a su vez, como *imaginarios corporales*, a ideas, evocaciones y manifiestos sobre el cuerpo, a través de los cuales es posible *decir* sobre un cuerpo sin necesariamente mostrar imágenes de *aquel* cuerpo.

⁹² Hans Belting, "Image, *Medium, Body*: A New Approach to Iconology," *Critical Inquiry* (invierno 2005) 312.

¿Qué decir, qué más decir sobre el cuerpo? ¿Cómo devenir, moverse, visibilizarse, inscribirse, proyectarse cuerpo? ¿Cómo evocar un cuerpo? ¿Cómo, para qué hacer imágenes del cuerpo, desde el cuerpo y sobre el cuerpo?

A continuación me enfoco en dos obras como ejemplos a propósito de *cuerpo e imaginarios corporales*. En el primero, la materialidad del cuerpo es literalmente diseccionada, y en el segundo, se *disecciona* como técnica audiovisual, la imagen y el movimiento del cuerpo.

La danza de la codorniz. Primer movimiento, es una pieza de la coreógrafa y bailarina Elena Córdoba y el creador audiovisual Chus Domínguez.⁹³ El punto de partida en el proceso de esta videodanza, es una *imagen sonora* que Elena escuchó a través de un diálogo de la película *Vivre sa vie* (1962) de Jean Luc Godard. En este, se “hablaba de la naturaleza de las gallinas y de su alma. De ese texto nació la idea de animar el cuerpo de una codorniz lista para ser cocinada, y, siguiendo a Godard, buscar en él el alma de esa bailarina póstuma.”⁹⁴ Los creadores eligieron este fragmento de la banda sonora de la película, reapropiándolo y reutilizándolo para conformar el paisaje sonoro en la videodanza, incluida la música y el diálogo entre los personajes Nana y Paul.

En primer plano, dos manos abren un paquete, revelan dos codornices muertas, *listas para cocinar*. En el transcurso de la pieza, una mujer traslada y acomoda cuidadosamente los cuerpos de hasta seis codornices, en variados planos. La locación no es un cocina,

⁹³ *La danza de la codorniz. Primer movimiento*. Elena Córdoba y Chus Domínguez, 7 min., España, 2010. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=Uv6_4eOOk5o (consultado el 13 de diciembre de 2018). Parte de la Selección del Festival Agite y Sirva 2012.

⁹⁴ Sitio web de Chus Domínguez, <https://www.chusdominguez.com/la-danza-de-la-codorniz-primer-movimiento-the-dance-of-quail-first-movement-7-min-2010> (consultado el 6 de noviembre de 2018).

sino una habitación casi vacía y al parecer abandonada. Aparecen objetos como un contenedor con piedras, unas tijeras, un foco cableado a una batería. Después de contemplar a una codorniz que situó sobre una mesa, la mujer manipula lentamente una pierna de ese cuerpo, mientras este movimiento a su vez, *genera, causa* el movimiento de uno de sus brazos o alas. Al soltar ella la pierna de la codorniz, esta va volviendo paulatinamente a su lugar. Varias veces, volvemos a percibir ese micro-movimiento animado del cadáver. De esta forma se sucede una danza, a partir de la suave manipulación de un brazo: lo levanta, lo sostiene con un dedo, presiona hacia atrás con un poco de fuerza, y todo el cuerpo del animal se mueve. Al soltar el brazo, este vuelve a su lugar muy lentamente.

En un siguiente momento, del último movimiento *de* la codorniz, la mujer estira, rota y contrae la pierna o pata izquierda, mientras se mueve todo el ave y se percibe una suerte de *respiración*, una ligera cadencia en este cuerpo inerte. Micro-movimientos generados por una fuerza externa, ajena, corte a negro. La mujer acerca los cables. Corte a la mano con un bisturí, y comienza a cortar el pecho del animal mientras vemos algunos cables saliendo de la parte inferior del torso. Corte a negro. Corte a la etapa más profunda de la disección, mostrando a través de esta apertura, una luz roja que proviene del interior de la codorniz, mientras escuchamos el texto de la película *Vivre sa vie*.

En este trabajo, los artistas diseñan una coreografía a partir de la manipulación del cuerpo de la codorniz, y configuran una danza a través de lo que podríamos llamar *memoria corporal cinética*, una memoria de la mecánica motriz de este cuerpo muerto, no hacía mucho tiempo, todavía vivo. Con la intervención en el cuerpo de esa *bailarina póstuma*,

introduciendo y encendiendo un foco de luz roja, *para mostrar su alma*, Elena y Chus responden a la provocación que les ofrece Godard en el diálogo de *Vivre sa vie*. Se presenta aquí un tránsito de la *imagen sonora sugerida* por el cuerpo de Godard, producida e interpelada en el cuerpo de Elena, y materializada en la videodanza –en sus elementos en intersección– en colaboración con Chus. El *cuerpo en La danza de la codorniz*, es un cuerpo no humano, no vivo, no danzante, que sin embargo danza en su intermedialidad, en su ejecución en videodanza, en coreo-cinema. A su vez, la pieza presenta como *imaginarios corporales*, la propuesta del texto sobre las gallinas en el diálogo en Godard, materializada en la *cine-coreografía* de la videodanza: la conformación de exterior e interior de un cuerpo, y el alma que queda una vez que eliminamos tanto el exterior como el interior. La aportación de este proyecto al medio videodanza es equiparable a la provocación llevada a cabo por David Hinton al coreografiar imágenes de aves en *Birds*,⁹⁵ en tanto trabajan esta vez con el cuerpo *muerto y animado* manualmente, de un ave. Esta aportación produce un *imaginario corporal* inusitado en el coreo-cinema.

⁹⁵ *Birds*. David Hinton, 9 min., Reino Unido, 2001. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=VPAPKuRpDfk> (consultado el 13 de diciembre de 2018).

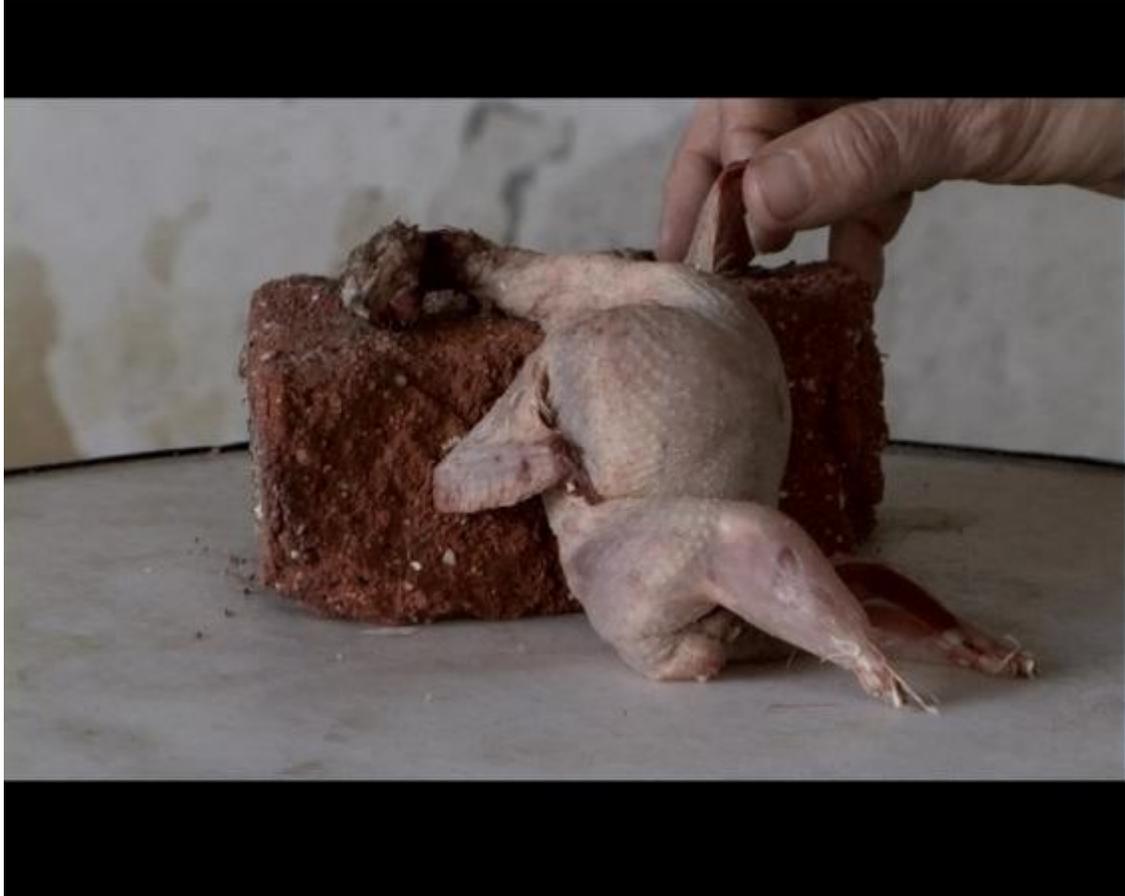


Foto-still de La danza de la codorniz, Elena Córdoba y Chus Domínguez, 7 min., España, 2010.

Por otro lado, *SAMBA #2* es una videodanza silente realizada por las cine-coreógrafas brasileñas, residentes en Estados Unidos, Andrea Lerner y Rosane Chamecki.⁹⁶ La coreografía y performance, en su interpretación como *primera capa coreográfica*, son de la bailarina Nao Yamada. La obra fue producida en 2014 a través de la *DANCE MOVIES Commission* del *Experimental Media and Performing Art Center* (EMPAC), de Nueva

⁹⁶ *SAMBA #2*. Rosane Chamecki y Andrea Lerner, EMPAC, 3 min., Estados Unidos, 2014. Disponible en <https://vimeo.com/119779106> (consultado el 13 de diciembre de 2018). Parte de la Selección del Festival Agite y Sirva 2015.

York. En veinte años, Lerner y Chamecki han producido un corpus de obras que transitan entre performances de danza y piezas de video e instalación.

En *SAMBA #2*, se presenta a una mujer bailando samba, a cuadro fijo y en primer plano durante la totalidad de la pieza. La cámara encuadra exclusivamente la zona de la cadera de la bailarina, quien porta una tanga blanca con joyería plateada, mientras se mueve girando sobre su propio eje. El encuadre ajustado a la cadera –primer plano o *close up*– fue imitado del tipo de encuadre habitualmente utilizado en los populares programas de talentos de la TV brasileña de los años 70. Las creadoras eligen video-coreografiar esta danza en *extreme slow motion*, articulando así una disección de la icónica manifestación cultural brasileña a través de fragmentos tanto del cuerpo como del movimiento de la bailarina. Las cine-coreógrafas “trabajan con el cliché de la samba, desafiándolo con las posibilidades de subvertirlo.”⁹⁷

⁹⁷ Sitio web de chameckilerner. Rosane Chameki y Andrea Lerner, videodanza *SAMBA #2*, <http://chameckilerner.com/samba-2/> (consultado el 13 de diciembre de 2018).



Foto-still de *SAMBA #2*, Rosane Chameki y Andrea Lerner, EMPAC, 3 min., EUA, 2014.

El encuadre, la cámara fija y la iluminación, otorgan primordial importancia al movimiento del *sujeto* dentro del cuadro, acentuando el *objeto* de la mirada. En esta obra, a través de la modulación y manipulación de la velocidad de cuadro a una lentitud exacerbada, el movimiento se revela de forma impredecible. Las tensiones entre glúteos y piernas, y entre músculos y articulaciones de la cadera de la bailarina, crean una incómoda e inusual *danza de la carne*, demoliendo metafórica y literalmente la materialidad del *cuerpo* en un paisaje desorientador. En términos corporales, la samba no solo constituye la más profunda manifestación de fisicalidad de Brasil, también encarna su más extendido estereotipo de hipersexualización y exhibición de los cuerpos femeninos. Sin embargo, frente a *SAMBA #2*, resulta muy complicado, si no es que imposible, percibir esta danza como la samba de *inherentes* rasgos de erotismo e hipersexualidad, por demás exotistas. Esta *deconstrucción cinemática* ofrece una experiencia de *disección del cuerpo en estado de samba*, haciendo evidente lo que

intuíamos pero no percibíamos de esta llamativa danza: su exuberancia, “su violencia y su fisicalidad no domesticada.”⁹⁸ *SAMBA #2* ofrece un imaginario visual, sonoro y corporal atípico, que rompe con las convenciones tanto de la danza como del cine contemporáneos, ofreciendo un trabajo híbrido que problematiza la percepción del cuerpo y de la samba, además de potenciar posibles lecturas expandidas y en devenir, de la cultura brasileña y de estas formas o medios artísticos en intersección y tránsito. Al modificar drásticamente la percepción de la samba y *del cuerpo de la samba*, Chamecki y Lerner ponen en crisis la mirada de deseo y el placer visual⁹⁹ normalizados tanto en este tipo de danza como en los materiales audiovisuales hegemónicos sobre danza y sobre mujeres. A través de una suerte de agencia post-feminista, las artistas subvierten nuestra mirada, a partir del uso directo de uno de los íconos más exhaustivos de la mirada deseante hacia el cuerpo femenino, mostrando que el erotismo y la sexualización no se encuentran en la carne misma, sino en la mirada. De esta forma, las cine-coreógrafas operan una sublevación respecto de estereotipos, clichés, e *imaginarios corporales*, imaginarios del deseo y del cuerpo deseado y deseante, exhibido e hipersexualizado.

