



Nº 1
2018



CELLIA BALBINA FERNÁNDEZ CONSUGRA

*El Cuerpo
como
Sistema Semiótico
del
Performance Art*

www.hiddenarts.es
info@hiddenarts.es

HIDDEN
arts

Cediciones
Cumbres

 Universidad Rey Juan Carlos
Instituto Universitario de Danza "Alicia Alonso"

	Página
CREACIÓN <u>Tiempo de Espera</u>	1
<u>Ónira</u>	5
PERSONAJES <u>Loipa Araújo</u>	7
ARTÍCULOS <u>Neoísmo. Celia B. Fernández Consuegra</u>	11
<u>Psicoballet. Amador Cernuda Lago</u>	16
<u>Danza y Sexualidad. Ramiro Guerra</u>	19
<u>El Anamórfico Teatro de Espejos. Eduardo Blázquez Mateos</u>	21
<u>Habla el Marqués de Sade. Dom Carlos Rosembraice</u>	27
<u>Realidad Virtual. Liuba Cid y Alejandro López</u>	32
<u>Centro de Documentación "Alicia Alonso". Leticia Pérez Cid</u>	37
<u>El Maquillaje como Ensayo Visual</u>	38
<u>Ópusztaszer. Luis M. Llerena Díaz</u>	39

Directores >Alma Llerena Fernández y Víctor Manuel Barbera Hernández<
 Director Creativo >Celia B. Fernández Consuegra<
 Secretario Editorial y Webmaster >Víctor Manuel Barbera Hernández<
 Coordinador de Marketing y Comunicaciones >Leticia Pérez Cid<
 Página Web >www.hiddenarts.es<
 Correo de contacto >info@hiddenarts.es<
 ISSN: ISSN 2603-8749
 Depósito Legal: M-5647-2018

EDITORIAL

Hidden Arts nace del deseo de compartir conocimientos, un tanto particulares, que se centren en temas específicos y no muy conocidos de las facetas del arte.

En este número propongo tres segmentos. Uno general de artículos, otro sobre figuras destacadas del mundo del arte y el primero de creaciones artísticas, donde un autor analiza su propia obra, su búsqueda, sus necesidades creativas y sobre todo su proceso creativo.

Espero que Hidden Arts sea un vehículo para fomentar la intriga y la pasión por lo que desconocemos.

Alma Llerena
Directora

Creación Artística

Tiempo de Espera

La vida de la anti-vida.

Una coreografía basada en el miedo, la vida y la humanidad.

Manuél Garzón

Las creaciones artísticas parten de las profundidades recónditas del creador, muchas veces de un estado emocional o vivencias conscientes, y muchas otras parten del fruto de mínimos, pero importantes caracteres, que se hayan en el interior del ser y que se reflejan en la personalidad. El proceso creativo que experimenta cada artista mantiene un sentido íntimo y propio. Por ésta razón, quiero ofrecer luz sobre el proceso creativo de una obra de danza, basada en el miedo.

Ficha de la obra

Coreografía: Manuel Garzón

Música: Alva Noto, Ryuichi Sakamoto, Max Richter.

Intérpretes: Ballet de Cámara de Madrid.

Estreno: Gala de Graduación Instituto Superior de Danza "Alicia Alonso", Universidad Rey Juan Carlos. Madrid 2016.

Espacio escénico e iluminación: Manuel Garzón.

Sinopsis

Nunca sabes lo que la vida te depara, a veces buenas noticias, a veces malas. Todo depende de una fina línea, muy fácil de romper la calma, la serenidad y el bienestar. El destino se rompe, se fracturan las ilusiones, ... y todo está en el aire, cuando menos te lo esperas es parte de ti.

Partiendo de la mirada sencilla y humilde a mi alrededor y manteniendo un debate existencial sobre lo frágil que puede llegar a ser la fortaleza de la salud del hombre, parte la necesidad de tratar uno de los existentes temores del mismo. Largos y duros procesos de injustas vivencias, ocasionan que el individuo más fuerte pueda perder el tan valorado apartado de la ilusión cotidiana por conseguir metas personales. Y como si se tratara de la reencarnación del mismo Odiseo, nos vemos envueltos en una aparatosa yin-cana vital, en la que los episodios y fases que debemos de superar son totalmente dañinos a nuestra autoestima y firmeza psíquica. "Tiempo de espera" se basa en uno de los episodios más intensos que se pueden experimentar dentro del camino de la enfermedad, donde el factor principal es el miedo y la incertidumbre a lo desconocido, al ¿qué pasará? A la ignorancia y al terror absoluto de la llegada de una noticia que pueda llegar a ser mortal.

La metamorfosis de la oscuridad literaria en un presente fisiológico.

El miedo es el instinto primario animal, que tal vez, frustra y amarga más la vida, tiene una presencia muy importante desde que nacemos. Aparece sin tener mucho sentido, obligando a utilizar unas herramientas de defensa con las que no consigue más que aumentar la vulnerabilidad del individuo. Sin embargo, forma parte de nosotros y es imposible deshacerse de su posesión.

El miedo es omnipresente, se encuentra por todas partes y tiene un carácter inesperado. Coordina áreas del cerebro que relacionan las alertas sensoriales y determina una toma de decisión sobre el comportamiento: atacar o huir.

