



AusArt

ISSN: 2340-9134

ISSN: 2340-8510

javier.diez@ehu.eus

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

Lorente Bilbao, José Ignacio
Movilizaciones de la mirada: Cine y danza
AusArt, vol. 12, núm. 1, 2024, pp. 111-119
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

DOI: <https://doi.org/10.1387/ausart.25824>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=695876700007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

MOVILIZACIONES DE LA MIRADA: CINE Y DANZA

José Ignacio Lorente Bilbao

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea.
Dpto. Comunicación Audiovisual y Publicidad

Resumen

Las relaciones entre el cine y la danza se han establecido tradicionalmente sobre el presupuesto de la representación, consistente en la puesta en escena del cuerpo en movimiento (Branningan 2010; Rosenberg 2012). Sin embargo, el cine no es solo una forma de representación, sino «una forma que piensa y un pensamiento que forma» (Godard 1998), un modo de articular mediante la expresión fílmica un pensamiento que reconstruye el cuerpo en movimiento como objeto imaginario de la danza, y como un gesto que se establece entre la forma de mirar, de pensar y de resultar afectados por las imágenes (Didi-Huberman 2023). Coreografiar la mirada consiste precisamente en la realización de ese gesto que se despliega, como un *pas de deux*, entre la imagen y el espectador a través de la movilización de la mirada, un gesto fílmico insistentemente explorado por un nutrido grupo de coreógrafos y coreógrafas en el campo expandido de la danza.

Palabras clave: CINE; DANZA; COREOGRAFÍA; IMAGEN; DISCIPLINA

GAZE MOBILIZATIONS: CINEMA AND DANCE

Abstract

The relationships between cinema and dance have been traditionally established on a representational concept consisting of the staging of the body in movement, as the musical genre or dance cinema (Branningan 2010; Rosenberg 2012). However, cinema is not only a form of representation, but «a form that thinks and a thought that forms» (Godard 1999), a way of articulating through film expression a thought that reconstructs the body in movement as the imaginary object of dance, and as a gesture that is established between the way of looking, thinking and being affected by the images of dance (Didi-Huberman 2023). Choreographing the look consists precisely in the realization of that gesture that unfolds, like a *pas de deux*, the relationship between the image and the viewer through the mobilization of the gaze, a filmic gesture insistently explored by a large group of choreographers in the expanded field of dance.

Keywords: CINEMA; DANCE; CHOREOGRAPHY; IMAGE; DISCIPLINE

Lorente Bilbao, José Ignacio. 2024. «Movilizaciones de la mirada: Cine y danza». *AusArt* 12 (1): 111-119. <https://doi.org/10.1387/ausart.25824>

Si bien la relación del cine con la danza moderna se remonta a los orígenes de ambas prácticas artísticas en el umbral del siglo XX, a partir de los años 50, coincidiendo con la quiebra y dispersión del proyecto moderno y del movimiento como ideario sobre el que se asentaban tanto el dispositivo fílmico como el coreográfico, el cine comienza a indagar y a ensayar nuevas formas de pensamiento y reconstrucción del imaginario de la danza. Y no solo la realización cinematográfica, sino también la propia creación coreográfica recurre al cine como forma de expresión y de investigación de la danza más allá del movimiento, estableciendo un fecundo diálogo interdisciplinar en los límites de la representación. En este contexto, la cuestión que anima el giro contemporáneo se centra en la exploración de qué otras posibilidades, acaso inéditas o por imaginar, pudieran surgir como resultado de un desbordamiento de las poéticas, dramaturgias, géneros y expectativas históricamente refrendadas por la lógica dominante de representación de la danza en el cine, entendida como una forma específica de «vida social de las cosas visibles» (Appadurai 1986), dando lugar a las estéticas de la borrosidad, de la fragmentación y la inmovilidad resultantes del desmontaje crítico del *perpetuum mobile* moderno.

Con el fin de interrogar los territorios y transgresiones de la mirada fílmica a propósito de la representación del proyecto cinético moderno, el análisis se detendrá en la *Danse serpentine*, de Loïe Fuller (1895), filmada por los hermanos Sklanadovski en los albores mismos del cine con un bioscopio de su invención; en *A study in choreography for the camera* (1945), de Maya Deren, precursora de un cambio de paradigma en la representación fílmica de la danza; en la búsqueda y encuentro con lo real, en *Die Klage der Kaiserin*, de Pina Bausch (1990); y en la desmaterialización videográfica de la danza en *Scrub 3, soliloquy*, de Antonin de Bemels (2001).