En estas dos piezas, la noción de *cuerpo e imaginarios corporales* se manifiesta clave, pues se trata de una noción *central*, a partir y a través de la cual emergen los discursos y los sentidos que los creadores desarrollan en la creación coreo-cinematográfica. Como afirma Veras, “una video-danza no es diferente en naturaleza de otros trabajos audiovisuales, su

⁹⁸ *Ibíd.*

⁹⁹ Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Leo Braudy y Marshall Cohen, eds. (Nueva York, Oxford UP: 1999) 833-44.

diferencia se asegura en la centralidad que la relación del cuerpo con el movimiento en el espacio-tiempo logran en la concepción del trabajo.”¹⁰⁰

Por otro lado, considero que estas dos obras ejecutan subversiones de producción de sentido dentro de la creación más normalizada en los medios que se intersectan en el coreo-cinema. Entre otras cosas, este tipo de subversiones ubican a este *medio rizomático* como forma intermedial experimental y de contracorriente, evidenciando una significativa potencia de la videodanza como contra-dispositivo¹⁰¹ en las historias de las artes, de los medios, de los cuerpos y de las culturas.

¹⁰⁰ Alexandre Veras Costa, “Kino-coreografías entre el video y la danza,” 114.

¹⁰¹ Giorgio Agamben, “¿Qué es un dispositivo?,” Roberto J. Fuentes Rionda, trad. *Sociológica* 73, (mayo-agosto 2011) 249-64.

4. Cine-coreografía

El término *cine-coreografía*, a pesar de que podría considerarse y ha sido usado como un sinónimo de videodanza o de coreo-cinema,¹⁰² en esta investigación se propone como noción que refiere a *la dimensión coreográfica en este campo*, es decir, a la expansión de lo coreográfico en videodanza, mostrando sus facetas intermediales *en potencia*. La operación coreográfica, como noción fundamental de una *matriz kinética general*, –en la que se consideran la coreografía dancística y la coreografía cinematográfica– es de este modo propuesta y entendida por el artista e investigador mexicano Javier Contreras Villaseñor, como “todo procedimiento de construcción de sentido afincado en las lógicas de movimiento.”¹⁰³

En un ensayo que escribí junto con Ladys Gonzalez entre 2009 y 2011, para el cual entrevistamos a 13 curadores y jurados de festivales de videodanza latinoamericanos, nos encontramos con la significativa y múltiple transformación que la operación coreográfica presenta en su intermediación con lo audiovisual. Dicha transformación se va sucediendo en las diversas etapas procesuales de la creación en coreo-cinema, a manera de *capas coreográficas*. Para el realizador e investigador uruguayo Diego Carrera, *lo coreográfico* como rasgo *esencial* en este campo, “puede apreciarse ya sea en la concepción de un

¹⁰² Por ejemplo, el término aparece en el ensayo de Carroll (2000), al referirse a la *cine-coreografía* marcial en las películas de Bruce Lee, mientras comenta sobre el interés en el movimiento por sí mismo como elemento audiovisual narrativo y compositivo. Noël Carroll, “Toward a definition of moving-picture dance,” 123.

¹⁰³ Javier Contreras Villaseñor, “Notas sobre la videodanza (o sobre el encarnado video-ojo),” en Ximena Monroy y Paulina Ruiz, eds. *Videodanza: creación híbrida*, vol. 2, *La creación híbrida en videodanza* (San Andrés Cholula: Editorial UDLAP, 2017) 26-27.

movimiento-relato propiamente dicho, puede darse exclusivamente en la cámara (movimiento en el propio medio) o en la re-elaboración por parte de la edición. Dejo de lado el problema del cuerpo en movimiento porque el concepto coreográfico puede estar referido a cualquier elemento plausible de existir en un video.”¹⁰⁴ Estas tres capas de composición coreográfica, a las que en su conjunto me refiero aquí como *cine-coreografía*, –lo coreográfico en videodanza– ocurren pues durante la filmación *al frente* y *detrás* de la cámara, y/o durante la producción digital *sobre* la pantalla –en el trabajo de animación, por ejemplo– y durante el *montaje coreo-cinématico* o la edición.¹⁰⁵ En el ensayo al que hago referencia, Ladys y yo propusimos la siguiente constelación de posibilidades de lo coreográfico en videodanza, a partir de las aportaciones de los entrevistados, la cual cito a continuación:

1. La construcción de una nueva mirada.
2. El planteamiento de un movimiento-relato.
3. El movimiento del dispositivo de captura.
4. La re-elaboración en la edición.
5. Un cuerpo –humano o no– en movimiento.
6. Un concepto referido a cualquier elemento plausible de existir en un video.

¹⁰⁴ “Puedo considerar incluso la ausencia del dispositivo cámara como medio de captura del movimiento y entender el espacio como virtual o creado a partir de dibujos o cualquier otro material gráfico. Los trabajos en rotoscopia de Mariano Ramis (Argentina) son un ejemplo de investigación válida de movimiento coreografiado, sin cámara y sin cuerpo.” Diego Carrera en Ladys Gonzalez y Ximena Monroy, “Reflexiones en torno a los parámetros,” 137-142.

¹⁰⁵ Ver noción de *montaje coreo-cinématico* (página 91).

7. Un concepto de movimiento coreografiado.

8. Movimiento creado digitalmente.¹⁰⁶

Sin ser exhaustivo, este listado de posibilidades da cuenta de la múltiple expansión que ocurre entre lo coreográfico y lo *cine-coreográfico* en su tránsito medial. Si bien cada una puede considerarse una forma de *cine-coreografía*, estas concepciones (como se enumeran) presentan además correspondencias con las siguientes nociones presentadas en este ensayo, lo cual es un indicio de la complejidad relacional del medio videodanza, así como del proceso (colaborativo) al imaginar y construir este entramado: (1) *coreografía de la mirada*, (2) *narrativa corporal*, (3) *cuerpo-cámara*, (4 y 8) *montaje coreo-cinemático*, (5 y 6) *cuerpo e imaginarios corporales*.

La *cine-coreografía* se elabora en muchos casos a través de y/o junto con *scores de movimiento*, los cuales funcionan como las instrucciones del juego, una partitura de ejecución más o menos libre, a manera de caja de herramientas o conjunto de instrumentos.¹⁰⁷ En el proceso de creación cine-coreográfica, la improvisación suele ser parte del juego, en los ensayos –con presencia y acción del *cuerpo-cámara*¹⁰⁸–, las filmaciones y también en la edición o montaje. Los *scores de movimiento* se componen a

¹⁰⁶ Ladys Gonzalez y Ximena Monroy, “Reflexiones en torno a los parámetros,” 143.

¹⁰⁷ “Contrariamente a la tradición musical, la práctica de la danza nunca ha reservado estrictamente la palabra *score* para un objeto específico, codificada en notación en una hoja de papel, e indicando un cuerpo de trabajo que luego puede ser demostrado con gran rigor en su ejecución. Asimismo, nunca ha dependido de las leyes de derechos de autor ni de las redes de distribución para publicar y vender esos *scores*. (...) la mayoría de los *scores* en danza no aspiran a la ‘autonomía’ o la ‘autosuficiencia’; son herramientas de trabajo heterónomas, cuyo uso es ad hoc, local y, en su mayoría, en tandem con acuerdos comunicados verbal o físicamente. (...) El coreógrafo francés Mark Tompkins lo estiró a su sentido más amplio al definir al *score*, en su práctica de improvisación, como ‘la determinación de uno o más parámetros para la toma de decisiones en acción.’” Myriam Van Imschoot, “Rest in pieces,” 48-49.

¹⁰⁸ Ver noción de *cuerpo-cámara* (página 83).

priori o *in situ*, como lista de acciones, pasos y/o gestos a realizar, tanto por el *cuerpo-cámara* –implicando tanto a la cámara como a su camarógrafa/o– como por los cuerpos frente a cámara: *todos los cuerpos* son parte de la composición *cine-coreográfica*. A pesar de que en la mayoría de los casos, los *scores* devienen de sistemas personalizados o específicos de una pieza en particular, el arte coreográfico nos provee de un importante legado escritural y corporal respecto de procesos de creación, montajes y reposiciones, con materiales textuales, gráficos, fotográficos, videográficos, pero también, como hemos visto, a través de los cuerpos como *archivos vivos*.

Los bailarines hacen uso de “llamadas” (detener, ir, reemplazar, revertir, repetir, finalizar, etc.), que funcionan como herramientas de edición y les permiten coreografiar las actividades del performance en el momento. Hasta cierto punto, seguir un score en este caso se asemeja más a un proceso de aprendizaje y actuación de las “reglas” de un juego, que seguir a un conjunto de instrucciones unilateral y lineal.¹⁰⁹

El uso de *scores de movimiento* como guías para la creación cine-coreográfica, permite su interpretación en frases y secuencias de movimiento, acciones, actitudes y señales, dejando espacio siempre que se requiere, a la improvisación y a la configuración *in situ* de los elementos dentro de la puesta. Trazos, rastros y huellas del movimiento de los cuerpos, inscritos en el espacio-tiempo vivo de la danza presencial, en el papel o las hojas digitales, y en el *espacio coreo-cinemático* y el *t(i)empo filmico* en videodanza.

¹⁰⁹ Myriam Van Imschoot, “Rest in pieces,” 49.

5. Narrativa corporal

Las narrativas en videodanza –a diferencia de la gran mayoría de las narrativas en cine y teatro– muchas veces se presentan como estructuras *alógicas* (Bustamante)¹¹⁰ o *compartimentadas* (Kirby), es decir, son estructuras discontinuas, no lineales y no causales. Encontramos coincidencias entre las narrativas en videodanza y en los happenings, en los sentidos de su carácter no verbal –aunque la palabra sea usada– y de su estructura.¹¹¹ Michael Kirby ofrece un ejemplo al respecto sobre ciertos monólogos y conversaciones aleatorios en *18 Happenings in 6 Parts* de Allan Kaprow, señalando que “aquí la palabra ‘estructura’ ha abandonado completamente el poder de la sintaxis. Está separada de las asociaciones progresivas y el significado acumulativo usuales, al funcionar como entidad vocal en donde los valores del puro sonido tienden a predominar.”¹¹² El autor acentúa el abandono de los happenings de la trama de *causa y efecto* o la estructura secuencial del *storytelling* tradicional del teatro (y del cine), llamándola una estructura insular o *compartimentada*. En este tipo de estructura, se

¹¹⁰ Maris Bustamante, “Estructuras narrativas no objetuales: las alógicas,” Archivo virtual artes escénicas (4 de noviembre 1998). Disponible en <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=90> (consultado el 26 de marzo de 2019).

¹¹¹ Michael Kirby señala que una de las influencias más directas de los happenings provienen de la danza moderna (trazando una formación de la primera mitad del siglo XX que incluye a Rudolf von Laban, Mary Wigman, Merce Cunningham, John Cage, Paul Taylor y Anna Halprin, entre otros), en las tendencias por eliminar la matriz teatral personaje-lugar, considerando al movimiento por sí mismo, más allá de su posibilidad como medio para aportar información sobre un personaje. En la década de 1950, Cunningham, Cage y Taylor, entre otros, utilizaron el *Chance method* (heredado del Dadaísmo), así como *scores*, más que una coreografía fija, que permitían *sistemas indeterminados de movimiento*. Michael Kirby, “Happenings. An Introduction” en Mariellen R. Sandford, *Happenings and Other Acts*, (Londres, Routledge: 1995) 1-28.

¹¹² Michael Kirby, “Happenings. An Introduction,” 4.

presentan unidades teatrales autocontenidas y herméticas, sin que alguna información necesariamente pase de una a otra. Siguiendo al autor, estos compartimentos pueden suceder secuencial o simultáneamente, no se relacionan entre ellos de ninguna forma lógica y en muchas ocasiones pueden no identificarse con algún significado explícito.

En mi ensayo “*All this can happen: narrativas alógicas a través de la coreografía de imágenes en movimiento,*” ofrezco una problematización a propósito del largometraje de Siobhan Davies y David Hinton, *All this can happen*, como ejemplo de narrativa *alógica* o *compartimentada*, principalmente en la consideración de la *narrativa corporal* en su sentido cine-coreográfico.¹¹³ Este largometraje se construye completamente a través de material cinematográfico y fotográfico de archivo, de los primeros días de la imagen en movimiento, material *encontrado* y *coreografiado* para esta película. Kirby hace mención de la técnica del monólogo interior o flujo de pensamiento, presente en algunos happenings.¹¹⁴ A su vez, la misma técnica está presente en el trabajo de Davies y Hinton, tanto en la *imagen sonora* como en la *imagen visual*.¹¹⁵ En cuanto a lo audible, los creadores utilizan algunos fragmentos de la novela *The Walk* de Robert Walser (1878-1956) como texto oral en off o como narración extradiegética, en la película. En cuanto a lo visible, componen una *representación cinematográfica* de la mente del protagonista: el narrador. A continuación incluyo un fragmento del ensayo al que hago referencia.

¹¹³ *All this can happen*. Siobhan Davies y David Hinton, 52 min., Reino Unido, 2012. Fragmento disponible en <https://vimeo.com/52085817> (consultado el 25 de marzo de 2019). Parte de la Selección del Festival Agite y Sirva 2013.

¹¹⁴ El flujo de pensamiento o monólogo interior es una técnica literaria a través de la cual son revelados los pensamientos más íntimos de los personajes, representando con patrones de memoria, imágenes y fantasías, las experiencias emocionales y percepciones de ellos a medida que surgen, sin un encadenamiento lógico o causal, y sin distinguir entre diferentes niveles de consciencia.

¹¹⁵ Ver noción de *imagen sonora* (página 72).

