

FALSILLA - BASES TEÓRICAS PARA UNA CORPOINSTALACIÓN



Fuente: Ana Mercedes Reyes

Recibido: 12 - 03 - 2018
Aceptado: 06 - 04 - 2018

MSc. Ana Mercedes Reyes
Universidad de Los Andes, Facultad de Arte, Mérida, Venezuela
Departamento de Danza y Expresión Corporal
Línea de investigación: Antropología del cuerpo y del movimiento
areyes@ula.ve – anamerreyes@gmail.com

RESUMEN

La contemporaneidad de la danza parece estar marcada no por una constante temporal sino por premisas de cuestionamiento y confrontación. La danza vista como metáfora de lo indefinido, que reproduce y suspende el tiempo en el espacio, permite observar las representaciones pictóricas del pasado como imágenes de movimiento contenido, sostenido, congelado en el tiempo y en la intención, materializaciones del preconcepto que traspasa las líneas del pensamiento racional y que puede ser llevado al terreno del pensamiento corporal. Tomando los ejemplos dados por Bourcier (1981) para ilustrar la danza de la antigüedad, y procurando dar sentido al movimiento desde la exploración de las interpretaciones dadas por los investigadores de las representaciones pictóricas, Falsilla se propone como una corpoinstalación bajo la mirada de la integración de la que es víctima y victimaria la danza en nuestra contemporaneidad, la movilización de la imagen detenida que induce una búsqueda de posibilidades corporales.

Palabras clave: Danza contemporánea, Historia, Antropología del cuerpo.

FALSILLA - THEORETICAL BASIS FOR A CORPORATE INSTALLATION

ABSTRACT

Contemporary dance seems to be marked not by a time constant but premises of questioning and confrontation. Dance seen as a metaphor for the indefinite, which reproduces and suspends time in space, allows us to observe the pictorial representations of the past as motion pictures content, sustained, frozen in time and intention, materialization of the preconception that crosses lines of rational thought and it can be taken to the field of body thought. Taking the examples given by Bourcier (1981) to illustrate the dance of antiquity, and trying to make sense of the movement from exploring the interpretations given by researchers of pictorial representation, Falsilla is proposed as a corpoinstallation under the gaze of the integration of that is victim and victimizer our contemporary dance, mobilization of the still image that induces a bodily search possibilities.

Keywords: Contemporary dance, History, Anthropology of the body.

1. La danza no es un concepto temporal

“...transgredir una frontera, y transgrediéndola, mostrarla.”

Nathalie, Heinrich

Zenaida Marín, en su ponencia “Observaciones sobre la videodanza a partir de la danza contemporánea: Car Men y Birth-day de Jirí Kylián” (2015), presenta una discusión sobre los prejuicios y hábitos que asociamos a las nociones de obra, danza y contemporaneidad: “estos presupuestos de la danza han sido inducidos por una larga tradición, pero son generalmente estos mismos presupuestos aquellos que la danza contemporánea interroga, aquellos que desafía y de los cuales desconfía.” (2015:6).

Entonces bien, ¿dónde comienza y termina la contemporaneidad de la danza? ¿Tiene ésta un límite temporal? ¿Qué corporalidades enmarca? La contemporaneidad de la danza parece estar signada no por una constante temporal sino por premisas de cuestionamiento y confrontación siendo lo que “hace ruptura con la historia, con la tradición o con un conjunto de hábitos” (ibid:7). Es así como el dibujo del presente es difuso para esta idea de contemporaneidad, el presupuesto temporal no la determina, sino que la alimenta, lo que es para nosotros el presente para otros será en algún momento el pasado inmediato o lejano y esta idea modifica la visión y la creación del movimiento.

“Lo contemporáneo [continúa la autora] se sitúa en un espacio entre la ignorancia y la constitución de un saber positivo, caracterizado al menos por dos determinaciones: su lugar es el «entre» y su naturaleza es dinámica.” (ibid:7). Dentro de este dinamismo, la forma de la movilidad, es decir, de donde nace el movimiento, nos habla de la contemporaneidad. Sobre la polémica planteada dentro de la disciplina escénica en cuanto a lo que es o no es danza (en función de las múltiples fusiones y reinterpretaciones de los cuales el quehacer escénico se está viendo influenciado), quiero destacar el comentario de Marín sobre el texto de François Frimat (2010) ¿Qu'est-ce que la danse contemporaine?: “La pregunta para Frimat ¿Qué es la danza contemporánea? se propone más como un mecanismo de reconocimiento que de exclusión” (ibid:9).