Veladura y desaparición

Si tomamos la representación como criterio general para roturar esas grandes regiones del vasto territorio de las relaciones cine-danza, podemos establecer una primera línea de confrontación y ruptura entre la representación fílmica y la presentación danzada, entre la representación de un cuerpo que danza, previamente coreografiado, encuadrado y dispuesto para la representación fílmica, como en el caso de la filmación de la *Danse serpentine*, realizada por los hermanos Skladanowsky; y la presentación de la experiencia de un cuerpo que se mueve de forma errática y azarosa, desafiando las convenciones de la representación, afirmándose y ofreciéndose al encuentro con la cámara en un espacio pro-fílmico, previo a la filmación, en el que ambos, cuerpo y cámara, se prestan a una experiencia coreográfica inédita e imprevisible de encuentro con lo real, como en el caso de *Die Klage der Kaiserin*, de Pina Bauch. De este modo, mientras la *Danse serpentine* representa el imaginario maquinístico de un movimiento ininterrumpido, hasta

el punto de hacer desaparecer el cuerpo de la bailarina bajo el despliegue de artefactos y veladuras (fig. 1), lo que *Die Klage Der Kaiserin* pone en escena es precisamente su agotamiento, subrayando con ello la obscenidad del trabajo oculto, fuera de escena, en el funcionamiento de la máquina hasta el desfallecimiento del cuerpo que danza, como una de las figuras recursivas tanto en el film (Fig.3), como en las coreografías de Pina Bausch.

Del mismo modo, podemos observar una segunda línea de confrontación y fractura entre la denegación del movimiento continuo derivado de los postulados de la danza clásica, en *A study in choreography for the camera*, un ensayo de cine anagramático realizado por Maya Deren (1943), en el que el cuerpo del bailarín adquiere una ubicuidad y movilidad inéditas gracias a su tránsito ininterrumpido de una escena a otra, de un espacio a otro, sin solución de continuidad (fig. 2), dando lugar a un cuerpo desubicado que llega a volverse reflexivo en el caso de *Scrub 3 soliloquy*, de Antonin de Bemels, un proyecto videográfico en el que la desmaterialización de la danza toma cuerpo a través de la desmaterialización de la propia imagen videográfica, donde alcanza su particular forma expresiva (fig.4).



Fig. 1 *A Trick of Light* (Wim Wenders)

Fig. 2 *A Study* (Maya Deren)

Fig. 3 *Die Klage* (Pina Bausch)

Fig. 4 *Scrub Solo* (De Bemels)

De este modo, mientras que, en los albores del cine, las veladuras de la imagen producidas por el movimiento incesante de la *Danse serpentine* terminan por engullir el cuerpo de la bailarina hasta hacerlo desaparecer, un grupo disperso de coreógrafas, cineastas y videoartistas inicia un proceso de exploración y experimentación en el campo de indistinción entre las convenciones disciplinares y genéricas, produciendo un espacio híbrido que ya no pertenece específicamente ni a la danza ni al cine.

La imagen anagramática

En *A study in choreography for the camera*, Maya Deren trata de generar una triple aproximación a la práctica artística en la que se entrelazan una propuesta ética, una estética general y el proyecto de una mirada fílmica como instrumento de investigación, descubrimiento y creación artística. Para la autora, la estética no es simplemente una elección formal, sino

también una «conciencia ética que se proyecta tanto sobre los instrumentos del arte, como sobre la comunidad que comparte esa afección» (Deren 1943, 17).

En *A study in choreography for the camera* la coreografía no consiste tanto en señalar el movimiento virtuoso del bailarín Talley Beatty, como en indicar la forma por la cual el bailarín y sus movimientos, como una unidad, crean una relación particular con el espacio. Para la autora, las coreografías para cámara no son danzas pensadas para ser registradas, sino coreografías creadas conjuntamente entre la cámara y la danza de tal forma que se producen áreas de confusión entre una y otra de las que resultan movimientos que transitan del cronotopo coreográfico al cinematográfico y viceversa. De este modo, el movimiento del bailarín y el trabajo de la cámara crean un espacio inédito en el que el gesto bailado se desplaza de un paisaje natural, a otro doméstico y de ahí a una escena museística, generando continuidades entre la forma natural, la forma cultural y el espacio privilegiado del arte. El salto del bailarín proporciona el instrumento necesario para crear esa forma fílmica anagramática del gesto danzado. Una de estas figuras se produce en la anteúltima secuencia del film, en el momento en que el busto del bailarín gira a tal velocidad que produce una borrosidad en la imagen, una mancha, apenas un rastro con el que señala el umbral compartido por el registro cinematográfico con el gesto efímero de la danza bajo la mirada imperturbable de un busto, el de la escultura de triple faz de Hevajra, un *trimurti* omnisciente (Kossak & Lerner 1994) que parece observar, inmóvil e imperturbable, los giros del bailarín en el espacio liminar producido por el encuentro entre el cine y la danza.