Los recursos expresivos, dramáticos y narrativos en *All This Can Happen*, tienen que ver casi en su totalidad con la composición del movimiento en el cuadro. La ilustración de estados anímicos o psicológicos a través de gestos, acciones y movimientos corporales, el aumento de velocidad en los cortes del montaje en situaciones de conflicto, la constante fragmentación del cuadro, y la presencia de *altos* en el tiempo para la contemplación de un detalle en particular, –muchas veces un detalle *de* movimiento– son recursos que dan cuenta del predominante uso de la composición coreográfica de la narración en esta obra.¹¹⁶



Foto-still de *All This Can Happen*, Siobhan Davies y David Hinton, 52 min., Reino Unido, 2012. *Cheshire Territorials*, cortesía de BFI National Archive.

¹¹⁶ Ximena Monroy Rocha, “*All this can happen*: narrativas alógicas a través de la coreografía de imágenes en movimiento” en Ximena Monroy R., y Paulina Ruiz C., eds. *Memoria histórica de la videodanza*, vol. 1, *La creación híbrida en videodanza* (San Andrés Cholula: Editorial UDLAP, 2015) 139.

La *narrativa corporal* sería la construcción coreo-cinemática a través de gestos, movimientos, acciones y pulsiones corporales, y a través de la composición de movimiento, micro-movimiento o no movimiento en la pantalla, en el *espacio coreo-cinemático*. Esta construcción, en resonancia con la noción de *cuerpo e imaginarios corporales*, tiene la potencia de transcurrir en diferentes niveles: puede ser más expresamente visible y/o audible, o puede ser visible y/o audiblemente *evocada*, manifestando diversas capas de *lo corporal* como imagen, como imaginario y/o como discurso, concepto y/o abstracción.

Las piezas del corpus de esta investigación dan cuenta de *narrativas corporales*, narrativas de *ausencias visibles* como *presencias otras*, *alógicas*, *compartimentadas*, o *icónicas* (Belting), construidas a partir y a través de cuerpos creadores, *cuerpos-cámara*¹¹⁷, cuerpos en pantalla y, finalmente, cuerpos espectadores. Pienso las *narrativas corporales* como secuencias de signos en potencia de decir, como *cosas que los cuerpos hacen*. El cuerpo como performativo, como soporte vivo de actos de habla, de movimiento, de gesto, de presencia y de ausencia; de actos performativos, teatrales, escénicos, coreográficos, cinéticos, coreo-cinemáticos. En este marco, percibo la materialidad de los cuerpos como lienzo, paisaje, pincel, cincel, piel, pantalla, límite. Así, la *narrativa corporal* relata y delata a través de gestos, movimientos, silencios visuales, alusiones sonoras, no-movimiento, micro-movimiento, calidad de movimiento; es los relatos del cuerpo, sus inscripciones y sus lecturas. Decir, escribir e inscribir *con* el cuerpo; narraciones de presencias y ausencias visible-audibles.

¹¹⁷ Ver noción de *cuerpo-cámara* (página 83).

6. Imagen sonora

Marshall McLuhan vio destellos del futuro. Con sorprendente precisión, predijo cómo el desarrollo tecnológico habría de modificar las estructuras sociales y la relación del ser humano con su entorno. Habló de un mundo en el que la razón dejaría de ser la base cognitiva de la cultura dominante, y en su lugar se instalarían nuevas formas de cognición que romperían con la lógica secuencial que muchos siglos antes instaurara el alfabeto. Aquel mundo se comportaría de manera similar a como percibimos la realidad a través del oído: recibiendo información desde todas las direcciones y favoreciendo la integración de espacios simultáneos, a diferencia de la percepción visual que tiende a enfocarse en una sola dirección y a fragmentar la realidad en partes diferenciadas. Jorge David García¹¹⁸

La *dimensión sonora* en coreo-cinema, como fenómeno *invisible*, es primordial. En forma de paisaje, canto, palabra, texto, ruido, susurro, melodía, armonía, percusión, eco..., lo audible en videodanza cuenta, canta, narra, dice, ambienta, hace, envuelve, invoca, evoca. Silencios visuales y alusiones sonoras, calidades y registros, evocaciones e invocaciones. Presencias y ausencias visible-audibles. *Imagen sonora*.

No se habita el mundo de la misma forma cuando nos ponemos a escuchar el silencio de la noche, el silbido del viento en el follaje (...), cuando se escucha el lamento de la tierra seca, el lecho vacío del río, la mano suplicante que se extiende en busca de alimento y abrigo, o la mirada de un viviente en busca de simpatía, amistad o compasión. (...)

¹¹⁸ Jorge David García Castilla, "Ruido libre: la economía musical de la política" (tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015) 189.

Escuchar es una alegría, es *dejarse afectar* por los ruidos y barullos del mundo, por el chasquido de los dedos en la noche fría alrededor de la hoguera y por los sentidos que se agudizan a la proximidad de los cuerpos con sus colores, olores, texturas, rugosidades y asperezas, adivinando (...) Escuchar es todo esto, pero puede ser también otras imágenes, otras letras, otros idiomas, otros acordes, otros batúques y transes, otros collares y plumas. Las combinaciones parecen infinitas.¹¹⁹

La dimensión sonora es insondable, inasible, evocadora, provocadora, fantasmal. Objeto, medio, material e inmaterial, penetrante e inestable, transitorio y fugaz. La composición, ejecución y diseño sonoros en coreo-cinema juegan un papel fundamental al otorgar, decir o desdecir, inscribir un cierto *contexto*, ambiente, atmósfera y tono, complementando a las imágenes de otros regímenes y al *acontecimiento* de una reproducción y/o proyección audiovisual. Esta dimensión da *cuerpo sonoro*, en diálogo performativo, de acompañamiento o ruptura, a la imagen visual y a la imagen coreográfica. Como propongo en la noción de *puesta en videodanza*, hay una *composición triádica* en la producción de sentido dentro del medio coreo-cinema: imagen sonora, imagen coreográfica e imagen visual, entrelazadas y entretejidas.¹²⁰

La *imagen sonora* en videodanza implica a la infinidad de potencialidades de la dimensión sonora en la creación audiovisual. La idea de la imagen sonora proviene del enfoque de los estudios intermediales, a partir de los que se considera a la imagen *más*

¹¹⁹ Esther Maria de Magalhães Arantes, “Escutar,” en Tania Mara Galli F., María Livia do Nascimento y Cleci Maraschin, eds. *Pesquisar na diferença: um abecedário* (Porto Alegre, Sulina: 2012) 91. Las cursivas y la traducción son mías.

¹²⁰ Ver noción de *puesta en videodanza* (página 79).

allá del régimen exclusivamente visual, escópico.¹²¹ Por ejemplo, la videodanza *SAMBA #2*¹²² presenta también una *imagen sonora*, a pesar de ser silente, pues la elección de la *ausencia de sonido* nos interpela, haciendo que como cuerpos espectadores construyamos un imaginario sonoro, individual y subjetivo, más o menos relacionado con *el mundo de la samba*, y que se hace presente *entre* el silencio diegético e inferido dentro de la obra, y el silencio relativo del momento de espectrala. Por estos motivos, esta obra funciona como punto de fuga, dentro de esta investigación. El silencio en y desde la obra, dirige la atención y la tensión a la visualidad y a lo cine-coreográfico de la imagen, al movimiento que se sucede y se suscita, acontece, al mismo tiempo llevando al cuerpo espectador a crear o producir *imágenes sonoras particulares*, las cuales en realidad son *inseparables* de la imagen visual y de la imagen coreográfica. La imagen sonora-silente en *SAMBA #2*, nos invita a re-mirar, re-escuchar, re-pensar y cuestionar a propósito de este cuerpo, esta feminidad, esta carne y esta danza. Este movimiento diseccionado en esta imagen silente y ralentizada en extremo, del cuerpo de la performer Nao Yamada. En dicha pieza, *la mirada se organiza*¹²³ también a través de lo sonoro, así su materialidad *sea el silencio*.

La *imagen sonora* tienen la potencia de operar como un tipo de narrativa, como en el caso de *Marahope 14/07*,¹²⁴ cuya composición auditiva produce inquietud, y que a manera de guía, nos va revelando los *tonos* y los *contrapuntos* de lo coreográfico y lo

¹²¹ Belting, "Image, Medium, Body," 302-319.

¹²² *SAMBA #2*. Rosane Chameki y Andrea Lerner, EMPAC, 3 min., Estados Unidos, 2014. Disponible en <https://vimeo.com/119779106> (consultado el 13 de diciembre de 2018). Parte de la Selección del Festival Agite y Sirva 2015. Ver noción de *cuerpos e imaginarios corporales* (página 55).

¹²³ Ver nociones de *puesta en videodanza* (pagina 79) y *coreografía de la mirada* (pagina 87).

¹²⁴ *Marahope 14/07*, Alexandre Veras y Paulo Caldas, 16 min., Brasil, 2007. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=v8SXc_A6mL4 (consultado el 14 de diciembre de 2018). Parte de la Selección de la Muestra Itinerante del Festival VideoDanzaBA, México 2008.

visual en la obra. La disposición de los registros de audio de los siguientes materiales hacen que la sensación se intensifique a través de la dimensión sonora: el fuerte viento, las olas y el agua percutiendo el metal, los cuerpos bailarines sobre superficies terrosas, la música, la voz y el canto. Algunas funciones que percibo de los elementos de lo sonoro, tanto diegético como no diegético, son la fuerza (en los golpes del agua contra el metal), el eco y lo hueco (en tomas de *encierro*, desde *dentro* del navío y mirando hacia el agua con tonos verde), variaciones *musicales* (a lo largo de la pieza), reverberaciones (en la mezcla de los ruidos producidos por los pies de los dos intérpretes), la música (cuando la cámara encuadra a los performers de pie e inmóviles, trayendo una reminiscencia de narrativa de tipo cinematográfico), y el canto (cuando se marca en lo visual-coreográfico, la distancia entre los bailarines, y entre ellos y el *cuerpo-cámara*¹²⁵ ya fuera del navío).

Como comento en la noción de *t(i)empo filmico*, esta dialoga íntimamente con las de *imagen sonora* y *montaje coreo-cinemático*, en parte por lo que las tres comparten con lo narrativo. Por ejemplo, el diseño sonoro en *WOOD BLEED*¹²⁶ es anticipatorio, nos mantiene en una tensión que no llega a resolverse, a desanudarse, aunque se presente un clímax visual-corporal. Además, otorga a las imágenes y por lo tanto a su experiencia, una atmósfera suspensiva y hasta cierto punto *fría*, que complementa a la atmósfera tenebrista y dramática de lo fotográfico, lo visual. Por otro lado, en el caso de

¹²⁵ Ver noción de *cuerpo-cámara* (página 83).

¹²⁶ *WOOD BLEED*, Anaïs Bouts y Mauricio Ascencio, 7 min., México, 2012. Disponible en <https://vimeo.com/58585418> (consultado el 13 de diciembre de 2018). Parte de la Selección del Festival Agite y Sirva 2013.

Mudanzas,¹²⁷ la armonía musical en relación con las imágenes visuales y coreográficas, abre sentidos que siguen un ritmo, una cadencia, develan una *dancidad*, la cual transcurre a partir de fragmentos, de la reapropiación de movimientos y sonidos, una *coreografía encontrada* y construida en el montaje. El diseño sonoro fue realizado por la artista visual y coreógrafa mexicana, Melisa Rivera, a través de una “especie de sampleo” a partir de dos piezas musicales, y de forma similar al montaje de los fragmentos visuales: selección de fragmentos sonoros, repetición, ralentización, reversa y empalme.¹²⁸ Lo sonoro *lanza* a lo visual imprimiéndole fuertes rasgos emotivos a través del movimiento y la acción de esas manos, torsos, cabezas, gestos faciales y miradas, todas expresiones intensivas de cuerpos espectrales, desde una etapa oscura de la historia y el cine alemanes.

Una posibilidad compositiva más de la *imagen sonora*, es la intervención a través de la voz, en textos orales. Es el caso de *La danza de la codorniz*,¹²⁹ la cual de hecho tiene como punto de partida y detonador, el que la coreógrafa Elena Córdoba, escuchara el diálogo en la película *Vivre sa vie* (1962) de Jean-Luc Godard. Los creadores de la videodanza, Elena y Chus, se apropian de esta pista sonora del cine –el diálogo y la música,– y buscan *mostrar el alma* de una codorniz, después de llevar a cabo su *danza*, como *último movimiento*. El sonido aquí produce una atmósfera de extrañamiento y discontinuidad respecto a lo que las imágenes coreográficas y visuales muestran,

¹²⁷ *Mudanzas*, Melina Rivera, 5 min., México, 2012. Disponible en <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/mudanzas> (consultado el 13 de diciembre de 2018). Parte de la Selección del Festival Agite y Sirva 2013.

¹²⁸ Melina Rivera, conversación a través de email, 27 de marzo de 2019.

¹²⁹ *La danza de la codorniz. Primer movimiento*. Elena Córdoba y Chus Domínguez, 7 min., España, 2010. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=Uv6_4eOOk5o (consultado el 13 de diciembre de 2018). Parte de la Selección del Festival Agite y Sirva 2012.

permitiendo al espectador cierta distancia *necesaria*, puesto que estamos ante las imágenes visuales en primer plano, de un cadáver siendo manipulado y posteriormente diseccionado.