En este sentido, el reconocimiento de la danza como “el arte que navegará entre todas las artes, como una práctica paseante” (ibid:11) parece ofrecer una idea de arte efímero y no concluyente, y quizá para algunos creadores ha llegado el momento de que esta cualidad fugaz se revele ante otras; pero este carácter gitano ofrece también una permeabilidad hacia otras áreas creativas, reafirmando lo que para François Frimat sería “hacer actualidad de nuestro presente inmediato a partir de los cuerpos como un paradigma de participación de entre todos los medios” (2010 en Marín 2015:11).

Contornos difusos e interrogantes a la historicidad de la danza, destaca Marín, pero más allá de eso, el cuerpo como centro discursivo y confluencia de medios, como espacio para la apropiación de discursos y confrontación de ideas, donde las condiciones óptimas ya no son las de la técnica espectacular sino las de las posibilidades comunicativas del discurso y donde las fronteras entre las disciplinas se diluyen en función del propósito de la acción performativa.

2. De la imagen, el cuerpo y sus relaciones

Una traza/huella (presencia), un trayecto (movimiento) y una sombra (ausencia); tres formas de permanencia de un cuerpo en movimiento en el tiempo/espacio. Alain Badiou en su texto *La danza como metáfora del pensamiento* (2009), capítulo “Pequeño tratado de inestética”, plantea la noción de “una movilidad que no se mueve”. Sobre esto me pregunto: ¿Es entonces solo el movimiento de un cuerpo? Si ésta movilidad no se mueve, como plantea Badiou, implica entonces un cuerpo contenido/restringido donde la libertad (a fuerza de restricciones) exige un principio de lentitud (la lentitud secreta de lo rápido) y de desconfianza del pensamiento/cuerpo remanente del pensamiento en sí. La danza como metáfora de lo indefinido que reproduce y suspende el tiempo en el espacio.

Las representaciones pictóricas del pasado son imágenes de movimiento contenido, sostenido, congelado en el tiempo y en la intención, materializaciones del preconcepto; nos ofrecen una idea pasada, de la cual solo nos queda la imagen, así que interpretarlas se presenta como un ejercicio imaginativo que traspasa las líneas del pensamiento racional y que puede ser llevado al terreno del pensamiento corporal. La movilización de la imagen detenida induce una búsqueda de posibilidades corporales, y la luz, artificio que se ofrece como mediadora de posibilidades: “Soy la sombra que deja mi cuerpo en movimiento” así alude Víctor Fuenmayor a Octavio Paz en *Técnicas del cuerpo y técnicas de la danza* (s/f).



El cuerpo que acciona para el otro expectante está dispuesto, se muestra, ostenta en la necesidad de ser captado y permanecer en la inmortalidad del registro. La mirada del espectador se deleita con los detalles que la cámara no es capaz de captar; con los matices que se le pasan por alto en su condición de máquina y transforma esos detalles a placer reconstruyendo la imagen una y otra vez, traduciéndola en múltiples versiones, imaginando cuerpos nuevos que el registro no puede.

3. La Danza en la Prehistoria: Paleolítico

Paul Bourcier (1981) comienza su panorama de la danza en Occidente con el capítulo titulado “La primera danza fue un acto sagrado”; con éste se pliega brevemente a la interpretación que muchos investigadores hacen de los materiales arqueológicos de la antigüedad, centrandó la razón de toda actividad humana en una ritualidad exagerada por la imaginación. Este breve instante en el que Bourcier se deja contagiar no dura mucho ya que él mismo califica esta mirada sobre la ceremonia danzada como producto de mentes calenturientas que dejan que la imaginación vagabundee y en las cuales existe una falta de probabilidad científica. De acuerdo con María Cristina Scattolin, “la historia de las investigaciones en un área puede conducir a producir reconstrucciones del pasado que, sin saberlo ni quererlo, contribuyan a impulsar teorías, implícitas sobre el orden sexuado en los procesos culturales del pasado” (2005:44), lo que resalta la importancia de la puesta en correlación de las representaciones figurativas.

Todo producto cultural, incluido el material iconográfico, es “un sistema estructurado de prácticas y expresiones de agentes históricos que (...) estructuran y categorizan el mundo” (Miller 1985 en *ibid*:56), y como productos materiales tienen la “posibilidad de ser redimensionados socialmente” (Escoriza y Sanahuja, 2002:1), pero es frecuente olvidar que “el proceso de interpretación, el intento de reconstruir el pasado –que preferimos llamar «representación» más que construcción– no puede consistir en un acto mecánico” (*ibid*:2); el sentido de la interpretación de dichos productos ha de basarse en el conocimiento de las condiciones y naturaleza de su producción y su uso social; de allí que “cuando afirmamos conocer el significado de un objeto, lo hacemos por la analogía con otros objetos y a significados como tales y reconocidos por ellos” (*ibid*:10), generando asociaciones en función de rasgos preestablecidos y reconocibles en nuestro contexto.