La escritura anagramática de Maya Deren pone en relación la presencia borrosa e inaprensible de la danza, la presencia inmutable del mito y la mirada fílmica movediza que los reúne en el espacio museístico, concomitante con el espacio del espectador al que se dirige el film, para hacer visibles los estratos culturales en los que enraíza la danza moderna, junto con la carga ética del gesto que revela la relevancia de ese sustrato frente a la tradición fílmica y coreográfica que los ha invisibilizado. Aquí, la borrosidad no es una mera estetización del movimiento sino la puesta en escena del gesto artístico transgresor y éticamente orientado que señala hacia la danza como ontología política del movimiento moderno y su agotamiento (Lepecki 2009, 19) y refutación en el umbral mismo del registro cinematográfico.

A diferencia del *régimen de la representación*, en el *régimen estético del arte* el problema gira en torno a «lo irrepresentable, a lo intratable e irremediable» (Rancière 2000, 37), esto es, «en torno al proyecto de producción de una escena singular que reconfigura la relación con los objetos comunes desde la posibilidad de disenso [...] y en este sentido, el trabajo de creación de disensos constituye una estética política» (Rancière [2004] 2012, 35).

La escena rarefactada

El cine de danza opera en ese doble espacio público, a la vez simbólico, social y comunicativo, que pone en escena, a la vista, no solo un cuerpo que danza, sino también el pensamiento que lo moviliza, un pensamiento acerca de un tipo particular de acciones que denominamos danza, dispuesto en relación con otras que no son así consideradas y que consiguientemente son relegadas fuera-de-escena, en el imaginario obscuro e irrepresentable como espacio fílmico de la danza. Pero, en su giro contemporáneo, el cine no trata ya de representar una realidad ausente, desplazada, sino de articular y movilizar una mirada, la del espectador, como una experiencia o una vivencia en contacto con la imprevisibilidad y la deriva de lo real (Sánchez Martínez 2007), hasta tal punto que la imagen llega metafóricamente a *tocar* al espectador, como en el caso de los cuerpos de las bailarinas que transitan erráticamente la escena *rarefactada* (Deleuze 1984) de *Die Klage der Kaiserin*, de Pina Bausch.

La errancia de los cuerpos de las bailarinas en el límite de la danza actualiza el gesto que André Bazin advierte a propósito de la intimidad ontológica entre el film y lo real en el momento en que la cámara encuadra acontecimientos que no han sido previamente coreografiados, registrándolos en su imprevisible complejidad para restituir la ambivalencia constitutiva de lo real (Bazin 1963) «y alcanzar así a ver las cosas de este mundo tal cuales son» (Bausch 2011).

La coreógrafa renuncia a escrituras coreográficas previas y apela a la experiencia y a la memoria del bailarín para que inscriba, en su propio cuerpo, el trazo de una coreografía coral abierta a las contingencias de su propia biografía y sus accidentes, a los contextos itinerantes y situaciones vivenciadas, a las cuestiones comunes y a los hallazgos fortuitos. El diálogo entre el cine y la danza se produce en el imprevisible y efímero momento en el que la danza deja en suspenso la coreografía y el cine sale al encuentro de esa suspensión en acto para poner en imágenes el gesto que señala hacia lo real desenvolviéndose en su imprevisible devenir.