Por su parte, Siobhan Davies y David Hinton, para *All this can happen* (2012), se apropian también, así como de las imágenes foto y cinematográficas, de fragmentos del texto de la novela *The Walk* (1917) de Robert Walser. Esta última, se realiza por el autor con la técnica del flujo de pensamiento o monólogo interior, a través de la cual se revelan los pensamientos más íntimos del personaje, quien recorre y deambula la ciudad y paisajes naturales. A través de este texto se dejan ver imágenes a partir de memorias y fantasías, sin un encadenamiento lógico o causal y sin distinguir entre diferentes niveles de consciencia. El texto funciona en la película como hilo de una *narrativa corporal*. Los creadores llevaron a cabo una *puesta en coreo-cinema*, con este texto narrado por John Heffernan, además de momentos musicales y una gran cantidad de sonidos incidentales, junto con la composición *cine-coreográfica* de las imágenes encontradas, a través del *montaje coreo-cinemático*,¹³⁰ construyendo así la totalidad de la obra.¹³¹

Finalmente, en *Fora de campo*¹³² la *imagen sonora* es clave para la composición, construcción y recepción de la obra, debido precisamente a que la acción *principal*

¹³⁰ Ver nociones de *narrativa corporal* (pagina 68), *puesta en videodanza* (pagina 79), *cine-coreografía* (pagina 64) y *montaje coreo-cinemático* (pagina 91).

¹³¹ Para un análisis de esta pieza como problematización del coreo-cinema y el lenguaje cinematográfico, consultar Ximena Monroy Rocha, “*All this can happen*: narrativas alógicas a través de la coreografía de imágenes en movimiento,” 128-149.

¹³² *Fora de campo*, Claudia Müller y Valeria Valenzuela, 7 min., Brasil, 2007. Disponible en <https://vimeo.com/49238783> (consultado el 13 de diciembre de 2018). Parte de la Selección de la Muestra Itinerante del Festival VideodanzaBA, México 2008.

sucede en el extra-campo, y como espectadores *dependemos* de la narración oral, gestual y corporal de los entrevistados para producir en nuestro cuerpo aquellas imágenes danzadas. De la intérprete, únicamente escuchamos la voz, la respiración y los sonidos que generan sus movimientos, fuera de campo. De hecho, es la dimensión sonora, mayoritariamente, la que nos permite en esta obra percibir y reconstruir en la imaginación *la* danza, producir sus imágenes en nuestro cuerpo. En esta pieza, como punto de fuga, se manifiesta radicalmente la potencia de la *imagen sonora*, puesto que rompe con el dominio de la imagen visual, más bien hegemónico en la imagen en movimiento.

7. Puesta en videodanza

La videodanza implica una *composición triádica* al entrelazar imagen, sonido y movimiento, a través de los tránsitos por estos tres medios: visual, sonoro y coreográfico. Al imaginar esta composición, *aparece* una vez más la *imagen* de una red de sinergias, un tejido, una trama. Partituras o *scores* en tres canales, dimensiones, registros, universos, operando, acompañándose, complementándose o discontinuándose; integrando una conjunción, produciendo una experiencia, un acontecimiento, organizadores y evocadores de sentidos.

La *puesta en videodanza* refiere entonces a la construcción y composición de la *imagen en videodanza*, la cual es una imagen que si bien se encuentra inserta en el ámbito de la cultura visual, escapa y desborda a la univocidad o prominencia de lo visual, siendo imagen sonora, visual y coreográfica a la vez. En estos sentidos, la composición coreo-cinematográfica incluye indistintamente a estas tres esferas compositivas que es posible aislar para un análisis formal y metodológico, pero que en la consideración de una pieza como experiencia o acontecimiento, son elementos inseparables.

Intensivamente vinculada a todas las nociones en este entramado, la *puesta en videodanza* se produce a través y durante el ensamblaje de todos los elementos de composición y tránsito por las diferentes etapas de proceso y producción. Se trata de una puesta en movimiento, en escena, en video, en cinética, en devenir, en convivio y en

tecnovivio.¹³³ Una puesta en la cual lo dramático es esencial, considerando aquí la *dramaturgia* como práctica expandida, como práctica *implícita en todas las elecciones de una pieza*, más allá de la esfera exclusivamente teatral y descentralizada del texto literario. Ahondaré al respecto a continuación.

Como apunta Ana Pais, la danza contemporánea, sobre todo a partir de las décadas de 1980 y 1990, “reclamó para su espacio de ensayo y experimentación la figura del dramaturgista,¹³⁴ sacando partido de él como colaborador activo en la creación, cómplice directo de la construcción de nuevas lógicas y de *relaciones de sentido entre los materiales en la escena.*”¹³⁵ Es en este último sentido que propongo el papel de la dramaturgia en la noción de *puesta en videodanza*, en cuanto a su función compositiva de

¹³³ Para Jorge Dubatti, una de las potencias humanas más maravillosas es la *producción de poiesis* (proceso creativo) en *convivio*, de cuerpo presente. Además, el teatro, considerado como toda práctica y acontecimiento escénico, contiene todas las formas del *tecnovivio* (con cuerpos no presentes) siempre y cuando se mantenga el *convivio*. En el *acontecimiento teatral* –que es incapturable y que se *pierde* delante de nuestros ojos– hay un orden convivial, una reunión entre cuerpos productores (directores, intérpretes, técnicos y espectadores). Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales* (México, Libros de Godot: 2011) 33-77. La producción de poiesis en videodanza, su proceso creativo, ocurre mayoritariamente en convivio, en presencia e intercambio de los cuerpos co-creadores. Si consideramos la videodanza como únicamente audiovisual, su reproducción y exhibición ocurren parcialmente en convivio y parcialmente en tecnovivio. Finalmente, en los últimos años hay una tendencia en este medio de *volver a la escena*, en piezas que podríamos considerar *nuevamente acontecimientos teatrales*, y en donde los elementos audiovisuales son *escenificados*. Por ejemplo, las piezas resultado de residencias presentadas en el marco del Festival Agite y Sirva en 2017 y 2018 en el Centro de las Artes de San Agustín Etlá, Oaxaca y en la Ciudad de México, y que hemos llamado de *escena expandida*.

¹³⁴ El término *dramaturgista*, diferenciado de *dramaturgo*, surge a partir de reflexiones sobre los dos vocablos alemanes “*Dramatiker* (el autor de textos dramáticos) y *Dramaturg* (el coautor de tesisuras escénicas),” que a su vez dan origen a dos diferentes acepciones de *dramaturgia*. En los ensayos en *Dança e dramaturgia[s]*, se usa el nombre *dramaturgista* para referirse a una figura en construcción, y presente, conscientemente o no, en la creación artística y en la no artística (en prácticas curatoriales y discursivas, por ejemplo), a través de diversos medios, “como un hacer ligado menos a textos que a tesisuras, materias y sentidos (...)” Paulo Caldas y Ernesto Gadelha, eds., *Dança e dramaturgia[s]* (São Paulo, Nexus: 2016) 11-12. “En el proceso creativo, su pertinencia consiste en una presencia menos retórica y más orgánica: se constituye como un colaborador, un Otro, prefigurando una ontología de alteridad. (...) la imagen que proponemos de dramaturgista en las prácticas actuales se asienta en su contribución en cuanto sujeto histórico y cultural, individuo con saberes e instrumentos propios y diferentes de los del director (escénico) y del coreógrafo.” Ana Pais, “O crime compensa ou o poder da dramaturgia” en Paulo Caldas y Ernesto Gadelha, eds., *Dança e dramaturgia[s]* (São Paulo, Nexus: 2016) 35-36. La traducción es mía.

¹³⁵ Ana Pais, “O crime compensa ou o poder da dramaturgia,” 33. Las cursivas son mías.

y en los tránsitos entre *lo sonoro, lo coreográfico y lo visual*. Esta composición triádica actúa como la organización de las relaciones de sentido (o la estructuración del sentido) entre los materiales de la escena, las reflexiones en torno a estos, y su puesta. Los materiales, en este contexto, pueden ser textos, imágenes, sonidos, movimientos, objetos, luces, palabras, gestos, cuerpos... (lo imbricado en la escenografía y en la interpretación), así como los sentidos y la intuición, como menciona la autora respecto del trabajo y el pensamiento como dramaturgistas, de Fransien van der Putt y Marianne Van Kerkhoven en entrevistas realizadas en el año 2000. Pais afirma sobre la *segunda* noción de dramaturgia y su carácter intermedial y por lo tanto *interdiscursivo*:

Si hoy el concepto de dramaturgia tiene validez operativa en varias disciplinas artísticas y en diferentes campos discursivos, eso se debe, por un lado, a una creciente conceptualización de las artes en cuanto prácticas expandidas, que designan ya sea cruzamientos de formatos artísticos, enlaces entre lo artístico, lo social y lo político.¹³⁶

La práctica dramaturgica, como estructuración de sentido, está presente en todo el proceso de construcción de una videodanza, de su puesta en escena (*mise en scène*) y su puesta en movimiento, no necesariamente con ese *nombre* ni efectuada por una única persona, pero que se va tejiendo *a partir y entre* el cruce de saberes colaborativos y cómplices entre coreógrafos, artistas escénicos, visuales, sonoros, escenógrafos, diseñadores, cineastas, arquitectos, directores de escena, dramaturgistas, curadores, etc.¹³⁷

¹³⁶ Ana Pais, "O crime compensa ou o poder da dramaturgia," 28.

¹³⁷ "La dramaturgia es, en rigor, el otro lado del espectáculo, *el aspecto invisible* de toda la extensión de lo visible, firmando la representación en el espacio y el tiempo en que ella acontece. Su dimensión latente es aquella en que participan *el mirar artístico*, fundado dramaturgicamente, y las múltiples lecturas del espectador. (...) En su invisibilidad constitutiva reside, a nuestro ver, su poder. (...) Articulando materiales y

La *puesta en videodanza* presenta también un importante orden *tecnovivial*. El proceso poético en este medio incluye a la cámara, al *cuerpo-cámara* y en todo caso, a la imagen digital. Retomando las afirmaciones anteriores sobre el carácter de la imagen en videodanza –considerando sus principales *soportes*, su ejecución y sus medios de exhibición y distribución,– se trata de una *imagen digital* o electrónica, una *e-image* para José Luis Brea en los sentidos de su *recepción online*, su *ubicuidad*, sus *yuxtaposiciones con otras* y sus *(des)apariciones*.¹³⁸

estructurando el sentido del espectáculo, la dramaturgia establece *complicidades* entre lo visible y lo invisible, entre la concepción y la concretización del espectáculo, haciendo del público su cómplice en el discurso. (...) La dramaturgia crea relaciones de complicidad.” Ana Pais, “O crime compensa ou o poder da dramaturgia,” 42-45. Las cursivas son mías.

¹³⁸ Brea, *Las tres eras de la imagen*, 67-91.

8. Cuerpo-cámara

En videodanza llamamos *cuerpo-cámara* al cuerpo que construye la imagen coreo-cinematográfica –usualmente el cuerpo que filma,– el cual forma parte de la composición triádica y de los *scores de movimiento* en el proceso. El *cuerpo-cámara* opera con o sin trípode (muchas veces cámara en mano o con estabilizador o steady) y a menudo *da cuerpo* o *presencia corporal* a la cámara, al *imprimir* sus pulsiones, ritmos, afectos, experiencias somáticas,¹³⁹ gestos, actos y movimientos a la imagen, a través de su propia mirada-cuerpo que encuadra, re-encuadra y registra, inscribe audiovisualmente. Si bien la cámara fija es una posibilidad, algunos trabajos dan cuenta de un fuerte carácter *cine-coreográfico* que se hace presente a través de los movimientos de la cámara. En estos casos, el *cuerpo-cámara* ejecuta un constante *encuadre móvil*: encuadre y re-encuadre en movimiento. El movimiento de la cámara, como fue descubierto al comienzo de la formación histórica del cine, otorga en coreo-cinema una percepción de continuidad y tridimensionalidad respecto del *espacio coreo-cinematográfico*, así como de todo el contenido en una toma.

¹³⁹ Thomas Hanna comienza a publicar sobre la práctica somática en la década de 1970. Una de sus definiciones del campo somático es “el estudio del ser experimentando desde la perspectiva en primera persona”. Puede considerarse que el movimiento somático es movimiento consciente, *sensato* internamente. Algunas experiencias somáticas estudiadas en este campo son la propiocepción y la interocepción, la cual se desarrolla como “el proceso a través del cual el sistema nervioso siente, interpreta e integra señales originadas desde dentro del cuerpo, proveyendo un mapeo del paisaje interno del mismo, momento a momento, a través de niveles conscientes e inconscientes.” Sitio web del ISMETA, Webinar “Cultivating neuroplasticity through interoception in somatic movement practices: evolving research methods,” Laura Ríos, trad., septiembre 2018, disponible en <https://ismeta.org/ismeta-research-initiative#myaccount> (consultado el 30 de marzo de 2019).

El *cuerpo-cámara* podría considerarse un cuerpo híbrido, como cuerpo *receptor* y *productor* de imágenes. En videodanza, a diferencia de la producción cinematográfica hegemónica, la cámara *se hace presente*, cobra cuerpo y se devela dentro de los discursos en este medio, los cuales despiertan preguntas y posibilidades como la concepción de la cámara misma como *cuerpo*.¹⁴⁰ El investigador y creador mexicano Javier Contreras Villaseñor, en su ensayo sobre la videodanza, o como la llama “el encarnado video-ojo,” trabaja, en parte, con dos figuras. Por un lado, la bailarina y video-artista mexicana Pola Weiss, quien “llega a nosotros con su mirada/cámara sostenida en el movimiento de su corporeidad de bailarín mujer (adrede utilizo esta expresión).”¹⁴¹ Y por el otro, el artista de vanguardia del cine soviético Dziga Vertov, quien “aporta sus apasionados esfuerzos por construir un lenguaje cinematográfico –este como procedimiento para nombrar todos los lenguajes visuales que ocurren en el tiempo: en principio, el cine y el video– capaz de trascender la lógica narrativa y los universos ficcionales.”¹⁴²

Si el cineasta soviético nos propuso su estética del cine-ojo, independiente de los guiones literarios, los decorados, los personajes, en beneficio de un cine construido con base en un montaje semántico-poético-político-musical (Vertov o el cine como sismógrafo de la poiesis revolucionaria social), la artista mexicana colocó este ojo-cámara en la densidad de su historia corporal (Weiss o la videodanza como sismógrafo de la poiesis revolucionaria de género). En el fondo, los dos coinciden en la necesidad de apropiarse

¹⁴⁰ “Desde el cine tal vez uno de los referentes pudiera ser el Cine Dogma, que se ejecuta de alguna manera como una cámara carnal, una cámara materia orgánica que en su función de máquina opera develando el cuerpo que la sostiene.” Brisa Muñoz en Ladys Gonzalez y Ximena Monroy, “Reflexiones en torno a los parámetros,” 139-140.