Los objetos (ideológicos/simbólicos), que los estudiosos reconocen como arte prehistórico, son susceptibles a una lectura donde el artista es un hombre y esto refuerza la concepción del individuo masculino como creador y no la idea del arte como producto colectivo proveniente de experiencias, conocimientos y saberes que trascienden al individuo. Es en el Paleolítico superior (40 a 30 mil años AP) cuando los investigadores ubican los primeros restos materiales asociados a la producción artística, y a partir de ellas, representaciones del cuerpo humano, entre las cuales se han vuelto famosas unas pocas por ser interpretadas como cuerpos danzantes. La pintura rupestre, la escultura de pequeñas piezas y el desarrollo de ornamentos personales son parte de los modos de expresión de esta época, nos hablan de ellas John A. Garraty y Peter Gay:

Las pinturas en cuevas, grabados y tallas de animales cumplían funciones mágicas relacionadas con la caza. Del mismo modo, las Venus se consideraban como reflejos tangibles del culto familiar a la fecundidad, y la práctica corriente de la pintura y adorno de los muertos, previos a la sepultura, se ha vinculado a la creencia en otra vida. No hay, por supuesto, manera de probar estas hipótesis. En todo caso, el desarrollo de un arte tan perfeccionado y la especial atención de que eran objeto los cadáveres, indican que el hombre del paleolítico superior disfrutaba de una vida espiritual mucho más rica que la de cualquiera de sus predecesores (1981:93).

El pasado humano, eso que llamamos prehistoria, nos ha dejado una gran cantidad de restos materiales que pueden ser interpretados desde múltiples miradas, pero el registro del movimiento no es uno de ellos. Las imágenes son estáticas y la sugerencia de movimiento en ellas generalmente proviene de la imaginación del vidente y no de indicaciones precisas provenientes de documentos rocosos. A pesar de esto, algunos investigadores han clasificado algunos de estos materiales como expresiones dancísticas y se han atrevido incluso a indicar las pautas de movimiento que estas figuras supuestamente ejecutan, su intención y significado.

El arte del Paleolítico es de carácter naturalista y no es de ninguna manera “instintivo, incapaz de evolución y a histórico” (Hauser,1998:13), ofrece una impresión pura de la realidad, “sin añadidos o restricciones intelectuales” (ibid:14) y entre estas realidades parece mostrar la del movimiento con una intención meramente pragmática: el arte enteramente al servicio de la vida. Estas pinturas persiguen un efecto mágico, no estético; estaban concebidas para ser eficaces en la consecución de lo deseado, creando un doble que sustituye al original.

4. Falsilla: propuesta exploratoria

En un intento de exploración de estas ideas desde el cuerpo, nace Falsilla (<https://youtu.be/QKuru4iyMIE>) ejercicio de corporización de la historia llevado a la escena, el cual, a la usanza de lo propuesto por Islas (2017), nos permite jugar el juego de acercarnos y alejarnos de las imágenes del pasado y su interpretación en busca de una propuesta enmarcada en la contemporaneidad aludida por Badiou y discutida en este trabajo. Observando las imágenes propuestas por Bourcier como ejemplos de una antigüedad que danza, Falsilla se propone como una corpoinstalación bajo la mirada de la integración de la que es victimaria y víctima la danza en nuestra contemporaneidad.



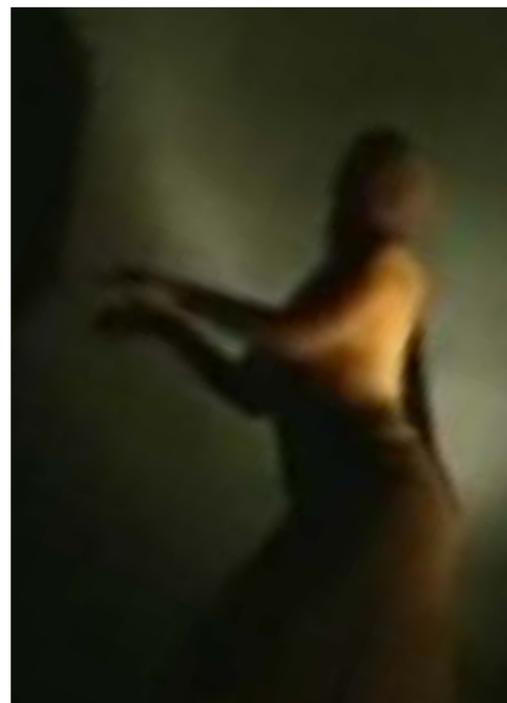
Toma los ejemplos dados por Bourcier para ilustrar la danza de la antigüedad y procura dar sentido al movimiento desde la exploración de las interpretaciones dadas por los estudiosos, donde los cuerpos reproducen pautas de movimiento. Esta exploración se realiza dejando que la imaginación vagabundee y asumiendo la improbabilidad científica de la pauta.