Die Klage der Kaiserin (1990) es un ensayo visual compuesto por secuencias fragmentarias y autónomas que pone en escena el movimiento de una danza agotada, a punto del desfallecimiento, siguiendo las erráticas evoluciones de las bailarinas. Las secuencias de *Die Klage* accionan en el espectador la experiencia del desfallecimiento, la pesantez del cuerpo o la incongruencia onírica de acciones fuera de contexto en las que se ven implicadas las bailarinas que atraviesan paisajes naturales y urbanos persiguiendo un objetivo enigmático, o huyendo de algo que permanentemente las acecha. Cuerpos que deambulan por espacios inapropiados, descontextualizados o ajenos al espectáculo de la danza, actualizan la violencia de la colisión con otras imágenes que ya no pertenecen al cine sino a la memoria y al trauma, y que desde las imágenes se ciernen inexorablemente sobre el espectador. En una secuencia, un hombre transporta sobre su espalda,

en equilibrio inestable, un armario ropero de grandes dimensiones hasta el límite de sus fuerzas (fig.3). Para la coreógrafa no es el movimiento en sí mismo lo que anima su proyecto coreográfico, no son las condiciones que el peso del armario imponen al movimiento del personaje, sino la dimensión simbólica de ese armario, la carga biopolítica –biográfica, institucional, familiar, cotidiana- que hace que las personas se muevan, al mismo tiempo que *conmueven* y forman a través del recuerdo y de la vivencia compartida con el espectador una suerte de comunidad insólita.

Die Klage der Kaiserin produce en la escena de la danza un pliegue que afecta al espacio de la representación, un pliegue que vuelve sensible lo invisible e irrepresentable en el cuerpo que danza, pero que ha quedado incorporado como experiencia, archivo y memoria del trabajo de la danza. El pliegue, al hacer sensible el interior del exterior (Deleuze 1989), llega a constituir el síntoma insidioso inscrito en el *Tanztheater* de Pina Bausch, su marca semántica y su semiótica particular de pasiones y afecciones (Fontanille 2018). De la misma forma que la notación de la pieza queda fijada en el cuerpo del bailarín, anclada a la memoria somática de una experiencia vivida e inseparable de ella, esa misma experiencia compartida con el espectador moviliza su memoria, conmueve el acto de recordar y convoca la experiencia de su propia vida en ausencia de escrituras y contextos que orienten ese acto hacia un sentido previamente dado. Las imágenes de *Die Klage...* se comportan entonces como cosas, como interfaces entre un cuerpo y otro, como un gesto apenas danzado que opera entre el interior de la emoción y la exterioridad de su experiencia sensible y, en definitiva, como la materia común sobre la que trabaja tanto la forma fílmica como la danza, compartiendo un espacio visible que no renuncia a una dimensión tanto poética, como ética. *Die Klage* proporciona la forma estética y sensible a un cuerpo desplazado y resiliente en el que han quedado inscritas las huellas de la fatiga del trabajo de la danza y cuyo efecto es la producción de conmociones a través de una *chorea* olvidada como expresión coreográfica de un movimiento en común.

Borrosidad y desmaterialización

En esta exploración de los límites interdisciplinarios entre el cine y la danza, el videoartista belga Antonin de Bemels experimenta con material videográfico tanto en los intersticios entre fotogramas, *interframe*, como en el interior mismo del fotograma o *intraframe*. La serie *Scrub* (*Soloneliness, Dislocation* y *Soliloquy*), creada entre 1999 y 2001, opera sobre la misma materia con la que trabajan la *Danse serpentine* y *A study in choreography for the camera*, esto es, sobre el velo y la veladura, pero no lo hace ni a través de representación alguna, ni a través del registro de un movimiento fugaz, sino mediante la producción de ese movimiento a partir de la manipulación de los materiales videográficos en el umbral mismo en el que esos materiales

dejan de pertenecer tanto al movimiento coreografiado como a la formación de una imagen coherente de dicho movimiento. *Soliloquy* produce la veladura a partir de los propios materiales constitutivos de la imagen.

Scrub actúa como un catalizador en el proceso de desmaterialización de la danza y del cine, interviniendo en el elemento común sobre el que se levantaba el proyecto de la modernidad de las escrituras coreográfica y cinematográfica. Si el cine venía a ser la tinta fílmica con la que proceder a la reescritura y reproducción del texto danzado, la coreografía constituía el trazo que guiaba aquel gesto que el cuerpo ejecutaba al servicio de la representación del proyecto moderno. Este cuerpo en movimiento doblemente diseccionado por la secuenciación coreográfica y por la escansión fílmica adquiere en *Scrub* una nueva materialidad que ya no pertenece ni al cine ni a la danza, sino a su elemento constitutivo fundamental, el tiempo. Las borrosidades, veladuras y difuminados con que se manifiesta el torso del bailarín Bud Blumenthal son el resultado de un proceso de *scrubbing* operado sobre un precario registro cinematográfico cuya manipulación transforma la imagen del cuerpo en puntos de luz que fluctúan arrastrados por una fuerza que los moviliza sin llegar a cohesionarlos, como la estela de un cometa. Esa fuerza que opera en el movimiento ya no pertenece al cuerpo del bailarín, ni a su gesto, sino a la materia misma del vídeo, a la dispersión de la luz por el *frame* y al lapso de tiempo con el que el tratamiento digital disecciona nuevamente los intersticios entre uno y otro *frame* hasta alcanzar el comportamiento de los materiales videográficos con los que está formada la imagen.