¹⁴¹ Javier Contreras, “Notas sobre la videodanza,” 25.

¹⁴² *Ibíd.*

del lenguaje cinematográfico desde la urdimbre de la primera persona (colectiva, *nosotros*, en el caso del soviético; personal, *yo-a*, en el caso de la mexicana), para lograr un lenguaje artístico verídico, y no sólo verosímil, fuertemente empático.¹⁴³

En coreo-cinema, la cámara ocupa un papel primordial del proceso, tanto en los ensayos como en la construcción y la filmación, como objeto, herramienta, dispositivo, ojo-mirada, máquina, y co-creadora, cómplice: como *cuerpo-cámara*. Este objeto cámara, *expande* al cuerpo –más que operar solamente como una extensión del mismo– en diversos sentidos de enunciación y presencia en la creación y producción de imágenes.

Tal es el caso de la propuesta coreo-cinemática en *Schwerelos*, un trabajo en el que la cámara sigue y acompaña a un grupo de performers o *tracers* de Parkour y a la artista Fatima Moumouni, en Viena.¹⁴⁴ El Parkour se origina en los suburbios parisinos y “es una forma de arte ‘cinética’ que involucra saltar muros y otros obstáculos en entornos urbanos.”¹⁴⁵ Se trata esta, de una videodanza sumamente singular, de preciso diseño coreográfico para el *cuerpo-cámara*, a través del cual podemos apreciar una especializada composición coreográfica y puesta en movimiento del dispositivo de inscripción, con ayuda de un estabilizador desarrollado por el operador, quien a su vez también es Parkour *tracer*. Florian Hatwagner “desarrolló un pequeño sistema de cámara con un estabilizador

¹⁴³ *Ibíd.*

¹⁴⁴ *Schwerelos*. Jannis Lenz, 9 min., Austria, 2016. Parte de la Selección del Festival Agite y Sirva 2016.

¹⁴⁵ Sitio web de *aug&ohr medien*, videodanza *Schwerelos*, <http://augohr.de/catalogue/schwerelos> (consultado el 14 de diciembre de 2018).

motor, similar a un *gimbal* pequeño,”¹⁴⁶ a través del cual realizó los recorridos, siguiendo a los performers que aparecen a cuadro, mientras los filmaba.



Foto-still de *Schwerelos*, Jannis Lenz, 9 min., Austria, 2016.

A través de una impresionante habilidad y un afinado *score* como *archivo vivo en movimiento*, del cuerpo operador de esta cámara *tracer*, la imagen coreo-cinemática en *Schwerelos* ofrece una construcción que permite al espectador experimentar cinética o kinestésicamente, las trayectorias de los *tracers* en pleno movimiento de alta velocidad, trazando la arquitectura de las locaciones urbanas. El *cuerpo-cámara* implícito en la producción de las tomas, da cuenta de una expansión corporal extrema, haciendo que la cámara y así el espectador, acompañen y participen del recorrido. Dicha expansión es posible a través de la construcción y el pensamiento coreo-cinemáticos.

¹⁴⁶ Jannis Lenz, entrevista a través de email, 11 de diciembre de 2018.

9. Coreografía de la mirada

En 1995 el curador argentino Rodrigo Alonso, ofreció una significativa contribución a las nociones para videodanza, cuestionando la vía de búsqueda de una *autenticación* de la unión video/danza, a través de los elementos *coincidentes* en los dos medios –como tiempo y movimiento,– “cuando tal vez dicha unión se legitime en los elementos que los *separan* obligándolos a complementarse.”¹⁴⁷ En un medio en el que *el cuerpo* continúa siendo protagonista, este “exige ser tratado de otra forma, porque el coreógrafo ya no debe diseñar sólo su movimiento: también debe diseñar la mirada que lo recorrerá. Esta *coreografía de la mirada* es tal vez lo que mejor define a la video danza, lo que le da su fuerza estética y lo que justifica su razón de ser dentro del arte contemporáneo.”¹⁴⁸

Esta noción de *coreografía de la mirada*, dialoga a su vez con otras dos: 1) la de *teatralidad* de Jorge Dubatti (elaborada a partir de Gustavo Geirola y una concepción de teatro en su sentido antropológico) como “la capacidad del hombre de organizar la mirada del otro,”¹⁴⁹ la cual para el autor, es una capacidad humana primigenia y conlleva a expandir la concepción misma de teatralidad previamente y más allá del teatro, a la *totalidad del mundo*; y 2) la de *dramaturgia*, como apunta Ana Pais citando a Fransien van der Putt, dramaturgista de danza, refiriendo a una pregunta constante por parte de un

¹⁴⁷ Rodrigo Alonso, “Video danza: otro bastardo en la familia” en Silvina Szperling y Susana Temperley, eds., *Terpsícore en ceros y unos. Ensayos de videodanza* (Buenos Aires: Guadaluquivir-CCEBA, 2010) 13. Las cursivas son del autor.

¹⁴⁸ Rodrigo Alonso, “Video danza,” 14. Las cursivas son del autor.

¹⁴⁹ Jorge Dubatti, “Teatro-matriz y teatro liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral,” *Cena 19*, Porto Alegre, 2016, 2.

espectador ante una puesta, ya sea este el director o coreógrafo durante el proceso, o una persona en el público: “¿cómo es que esta composición organiza mi percepción?”¹⁵⁰ En esta misma línea, se expresa la dramaturgista Maaïke Bleeker, entrevistada igualmente por Pais: “La dramaturgia se vuelve un modo de mirar. Un modo de mirar que implica una atención para las posibilidades de sentido inherentes a las ideas y al material, tanto para sus implicaciones como para sus efectos.”¹⁵¹ Como hemos visto, la figura del dramaturgista como tal, difícilmente está presente con esa nominación en la realización de videodanza, sin embargo, esta tarea *es efectuada* por los diversos artistas implicados, con lo cual, siendo artistas intermediales, ofrecen una riqueza ampliada, y en complicidad, de miradas en las decisiones en el proceso. Un ejemplo de lo anterior ocurre en la noción propuesta y ejecutada por la creadora e investigadora argentina Claudia Margarita Sánchez: *la cámara corporizada*, la cual resuena con las de *cuero-cámara* y *coreografía de la mirada* en esta investigación. Siguiendo a la autora, dado que *la cámara produce mirada*, esta “traslada mi modo de ser en el mundo. Y es desde esa mirada que me acerco a la mirada del otro.”¹⁵²

La *coreografía de la mirada* se refiere en primera instancia a la *puesta de cámara en videodanza*, la cual implica: 1) punto de vista o emplazamiento, 2) encuadre y 3) movimientos de cámara. Cabe destacar aquí la posibilidad del uso de la cámara fija en videodanza: un ejemplo se encuentra en las tomas de *La danza de la codorniz* en plano general fijo; otro se ubica en la *danza en extreme-slow-motion* de Nao Yamada en

¹⁵⁰ Ana Pais, “O crime,” 40.

¹⁵¹ Ana Pais, “O crime,” 41.

¹⁵² Claudia Sánchez, “Corporeidad en la videodanza y la cámara corporizada” en Silvina Szperling y Susana Temperley, *Terpsícore en ceros y unos*, 48-49.

SAMBA #2, en primer plano fijo.¹⁵³ Sin embargo, los movimientos de cámara –los convencionales de la cinematografía y sus versiones expandidas en cuanto a lo corporal *en y con* la cámara, propuestas por lo cine-coreográfico,– suelen *afectar* kinestésica, sonora y visualmente al cuerpo espectador, al involucrarlo más directamente en la percepción o lectura del *espacio coreo-cinématico* y todo lo que este conlleva. Por tanto, los movimientos y gestos que ejecuta el *cuerpo-cámara* durante la producción de tomas, son parte del *score* de la *cine-coreografía* y de la *puesta en videodanza*, y podrían formar parte de la *coreografía de la mirada* de la pieza, durante el *montaje coreo-cinématico*.

En coreo-cinema se yuxtaponen varias capas coreográficas. La *coreografía de la mirada* implica la composición de la mirada que la pieza propone como punto de vista y *toma de posición*, y que muy probablemente el espectador *incorpore*. Por tanto, se compone de tres capas: 1. la mirada del *cuerpo-cámara* construida a través de la operación de registro o inscripción de tomas, 2. la mirada del o la editor/a audiovisual, quien reconstruye –y en la mayoría de las veces re-coreografía– y finaliza la *cine-coreografía*, y 3. la mirada del/la espectador/a ante quien se reproduce la videodanza y por lo tanto, donde se completa esta, en su estatuto de imagen. Se trata sin duda de un tránsito complejo, al implicar la mirada de quien filma, la mirada de quien monta y posteriormente la mirada de quien *lee* la videodanza terminada, las trayectorias que sus ojos recorren a través de la pantalla: múltiples operaciones de cuerpos productores y espectadores como *experimentadores* de la mirada. Muchas veces y en el mejor de los casos, la mirada *consciente*, involucrada del espectador es directamente apelada a través de la mirada que

¹⁵³ Ver noción de *cuerpo e imaginarios corporales* (página 55).

propone la pieza. En este conjunto de todos los cuerpos involucrados en el *fenómeno de la videodanza*, las miradas constantemente seleccionan, eligen, encuadran y hasta montan, *performan*, cada vez que una pieza se reproduce, y en este sentido interpretan e interpelan a la imagen. Todavía es posible imaginar la continuación, tal vez sin término, de estos tránsitos de la imagen dialéctica, si consideramos las propuestas del historiador del arte Georges Didi-Huberman y sus linajes teórico-metodológicos, al pensar la imagen y a través de las imágenes, implicando una interpelación desde la imagen de vuelta hacia nosotros; la interpelamos, ella nos interpela, y así sucesivamente. En este sentido, la vida de las imágenes *persiste*, la imagen *sobrevive*.

La realización en coreo-cinema implica entonces, en la dirección de fotografía por parte del *cuerpo-cámara*, una composición cine-coreográfica del cuadro y del cuadro móvil, un *diseño o coreografía de la mirada*. El *cuerpo-cámara* toma posición –establece una dialéctica de la mirada, instante en donde nos vemos implicados en esa imagen,– como parte de la *cine-coreografía* de la obra en su emplazamiento y movimiento, pero principalmente como agente y generador de una mirada, *un cuerpo hecho mirada*.

10. Montaje coreo-cinemático

El *montaje coreo-cinemático* es el arreglo de tomas, transiciones y otros elementos en la línea de tiempo del editor, así como la postproducción y la composición final en videodanza. Desde el punto de partida de un proyecto, se van sumando diversos materiales durante el proceso creativo, ya sea notas, trazos, fotos, tomas en video, animación, dibujos, *storyboards* y posibles *scores*, o tal vez todos estos materiales podrían conformar el *score* de la pieza. Dicho *score* sería lo más parecido que en este medio tenemos al guión técnico del audiovisual, sin embargo es mucho más libre y abierto, y de hecho está vivo, pues como hemos visto, lo coreográfico y performático incluye a los saberes, experiencias y memorias de los cuerpos como *archivos vivos*, por tanto los procesos son y están principalmente en los cuerpos. Esto genera que en la etapa de producción, la cual implica a las nociones presentadas de *puesta en videodanza* y *cuerpo-cámara*, contemos con *scores* más que con guiones. Posteriormente, este montaje se lleva a cabo de forma significativamente intuitiva,¹⁵⁴ por cuerpos *ante* la reproducción de tomas y sus cortes y transiciones, en el programa de edición de video.