Se asumen también algunas premisas extraídas de la reflexión y documentación inicial: la contención de la imagen en el movimiento y la respiración; la cobertura del rostro con la intención de hacerlo anónimo, borrando cualquier característica y deshumanizándolo; el ocultamiento de cualquier evidencia de los caracteres sexuales secundarios, dejando al descubierto los senos y ocultando el resto del cuerpo; la actividad y la posición del cuerpo, asumiendo no solo las pautas posturales propuestas sino también el lento transitar entre ellas; la impresión pura de la realidad, asumiendo la sombra como resultado del movimiento en ejecución; la consecución de lo deseado, creando un doble que sustituye, un yo alterno impreso en la piedra a través de la luz; la idea de la cueva/caverna como contenedora a través de la iluminación cerrada y los sonidos accidentales, y la duración indeterminada para reforzar la idea de permanencia en el tiempo.

5. Breves reflexiones finales

Repensar una imagen desde el movimiento implica crear para ella un universo de razones. Al inicio de la propuesta me planteaba cuestiones como la pertinencia del discurso y las interpretaciones sesgadas por el androcentrismo disciplinar, pero al llevarla a cabo me inquieta más el imaginario de los individuos que realizaron estas representaciones textuales y sus razones. Caigo en la trampa en la que cayeron muchos investigadores antes, pero es una caída con cierto placer y con la conciencia de hacerlo.

Mi cuerpo en el intento de reproducir las imágenes contenidas en la piedra se encontró siendo doble de los cuerpos que inspiraron dichas imágenes. En un giro al ver la silueta de mi cuerpo impresa en el fondo por la luz me pregunté si esa no sería la manera en la cual estas imágenes fueron producidas: una impresión fiel de los cuerpos en movimiento. Más allá de las posibilidades de existencia de una danza primigenia está la certeza del movimiento intencionado y en éste la posibilidad de un hilo conector que se teje entre los cuerpos, sin importar la temporalidad en la cual existe. El movimiento, entonces, existe en una contemporaneidad que no está hilada por el tiempo sino por la participación de los medios en la consecución de un discurso que rompe con los paradigmas establecidos y desde el que la historia y el conocimiento del pasado nos abren las puertas de la crítica del presente para la creación futura.



REFERENCIAS

Badiou, Alain (2009) La danza como metáfora del pensamiento, en Pequeño tratado de inestética. Disponible en: www.mxfractal.org/RevistaFractal50AlainBadiou.html [Consultado el 14 de agosto de 2016]

Bourcier, Paul (1981). Historia de la danza en Occidente. Barcelona: Editorial Blume.

Escoriza T. y Sanahuja M. (2002) Cuerpos de mujeres: teoría de las representaciones figurativas. Ponencia presentada en el Congreso Interdisciplinar sobre “Educación y Género” Universidad de Málaga

Fuenmayor, Víctor (s/f) Técnicas del cuerpo y técnicas de la danza. Disponible en: <http://victorfuenmayorruiz.com/files/tecnicasdelcuerpoytecnicasdeladanza.pdf> [Consultado el 14 el agosto de 2016]

Garraty, John A. y Peter Gay (1981) El mundo antiguo. Historia Universal 1.España: Editorial Bruguera

Hauser, Arnold (1998) Historia social de la literatura y el arte. Desde la prehistoria hasta el barroco. Madrid: Editorial Debate

Heinich, Nathalie. Trasgressioni, reazioni, integrazioni. Il triplice gioco dell'arte contemporanea. Agalma, 9, 8-13. Traducción Libre y resumen: Zenaida Marín.ULA.2013.

Islas, Hilda (2017) El juego de acercarse y alejarse.Traducción performática de “otras” danzas. México: CENIDI – INBA

Marin, Zenaida (2015) Observaciones sobre la videodanza a partir de la danza contemporánea: Car Men y Birth-day de Jirí Kylián. Ponencia presentada en el 5to Encuentro para Cinéfagos Festival de CineArte en la Frontera San Cristóbal, agosto 2015

Scattolin, María Cristina (2005) La mujer que carga el cántaro. En Williams, Verónica y Benjamin Alberti (eds.) Género y Etnicidad en la arqueología sudamericana. Buenos Aires: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.