La serie *Scrub* actualiza de esta forma la tensión que subyacía en los orígenes del cine entre un pensamiento orientado hacia el movimiento, hacia las imágenes-movimiento constitutivas de un todo en el que cada transformación afectaba a la cadena lógica que configuraba el conjunto en una globalidad coherente (Deleuze 1984); y un pensamiento orientado hacia el tiempo, hacia las imágenes-tiempo (Deleuze 1985) y con ello hacia las múltiples posibilidades de desarrollo del movimiento una vez liberado de su servidumbre cronológica, hasta llegar a hacer sensible la materia del tiempo insensible.

Esta es la contemporaneidad de la forma con que el cine y el vídeo piensan la danza, anticipada primero por los filmes pioneros de los hermanos Skladanowsky, y desarrollada posteriormente por los trabajos experimentales de Maya Deren, las conmociones de lo real de Pina Bausch y las videografías experimentales de Antonin de Beemels. Se trata del proyecto de una contemporaneidad que se desarrolla en el punto ciego de los regímenes escópicos de la modernidad, un espacio liminar en el que tanto el cine como la danza proceden a sus respectivas desmaterializaciones para tomar nuevos caminos que transitan a uno y otro lado de las fronteras disciplinares como coreografías de la mirada, y donde ya no pertenecen ni a uno ni a otra, sino a una forma de pensamiento desasido de la lógica de la representación del movimiento en la que se gestó el imaginario moderno de la danza y del cine.

Referencias bibliográficas

- Appadurai, Arjun, ed. 1986. *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University
- Bausch, Pina. 2011. *La plainte de l'impératrice*. París: L'Arche
- Bazin, André. (1963) 2008. ¿Qué es el cine? Versión española por José Luis López Muñoz. Madrid: Rialp
- Branningan, Erin. 2010. *Dancefilm: Choreography and the moving image*. Oxford: Oxford University
- Deleuze, Gilles. (1984) 2010. La imagen-movimiento: *Estudios sobre cine 1*. Traducción de Irene Agoff. Barcelona: Paidós
- Deleuze, Gilles. (1985) 2010. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Traducción de Irene Agoff. Madrid: Paidós
- Deleuze, Gilles. 1989. *El pliegue: Leibniz y el Barroco*. Traducción de José Vázquez & Umbelina Larraceleta. Barcelona: Paidós
- Deren, Maya. 1943. *An anagram of ideas on art, form and film*. New York: Alicit
- Didi-Huberman, Georges. 2023. «Imágenes, formas de mirar y de pensamiento: Encuentro con G. Didi-Huberman». Conversación con Lucía Montes, Centro Condeduque, 21 nov. Vídeo de Youtube, 1:23:04. <https://www.youtube.com/watch?v=iN2mwhK9s2I>
- Fontanille, Jacques. 2018. *Cuerpo y sentido*. Traducción, Desiderio Blanco. Lima: Universidad de Lima
- Godard, Jean-Luc. 1998. *Histoire(s) du cinema*. 4 vols. + 5 CD-ROM. München: ECM Records
- Kossak, Steven. 1994. *The arts of South and Southeast Asia*. Introduction by Martin Lerner. New York: The Metropolitan Museum of Art
- Lepecki, André. 2009. Agotar la danza: Performance y política del movimiento. Traducción, Antonio Fernández Lera. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares
- Rancière, Jacques. (2004) 2012. *El malestar en la estética*. Trad., Miguel Ángel Petrecca, Lucía Vogelfang & Marcelo G. Burello. Madrid: Clave Intelectual
- Rancière, Jacques. 2000. *Le partage du sensible: Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique
- Rosenberg, Douglas. 2012. *Screendance: Inscribing the ephemeral image*. Oxford: Oxford University
- Sánchez Martínez, José Antonio. 2007. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor

Financiación de la investigación

Proyecto subvencionado por el Instituto Valenciano de Cultura con código FAE-INV-23-023

(Artículo recibido: 10/12/2023; aceptado: 16/01/2024)