En el *montaje coreo-cinemático* se lleva a cabo la última etapa cine-coreográfica (o la última coreografía o re-coreografía) en videodanza, la capa final de composición intermedial en la cual se entrelazan los elementos visuales, fotográficos, sonoros, corporales, cinéticos, coreográficos, dramáticos, teatrales y textuales; integrando las

¹⁵⁴ El dramaturgista “desarrolla la intuición como ‘instrumento de trabajo.’” Marianne Van Kerkhoven por Ana Pais. Pais, “O Crime,” 40.

nociones, los puntos de partida y sus transformaciones, las calidades de movimiento, la estructura, el tono, la atmósfera (...) de la obra, y en la que ésta tomará finalmente su forma y contenido. Si el creador coreo-cinemático se dirige, como es común, a la empatía kinestésica de un posible espectador, la videodanza se diferencia significativamente de otras obras audiovisuales.¹⁵⁵

Como sabemos a partir de la teoría de la imagen y la teoría crítica activadas por y a propósito del historiador Aby Warburg (1866-1929) y el filósofo y crítico Walter Benjamin (1892-1940), ambos alemanes, el *montaje* como técnica *de sentido*, inspirada en el montaje cinematográfico, nos permite ver lo que no está expuesto, los intersticios entre eso que se muestra. La bailarina, editora de video e investigadora australiana Karen Pearlman, desarrolla una teoría del montaje audiovisual partiendo de su carácter intuitivo y proponiendo a *la edición como coreografía*.¹⁵⁶ En la gran mayoría de los casos, es prácticamente imposible para las y los editores de cine y video, explicar las razones por las que llevamos a cabo *el corte* en un fotograma específico, o por las que una secuencia visual de movimiento funciona o es coherente rítmicamente: simplemente lo sabemos, por lo que se ha calificado a la edición como un saber “intuitivo.” Al diferenciar la intuición del instinto con base en estudios de neuropsicología, la autora destaca la

¹⁵⁵ La *empatía kinestésica* es una concepción desarrollada en el marco de los *dance studies* y en resonancia con estudios de neurociencia y teorías fenomenológicas con relación a las neuronas espejo, a partir de cuya función, parafraseando a Karen Pearlman, cuando vemos movimiento, empatizamos con este. “La empatía kinestésica es sentir *con* el movimiento,” a través de sus cualidades –como la consciencia del pulso, el esfuerzo, la velocidad, la dirección, la energía y los propósitos,– teniendo significado aun cuando no hayamos experimentado corporalmente ese movimiento en específico, gracias a la *imaginación corporal*. Karen Pearlman, *Cutting rhythms. Intuitive film editing* (New York: Focal Press, 2016) 18. La traducción es mía. Para consultar una exhaustiva genealogía de las nociones de coreografía, kinestesia y empatía, así como las relaciones y tránsitos entre ellas, desde el siglo XVII a nuestros días, consultar Susan Leigh Foster, *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance* (London: Routledge: 2010).

¹⁵⁶ Karen Pearlman, *Cutting rhythms*, 30-49.

posibilidad del desarrollo de la capacidad intuitiva en el editor, a través de la consciencia de los *ritmos del mundo* y los de *su propio cuerpo*, como el ritmo del parpadeo, la respiración, los latidos, los ciclos de sueño, la alimentación, el pensamiento y las sensaciones, los cuales *dan forma al ritmo del filme*. De este modo, las editoras configuran el movimiento dentro de la pieza al responder con su propio *sentido interno de movimiento*, al movimiento que ven y escuchan, perciben, a través del material audiovisual. Para Paulina Ruiz Carballido, la danza en pantalla así concebida, “es un pasaje de encuentro y confrontación donde el cuerpo del bailarín toca al cuerpo del espectador a través de la cinética visual producida por la imagen filmica.”¹⁵⁷

Adicionalmente, la empatía kinestésica es uno de los principios en los que se basa la teoría de Pearlman, a partir del cual como editoras somos capaces de reunir información sobre el potencial rítmico en el material filmado, identificando “el movimiento o los momentos en el material que evocan la sensación o emoción más apropiada”¹⁵⁸ para la pieza, montándolos coreo-cinemáticamente para así crear un flujo coherente de movimiento, una experiencia de empatía kinestésica para el espectador. En este sentido, *Schwerelos*¹⁵⁹ es excepcional, al llevarnos como espectadores a ser un Parkour tracer más del grupo, cuando acompañamos el recorrido del cuerpo-cámara siguiendo a los cuerpos-performers.

Acontecen y se suceden entonces, tránsitos intermediales entre el cuerpo-performer, el cuerpo-cámara, el cuerpo de la editora, el cuerpo *recorporalizado* y el cuerpo de la

¹⁵⁷ Paulina Ruiz Carballido, “L’écran comme espace chorégraphique,” 14.

¹⁵⁸ Pearlman, *Cutting rhythms*, 19. La traducción es mía.

¹⁵⁹ *Schwerelos*. Jannis Lenz, 9 min., Austria, 2016. Parte de la Selección del Festival Agite y Sirva 2016.

espectadora. Gracias a la investigación de Pearlman, situada en los estudios de videodanza y los estudios de cine, una práctica significativamente intuitiva como lo es la edición o el montaje audiovisual, puede continuar un desarrollo teórico-práctico sin precedentes, a partir de consideraciones y concepciones corporales, somáticas y kinestésicas, intermediales, tanto en el editor como en el receptor.

Para finalizar, una noción muy significativa y potente en coreo-cinema, ha sido propuesta en el año 2000 por el artista y teórico estadounidense Douglas Rosenberg: la *recorporalización*. En diálogo con el autor, en el *montaje coreo-cinemático* se tiene la capacidad, a través de sus técnicas de corte y otras, de deconstruir y reconstruir el material de la imagen en movimiento, hasta la forma final de la pieza. Durante el proceso de concepción y producción, Rosenberg afirma que sucede una *decorporalización* tanto del cuerpo como de su performance (en donde las ideas sobre la corporalidad deben ser cuestionadas), los cuales luego se *recorporalizan* en una nueva construcción, en la post-producción.¹⁶⁰ Rosenberg señala que *A study in choreography for camera* (1946)¹⁶¹ de Maya Deren y Talley Beatty, “sienta las bases para la deconstrucción del cuerpo danzante y su otro mediatizado, como principio central del coreo-cinema (*screendance*). Introduce al espectador a la recorporalización, la construcción completa de un cuerpo cinemático imposible, en el cual lo real y lo ficticio son hibridados.”¹⁶²

¹⁶⁰ Rosenberg, *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image*, 55, 66-67. La traducción es mía.

¹⁶¹ *A study in choreography for camera*, Maya Deren y Talley Beatty, 4 min., Estados Unidos, 1946. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=OnUEr_gNzWk (consultado el 28 de marzo de 2019).

¹⁶² Rosenberg, *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image*, 49-50.

La *recorporalización*, como construcción de cuerpo, performance y corporalidad en coreo-cinema, y como potencia especialmente en el *montaje coreo-cinematónico*, se manifiesta significativamente en las obras del corpus de esta investigación, destacándose *SAMBA#2*, en el sentido de su agencia directa hacia los cuestionamientos respecto de los cuerpos y las miradas deseados y deseantes. La *cine-coreografía*, como última etapa coreográfica en videodanza y también como potencia del *montaje coreo-cinematónico*, se presenta con diferentes propuestas y discursos en todas las piezas en este corpus, hasta cierto punto radicalizándose en los trabajos de apropiación, *All this can happen*, *Birds* y *Mudanzas*, puesto que en ellos se construye una *coreografía de imágenes en movimiento*,¹⁶³ a partir de material encontrado y apropiado o reapropiado, pero producido para fines que no se sitúan, al menos hasta donde sabemos, en relación al campo coreo-cinematónico.

¹⁶³ Sitio web de Siobhan Davies Dance, “All this can happen, radio interview,” <https://www.siobhandavies.com/work/all-this-can-happen/> (consultado el 28 de marzo de 2019).

Coreo-cinema: constelación de relaciones epistémicas

La videodanza explora el cuerpo y el espacio con la cámara, inventando una coreografía de la mirada. Pero también hunde su ojo en otros temas apasionantes como el tiempo, la interioridad psíquica, la somática y espiritual, tanto de seres como de cosas. Es en esas intersecciones o lugares de cruce en donde el videodanza tiene su voz más única. Explora esos misterios de una manera privilegiada. Daniel Böhm¹⁶⁴

A lo largo de este ensayo he propuesto la enunciación y algunos funcionamientos de nociones en relación, las cuales son transversales a la creación, el estudio y la experiencia de la videodanza desde un enfoque intermedial, y las cuales se entretajan formando una constelación de relaciones epistémicas. Estas nociones pueden pensarse como membranas, en el sentido de que son permeables, maleables y hasta cierto punto inestables. Se trata de territorios de tránsitos intermediales, tránsitos de fuerzas del medio coreo-cinema, los cuales como herramientas de creación y estudio, tienen la potencia de ser percibidas y nombradas por medio de su mutua contaminación e implicación. Podrían pensarse como nociones genéticamente intermediales, transmediales, interdependientes, en perpetuo movimiento y relación, como la videodanza. Cada uno de estos instrumentos propuestos, es y está en presencia de otro(s), manteniendo abierto, poroso e inquieto el estatuto de este *medio coreo-cinemático*.

¹⁶⁴ Daniel Böhm en Ladys Gonzalez y Ximena Monroy, "Reflexiones en torno a los parámetros," 144.

La *imagen videodanza* implica una composición triádica de entretejido medial, es una imagen sonora, visual y coreográfica a la vez. Una imagen en red, un tejido, una trama, un rizoma. La videodanza hoy, encuentra su mayor incidencia en las epistemes y en las experiencias, al pensarse como paradigma, como perspectiva y al *hacerse* “como principio organizador y como método generativo que enmarca discusiones contemporáneas sobre el cuerpo en la pantalla.”¹⁶⁵ Parafraseando al cineasta y psicoanalista argentino Daniel Böhm, lo coreo-cinemático es una intención, una vocación, que moviliza zonas del cine y del cuerpo antes inexploradas, veladas, y posibilita una permanente expansión y reinención de lenguajes, disciplinas, medios.¹⁶⁶ Pensar la performatividad de la videodanza implica pensar cómo esta se constituye como acontecimiento y ejecución. La singularidad performativa de este medio tiene que ver con su condición intermedial, de presentación, diferencia, repetición y restitución –como escena en convivio,– y de reproductibilidad, repetición y remediación –como forma audiovisual en convivio-tecnovivio.

La elección que he hecho tanto de piezas coreo-cinemáticas como de nociones para esta investigación, proviene y es resultado de un largo trayecto que he compartido con diversos grupos y comunidades implicados en la videodanza desde posiciones y marcos marcadamente heterogéneos. Son piezas y nociones que he ido *tallereando* en el transcurso de trece años, dentro de variadas colectividades internacionales, intergeneracionales, interdisciplinarias e intermediales. Las piezas de este corpus, han funcionado como ejemplos de la complejidad de este medio y de las nociones que

¹⁶⁵ Rosenberg, “Screendance: reiteraciones,” 87.

¹⁶⁶ Ladys Gonzalez y Ximena Monroy, “Reflexiones en torno a los parámetros,” 134.

despierta en su estudio crítico, situado y experiencial. Esta investigación busca dar cuenta de los efectos posibles de este medio en la percepción, lo social y lo micro-político, en tanto pone en juego no sólo regímenes sino *estatutos de estados de cosas*, tomando una vez más las palabras de Deleuze y Guattari respecto del rizoma.¹⁶⁷

La fuerza de este campo como intermedialidad, se manifiesta en sus efectos posibles en esferas que todavía siguen siendo excluyentes: las historias del arte, las teorías de la imagen, los estudios visuales y los ámbitos disciplinares de las artes escénicas, sonoras, visuales y audiovisuales. Como hemos visto, el coreo-cinema tiene un importante potencial de subversión, dentro de la producción de sentido en las esferas de las artes y las culturas, al construir-reconstruir nuevos enunciados y otros deseos, afectos e intensidades, al desterritorializar y reterritorializar términos, nociones, campos, disciplinas, concepciones, conceptos. A través de este tipo de obras es posible mostrar discursos, imaginarios y cuerpos invisibilizados o muy poco visibilizados; develar lo que se permiten mutuamente el pensamiento y la experimentación corporales, con la imagen en movimiento; remirar, reconstruir, recorporalizar a la danza, el movimiento y el performance; y poner en duda nuestras concepciones más fijas sobre el arte, sobre el mundo y sobre la vida. En este sentido, considero la videodanza como una forma intermedial experimental y de contracorriente, con un fuerte indicio como contra-dispositivo¹⁶⁸ en el presente de las artes, los medios, los cuerpos y las culturas.

¹⁶⁷ Deleuze y Guattari, *Mil Mesetas*, 13.

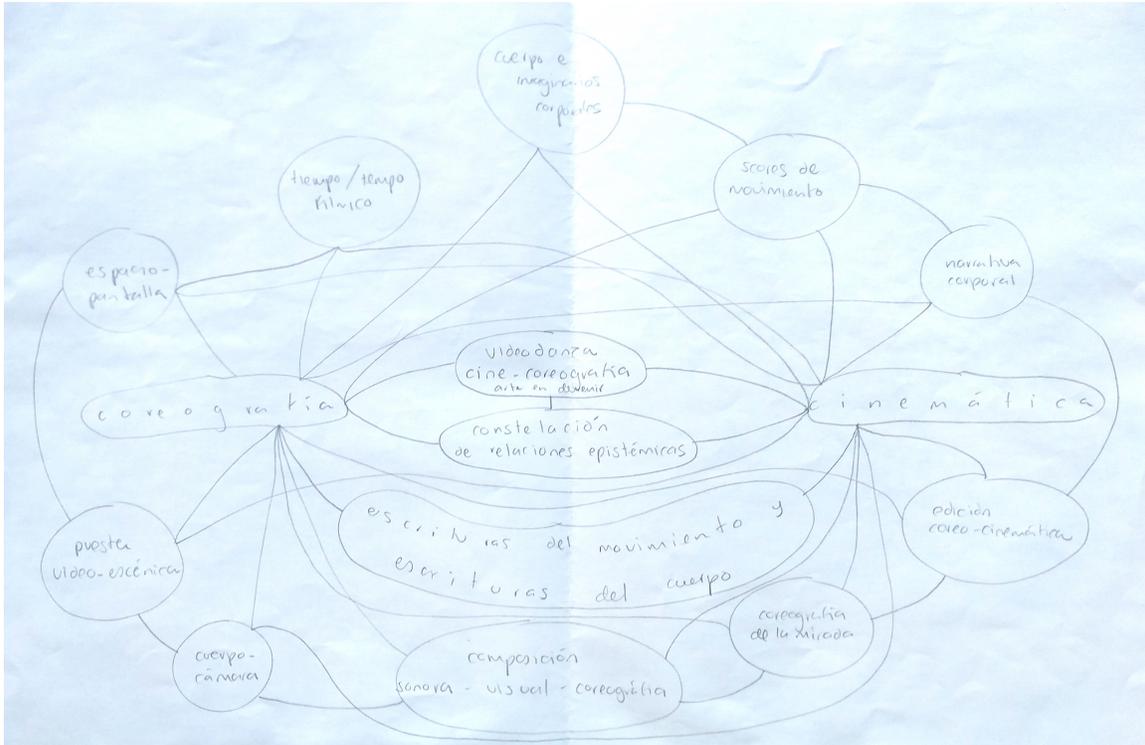
¹⁶⁸ Agamben, “¿Qué es un dispositivo?,” 249-64.

Me parece que esta investigación tiene importantes implicaciones en el marco de las historias del arte, en un momento en el que es posible hablar y escribir de intermedialidad, de performatividad, de danza, de video y de coreo-cinema como campos de estudio con especificidades particulares y compartidas, ente estos y otros campos, dentro de una sinergia que se enriquece constantemente. En lo personal, llevar a cabo este trabajo enmarcado en la Maestría en Historia del Arte en la UNAM, ha implicado una significativa labor de síntesis pero de expansión al mismo tiempo. Me ha permitido profundizar en intuiciones para articularlas y enunciarlas, reivindicando así a la intuición como modo de conocimiento y *pensamiento*. Me ha habilitado a reflexionar sobre conceptos, teorías y metodologías, con el fin de activar mi propio *archivo corporal* y su *repertorio*, en un ensayo que lejos de cristalizar los conocimientos individuales, busca mantener la maleabilidad y la inestabilidad, pero con rigor y con permanencias, de los saberes compartidos en los tiempos de hoy, con y a través de rastros de otros tiempos. Busco cumplir con este objetivo desde prácticas y pensamientos sobre el compartir, el cuidado, la colaboración y lo comunal.

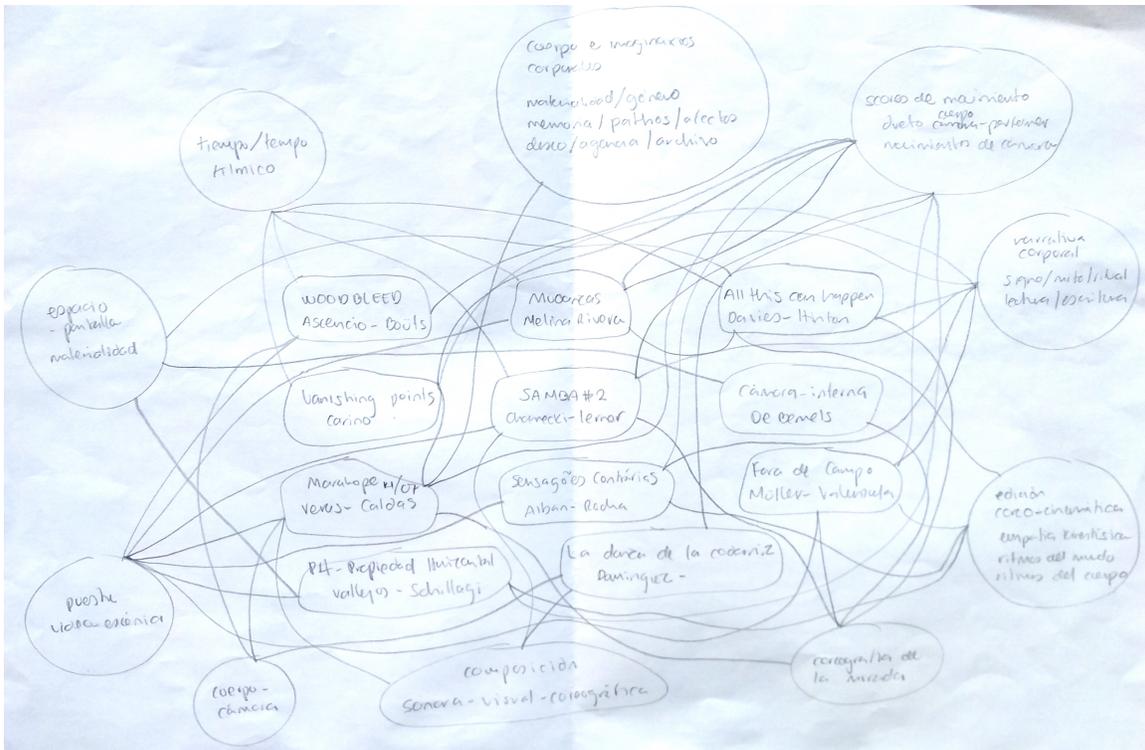
Considero que esta investigación aporta a la episteme del coreo-cinema, como episteme propia y compartida al mismo tiempo. Aporta a la reconsideración de este como campo, como teoría, como perspectiva, como medio, como imagen y como arte. Ofrece a la videodanza un entramado de nociones como utensilios y/o herramientas para su creación, estudio y expectación. Así mismo, ofrece perspectivas y nociones para campos tal vez impensables, no considerados, por lo cual intenta no situar al coreo-cinema como principio o centro, sino como excusa. De modo que estas nociones y el enfoque múltiple

de esta investigación, podrían *hackearse* y ser usados para otros fines, no considerados aquí.

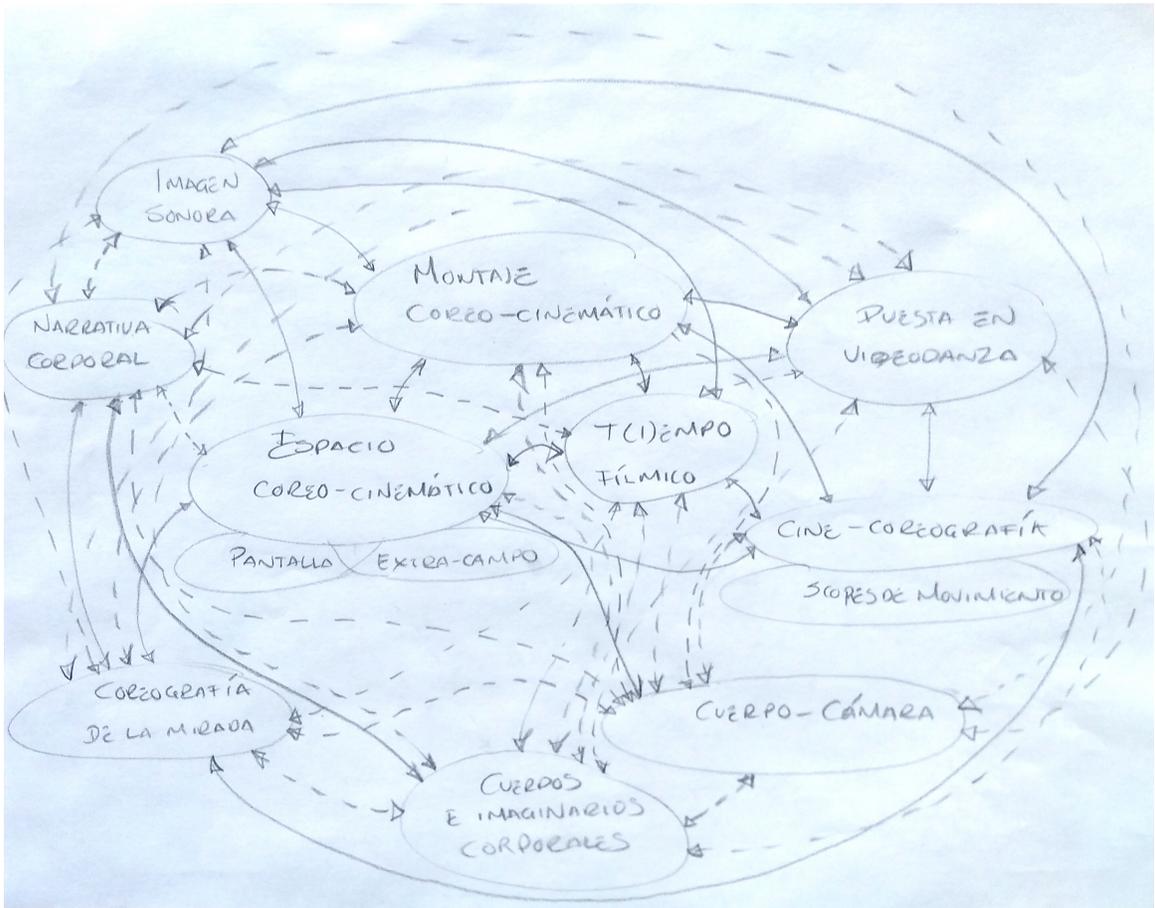
Para terminar y abrir posibles puertas y senderos por venir, una de las dificultades más grandes al emprender esta investigación y que conlleva no poder ser más abarcadora, es la implicación de campos e historias inconexas, debido a su especialización y compartimentación, mayoritariamente nominadas como disciplinares o disciplinarias en los ámbitos académicos y de políticas culturales. De modo que al leer este ensayo y acompañar esa primera lectura con las experiencias de escuchar-mirar las piezas de este corpus (la mayoría disponible en línea) es posible tener sensaciones de sobrevuelo, en donde más relaciones, tránsitos, nociones y hasta campos han quedado sueltos, dados por sentado o hasta cierto punto sido desapercibidos, en el trayecto. En estos sentidos considero que hay un alto potencial de profundización y expansión para diversas continuaciones que enriquecerán a esta investigación y a otras en torno a la videodanza y otros medios y artes, así como a los campos que intervienen y que intervendrán o que se pondrán en juego, en relación, dentro de esta y otras intermedialidades.



Anexo. Dibujo 1 de proceso intermedial hacia coreo-cinema



Anexo. Dibujo 2 de proceso intermedial hacia coreo-cinema



Anexo. Dibujo 3 de proceso intermedial hacia coreo-cinema

Referencias

Agamben, Giorgio. “¿Qué es un dispositivo?” Fuentes Rionda, Roberto J., trad. *Sociológica* 73, (mayo-agosto 2011) 249-64.

Arana Grajales, Thamer. “El concepto de teatralidad.” *Artes la Revista* 13, Vol. 7, (enero-junio 2007) 79-85.

Arvidson, J., Askander, M., Bruhn, J., y Führer, H., eds. *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Vol. 1 (Lund: Intermedia Studies Press, 2017).

Alonso, Rodrigo. “Video danza: otro bastardo en la familia,” en Silvina Szperling y Susana Temperley, eds., *Terpsicore en ceros y unos. Ensayos de videodanza* (Buenos Aires: Guadalquivir-CCEBA, 2010) 13-15.

Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers*. (Hanover: University Press of New England, 1977-1987).

Belting, Hans. “Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology.” *Critical Inquiry* (invierno 2005) 302-319.

Bench, Harmony. “Anti-Gravitational choreographies, Strategies of Mobility in Screendance.” *The International Journal of Screendance* 1, *Screendance has not yet been invented* (verano 2010) 53-61.

- “Maya Deren: A Prologue.” *The International Journal of Screendance* 3, *After Deren* (otoño 2013) 6-11.

Benjamin, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Iluminaciones IV. Roberto Blatt, trad. (Madrid: Taurus, 2001).

- *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (México: Itaca, 2003).

Brannigan, Erin. *DanceFilm: Choreography and the Moving Image*. (New York: Oxford University Press, 2011).

Brea, José Luis. *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. (Madrid: Akal, 2010).

Brum, Leonel. “Reflexiones sobre historia, concepto y curaduría de la videodanza,” en Ximena Monroy y Paulina Ruiz eds., *Curaduría en videodanza*, vol. 4, *La creación híbrida en videodanza* (San Andrés Cholula: Editorial UDLAP, 2018) 24-76.

Bustamante, Maris. “Estructuras narrativas no objetuales: las alógicas.” Archivo virtual artes escénicas (4 de noviembre 1998). Disponible en

<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=90> (consultado el 26 de marzo de 2019).

Caldas, Paulo. “Poéticas del movimiento: interfaces,” en Bonito, E., Caldas, P. y Levy, R. eds., *A dança na tela*, vol. 4, *Dança em foco*. (Río de Janeiro: Contra Capa-Oi Futuro, 2009) 106-112.

- “Paulo Caldas hablando sobre el videodanza Marahope 14/07,” <https://vimeo.com/14637410>. (Consultado el 6 de noviembre de 2018).

- y Gadelha, Ernesto, eds., *Dança e dramaturgia[s]*. (São Paulo: Nexus, 2016).

Carroll, Noël. “Toward a definition of moving-picture dance.” *The International Journal of Screendance* 1, *Screendance has not yet been invented* (verano 2010) 111-125.

Carrot, Marion. “El mito de la autenticidad en las danzas exóticas vistas en los primeros tiempos”, Paulina Ruiz trad., en Ximena Monroy y Paulina Ruiz eds., *El cuerpo en videodanza*, vol. 3, *La creación híbrida en videodanza* (San Andrés Cholula: Editorial UDLAP, 2018) 120-136.

Cleghorn, Elinor. “Epilogue: After Deren,” *The International Journal of Screendance* 3 (otoño 2013) 159-162.

Clüver, Claus. “Intermediality and Interarts Studies,” en Arvidson, Askander, Bruhn y Führer, eds. *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Vol. 1 (Lund: Intermedia Studies Press: 2017), 19-37.

Contreras Villaseñor, Javier. “Notas sobre la videodanza (o sobre el encarnado video-ojo),” en Ximena Monroy y Paulina Ruiz, eds. *Videodanza: creación híbrida*, vol. 2, *La creación híbrida en videodanza* (San Andrés Cholula: Editorial UDLAP, 2017) 24-32.

De Magalhães Arantes, Esther Maria. “Escutar,” en Tania Mara Galli F., María Livia do Nascimento y Cleci Maraschin, eds. *Pesquisar na diferença: um abecedário* (Porto Alegre, Sulina: 2012) 91-94.

Deleuze, Gilles. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine 1*. (Madrid: PAIDOS IBERICA, 1984).

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, trad. (Valencia, Pre-textos: 2004).

Deren, Maya. “Choreography for the Camera” en McPherson, Bruce R., ed., *Essential Deren: Collected Writings on Film by Maya Deren* (Kingstone: Documentext, 2005, originalmente 1946) 220-224.

- “New Directions in Film Art” en McPherson, Bruce R., ed., *Essential Deren: Collected Writings on Film by Maya Deren* (Kingstone: Documentext, 2005, originalmente 1946) 207-219.

Derrida, Jacques. “Firma, Acontecimiento, Contexto.” C. González Marín, trad. Comunicación en el Congreso Internacional de Sociedades de Filosofía de lengua francesa (Montreal, 1971). www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía, Universidad de ARCIS.

- *Mal de archivo. Una impresión freudiana.* Francisco Vidarte Fernández, trad. (Madrid: Trotta, 1997).

Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I.* Traducción de Inés Bértolo (Madrid: Antonio Machado Libros, 2008).

Dils, Ann. “Moving Across Time with Words: Toward an Etymology of Screendance.” *The International Journal of Screendance: Scaffolding the Medium* 2 (2012) 24-30.

Domanska, Ewa. “El ‘viraje performativo’ en la humanística actual.” *Criterios* 37, La Habana, 2011.

Dodds, Sherril. *Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art.* (New York, Palgrave: 2001).

Dubatti, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales* (México, Libros de Godot: 2011).

- “Teatro-matriz y teatro liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral.” *Cena* 19, Porto Alegre, 2016.

Feldman, Simón. *La fascinación del movimiento* (Barcelona: Gedisa, 2002).

Fisher Lichte, Erika. *Estética de lo performativo.* Trad. Diana González Martín y David Martínez Perucha (Madrid: Abada, 2011).

Foucault, Michel. *La arqueología del saber.* Aurelio Garzón del Camino, trad. (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002).

García Castilla, Jorge David. 2015. Ruido libre: la economía musical de la política. Tesis de Doctorado, Facultad de Música, Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Geirola, Gustavo. *Teatralidad y experiencia política en América Latina* (Irvine: Gestos 2000).

Gonzalez, Ladys y Monroy R., Ximena. “Reflexiones en torno a los parámetros de apreciación y crítica en el ámbito de los festivales de videodanza en Latinoamérica,” en Monroy R., Ximena y Ruiz C., Paulina, eds. *Curaduría en videodanza*, vol. 4, *La creación híbrida en videodanza* (San Andrés Cholula: Editorial UDLAP, 2019) 130-165.

Guy, Priscilla. “El montaje coreográfico en videodanza: el trabajo *En Deçá du Réel* de Manon LaBrecque.” En Monroy R., Ximena y Ruiz C., Paulina, eds. *Videodanza:*

creación híbrida, vol. 2, *La creación híbrida en videodanza* (San Andrés Cholula: Editorial UDLAP, 2017) 118-129.

Hayes, Marisa C. “Curaduría como pedagogía, pedagogía como curaduría: un *pas de deux*” en Ximena Monroy R. y Paulina Ruiz C., eds., *Curaduría en videodanza*, vol. 4, *La creación híbrida en videodanza* (San Andrés Cholula: Editorial UDLAP, 2019) 200-220.

Henaro, Sol. Conferencia. Museo Universitario de Arte Contemporáneo MUAC – UNAM. 8 de mayo de 2018.

Ippolito, Jon & Rinehart, Richard. *Re-collection: Art, New Media, and Social Memory*. (Boston: The MIT Press, 2014) 14-18.

Kappenberg, Claudia y Rosenberg, Douglas. “Screendance: the practice in print. Editorial Comment.” *The International Journal of Screendance 1* (verano 2010) 1-4.

Kirby, Michael. “Happenings. An Introduction” en Mariellen R. Sandford, *Happenings and Other Acts*. (London, Routledge: 1995) 1-28.

Leigh Foster, Susan. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. (London: Routledge: 2010).

Lenz, Jannis, entrevista a través de email, 11 de diciembre de 2018.

Martínez, L. Carolina. *El universo dereniano: Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2015).

Monroy Rocha, Ximena. “*All this can happen*: narrativas alógicas a través de la coreografía de imágenes en movimiento” en Monroy R., Ximena y Ruiz C., Paulina, eds. *Memoria histórica de la videodanza*, vol. 1, *La creación híbrida en videodanza* (San Andrés Cholula: Editorial UDLAP, 2015) 128-149.

Monroy Rocha, Ximena y Ruiz Carballido Paulina, eds. *Memoria histórica de la videodanza*, vol. 1, *La creación híbrida en videodanza* (San Andrés Cholula: Editorial UDLAP, 2015).

- *Videodanza: creación híbrida*, vol. 2, *La creación híbrida en videodanza* (San Andrés Cholula: Editorial UDLAP, 2017).
- *El cuerpo en videodanza*, vol. 3, *La creación híbrida en videodanza* (San Andrés Cholula: Editorial UDLAP, 2018).
- *Curaduría en videodanza*, vol. 4, *La creación híbrida en videodanza* (San Andrés Cholula: Editorial UDLAP, 2019).

Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Leo Braudy y Marshall Cohen, eds. (Nueva York: Oxford UP, 1999) 833-844.

Nicolescu, Basarab. *La Transdisciplinarietà*. Traducción por Norma Núñez-Dentin y Gérard Dentin (Mónaco: Ediciones Du Rocher, 1996). Disponible en <<http://www.ceuarkos.com/manifiesto.pdf>>.

Pais, Ana. “O crime compensa ou o poder da dramaturgia,” en Caldas, Paulo y Gadelha, Ernesto, eds., *Dança e dramaturgia[s]*. (São Paulo: Nexus, 2016) 25-58.

Pearlman, Karen. *Cutting Rhythms: Intuitive Film Editing*. (New York: Focal Press, 2016).

Rivera, Melina, conversación a través de email, 27 de marzo de 2019.

Rolnik, Suely. “Furor de Archivo.” *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia* IX, 18-19 (2008) 9-22.

Rosenberg, Douglas. *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image*. (New York: Oxford University Press, 2012).

- “Screendance: reiteraciones y sistemas generativos,” en Monroy R., Ximena y Ruiz C., Paulina eds., *Curaduría en videodanza*, vol. 4, *La creación híbrida en videodanza* (San Andrés Cholula: Editorial UDLAP, 2019) 80-100.

- “Excavating Genres.” *The International Journal of Screendance: Screendance has not yet been invented* 1 (2010) 63-73.

- y Kappenberg, Claudia. eds. *The International Journal of Screendance: After Deren* 3. (otoño 2013).

- y Vokoun, Jessica. “Screendance: The State Of The Art Proceedings.” Conferencia presentada en el American Dance Festival, Durham, Carolina del Norte, 2006. Disponible en <<http://www.dvpg.net/screendance2006.pdf>>.

Ruiz Carballido, Paulina. “Del precine a la pixilación: poéticas fragmentadas, reconstrucciones gestuales y emergencias estéticas” en Monroy R., Ximena y Ruiz C., Paulina, eds., *Memoria histórica de la videodanza*, vol. 1, *Memoria histórica de la videodanza* (San Andrés Cholula: Editorial UDLAP, 2015).

- L'écran comme espace chorégraphique. Étude sur l'approche cinématographique de la danse dans les oeuvres de Maya Deren-Talley Beatty “A study in choreography for camera” et Merce Cunningham-Charles Atlas “Locale.” Tesis de Maestría. Departamento de Danza de la Universidad Paris 8, bajo la dirección de Julie Perrin, mención *Très bien*, 2013. Disponible en <http://www.paulinarucarba.yolasite.com/research---investigaci%C3%B3n.php> (consultado el 30 de marzo de 2019).

Sánchez, Claudia Margarita. “Corporeidad en la videodanza y la cámara corporizada” en Silvina Szperling y Susana Temperley, eds., *Terpsícore en ceros y unos. Ensayos de videodanza* (Buenos Aires: Guadalquivir-CCEBA, 2010) 44-51.

Solomon, Noémie. ed. *Danse: An Anthology* (New York: Les presses du réel, 2014).

Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015).

Van Imschoot, Myriam. “Rest in pieces: On scores, notations, and the trace in dance” en Noémie Solomon, ed. *Danse: An Anthology* (New York: Les presses du réel, 2014) 41-54.

Veras Costa, Alexandre. “Kino-coreografías entre el video y la danza,” en Eduardo Bonito, Leonel Brum, Paulo Caldas y Regina Levy eds., *Videodança, vol. 2, dança em foco*. (Río de Janeiro: Oi Futuro-SESC-Zit Gráfica, 2007) 108-116.

Villegas, Juan. “De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria.” *Gestos* 21 (abril 1996).

- *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. (Irvine: Gestos, 2000).

Whyte, Christinn. “The Evolution of the ‘A’ Word: Changing Notions of Professional Practice in Avant-garde Film and Contemporary Screendance.” *The International Journal of Screendance. Screendance has not yet been invented* 1 (2010) 7-12.

Piezas coreo-cinemáticas

A study in choreography for camera. Maya Deren y Talley Beatty, 4 min., Estados Unidos, 1946. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=OnUEr_gNzww (consultado el 28 de marzo de 2019).

All this can happen. Siobhan Davies y David Hinton, 52 min., Reino Unido, 2012. Fragmento disponible en <https://vimeo.com/52085817> (consultado el 25 de marzo de 2019).

Birds. David Hinton, 9 min., Reino Unido, 2001. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=VPAPKuRpDfk> (consultado el 28 de marzo de 2019).

Entr'acte. René Clair y Francis Picabia, 22 min., Francia, 1924. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=mpr8mXcX80Q> (consultado el 13 de diciembre de 2018).

Fora de campo. Claudia Müller y Valeria Valenzuela, 7 min., Brasil, 2007. Disponible en <https://vimeo.com/49238783> (consultado el 13 de diciembre de 2018).

La danza de la codorniz. Primer movimiento. Elena Córdoba y Chus Domínguez, 7 min., España, 2010. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=Uv6_4eOOk5o (consultado el 13 de diciembre de 2018).

Marahope 14/07. Alexandre Veras y Paulo Caldas, 16 min., Brasil, 2007. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=v8SXc_A6mL4 (consultado el 14 de diciembre de 2018).

Mudanzas. Melina Rivera, 5 min., México, 2012. Disponible en <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/mudanzas> (consultado el 13 de diciembre de 2018).

SAMBA #2. Rosane Chameki y Andrea Lerner, EMPAC, 3 min., Estados Unidos, 2014. Disponible en <https://vimeo.com/119779106> (consultado el 13 de diciembre de 2018).

Schwerelos. Jannis Lenz, 9 min., Austria, 2016.

WOOD BLEED. Anaïs Bouts y Mauricio Ascencio, FONCA, 7 min., México, 2012. Disponible en <https://vimeo.com/58585418> (consultado el 13 de diciembre de 2018).

Referencias en línea

Sitio web de **Agite y Sirva** Festival Itinerante de Videodanza, <http://www.agiteysirva.com/> (consultado el 28 de marzo de 2019).

Sitio web de **Alpendre Casa de Arte**, http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Alpendre_Casa_de_Arte (consultado el 6 de noviembre de 2018).

Sitio web de **aug&ohr medien**, videodanza *Schwereelos*, <http://augohr.de/catalogue/schwereelos> (consultado el 14 de diciembre de 2018).

Sitio web de **chameckilerner**, Rosane Chameki y Andrea Lerner, videodanza *SAMBA #2*, <http://chameckilerner.com/samba-2/> (consultado el 13 de diciembre de 2018).

Sitio web de **Chus Domínguez**, <https://www.chusdominguez.com/la-danza-de-la-codorniz-primer-movimiento-the-dance-of-quail-first-movement-7-min-2010> (consultado el 6 de noviembre de 2018).

Sitio web de **Claudia Müller**, proyecto *danza contemporánea a domicilio*, <https://www.claudiamuller.com/danca-contemporanea-em-domicilio-2005/> (consultado el 12 de diciembre de 2018).

Sitio web de **Comunidades híbridas**, residencia internacional de videodanza, ¿Cómo filmar un cuerpo en movimiento en un mundo hostil? Manifiesto colectivo, <http://comunidadeshibridas.weebly.com/manifiesto.html> (consultado el 12 de diciembre de 2018).

Sitio web de **Festival Cinedans**, a propósito de la categoría curatorial *found choreography*, <http://cinedans.nl/en/projects/found-choreography/> (consultado el 13 de diciembre de 2018).

Sitio web del **ISMETA**, Webinar “Cultivating neuroplasticity through interoception in somatic movement practices: evolving research methods,” Laura Ríos, trad., septiembre 2018, disponible en <https://ismeta.org/ismeta-research-initiative#myaccount> (consultado el 30 de marzo de 2019).

Sitio web del **Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona**, *Expanded Choreography: Situations, Movements, Objects*, <https://www.macba.cat/en/expanded-choreography-situations> (consultado el 5 de noviembre de 2018).

Sitio web de **MusicaNeo Library**, Partitura *Cinéma entr'acte symphonique de 'Relache'* de René Clair, 1924, https://library.musicaneo.com/sheetmusic/sm-68470_cinema.html (consultado el 8 de diciembre de 2018).

Sitio web de **Siobhan Davies Dance**, “All this can happen, radio interview,” <https://www.siobhandavies.com/work/all-this-can-happen/> (consultado el 28 de marzo de 2019).