Como sistema que altera nuestro estado anímico, sensorial, neurológico y físico, los temores se auto posicionan con gran importancia en el pódium de los perfectos temas que intrigan y atraen al hombre. Temática golosa para las artes, donde el creador puede comunicarse con el receptor con garantía de aceptación. En pleno siglo XVIII, con la expansión de las artes y especialmente la literatura, observamos la aparición de "El Terror" como instrumento de provocación de la curiosidad del escritor y el lector. Sus componentes son monstruos con seres imaginarios, y mantiene como objetivo proporcionar intriga y suspense a la dramaturgia, creando miedo en mayor o menor medida. Cuando la danza académica llega a ser considerada corriente artística, se crean infinidad de libretos y argumentos donde su contextualización se basa en el "mundo del terror".

El ballet romántico se inicia alrededor de 1832, momento en el que los libretistas comienzan a componer las grandes obras clásicas que pasarán a la historia de la danza académica, los grandes ballets románticos. La *Silphide*, (F. Taglioni, A. Nourrit y J. Schmeitzhöffer), fue el primer gran ballet romántico, estrenado en la Ópera de París el 12 de marzo de 1832.

No podemos olvidar que el movimiento, la comunicación no verbal y la danza es innata en el ser humano y que desde antes de que el hombre es hombre, ya se obtienen fórmulas milenarias basadas en el movimiento corpóreo y sensorial. Totalmente vinculado al ser, hay que señalar el carácter del miedo como elemento emocional y sensorial del ser humano. Derivada de la aversión natural a la amenaza o el riesgo, es propio de todos los animales y, por tanto, también del hombre. Dicho fenómeno, es utilizado y manipulado por el hombre y para el hombre a lo largo de la historia, unas veces inconscientemente y otras con gran alevosía.

Con el transcurso de más de 300 años, el hombre se desprende del interés que mantiene por el embalsamamiento de los miedos y fantasías de los personajes oscuros, y se comprueba que, junto a la banalidad de la frenética vida de hoy en día, funciona como pantalla que detiene al mundo ideal, que se mantiene hermético en frascos de largometrajes y libros momentáneos y de esporádica utilización. La mejora de la cultura general, los problemas burocráticos, el consumismo, el sinfín de los objetivos comunes y cotidianos, la fragmentada estructura de la política social y el sistema económico..., provoca que el hombre de calle mantenga una cierta actitud agnóstica o ignorante hacia todo ese mundo del más allá, creado por Bram Stoker, Edgar Allan Poe, Howard Phillips Lovecraft, Mary Shelley, o más recientemente, Stephen King entre otros, creando nuevos referentes de interés en los que enfocar los miedos.



Hablamos de una delgada línea entre la ilusión y la realidad. Desde "El Mal" de los miedos en la fantasía como pueden ser: los fantasmas, vampiros y demás criaturas parásitas del hombre, pasamos a la realidad del presente: como las enfermedades invasoras y letales del cuerpo como pueden ser el cáncer o el VIH/sida.

Arthur Schopenhauer habla del miedo en la intimidad personal del cerebro, relacionado con el conocimiento y el no conocimiento (ignorancia), de aquello que no es tangible a la rural mirada del ojo cotidiano del hombre; como el mundo ideal, esotérico, fabuloso, misterioso y recóndito, con el que se ha jugado muy intensamente desde los orígenes antropológicos, pasando por el romanticismo literario, donde adquiere una gran fuerza y desarrollo, y que hoy en día se continúa utilizando como herramienta de evasión y paralelismo frente a los verdaderos miedos reales, y también como símbolo paralelo al verdadero miedo presente que puede ser la gran salud de lo no salubre, es decir, el crecimiento y expansión de la actividad de los organismos perjudiciales al hombre; la vida de la anti-vida.

Hoy en día la ciencia ha superado muchas epidemias y controla un gran número de enfermedades, pero es cierto que los números de fallecimientos siguen siendo altos, y el cáncer y algunos virus son muy temidos y no controlados en su plenitud, situándose en unas de las principales causas de morbilidad y mortalidad en todo el mundo.

Según cálculos de la Organización Mundial de la Salud OMS, en 2012 murieron en el mundo 56 millones de personas. Se reconoce que, en los países de ingresos altos, las personas mueren de enfermedades crónicas como cáncer, enfermedades cardiovasculares y demencia. Por el contrario, la causa predominante de defunción en los países de ingresos bajos son las enfermedades infecciosas: la infección por VIH/sida, las infecciones de vías respiratorias bajas y enfermedades diarreicas. Se conoce que, en 2012, 8,2 millones de muertes están relacionadas con el cáncer. En 2014 aproximadamente 36,9 millones de personas vivían con VIH y causó 1,2 millones de muertes.

Por éste motivo, establezco un paralelismo entre la inspiración de dos mundos (siglo XVIII- XXI), con grandes similitudes: Del aquelarre de vampiros que salen a la caza de humanos sedientos de vida, pasamos al temor del contagio y la reproducción de células malignas en nuestro cuerpo.

Minimalismo escénico que potencia el barroquismo sensorial

Con una puesta en escena limpia en formas y líneas, el espacio escénico se llena de asientos que van a ser invadidos por personas inquietas y nerviosas. Nos trasladamos a una sala de espera común de un hospital en el que la pureza del blanco de la escena y la monocromía de la escala de grises que componen la indumentaria de los intérpretes, se enfrenta contra la intensidad emocional que irradia la imagen. El gris ofrece elegancia, frialdad y homogeneidad a la escena, dejando paso a la expresión emocional, que ocupa el primer plano de interés.



emocional intenso. Dejando la dramaturgia a un segundo plano, lo interesante es poder obtener de los intérpretes lo que ocurre dentro de su ser. Utilizando el cuerpo como transmisor de un mensaje emocional y de expresión.

El inicio de la pieza recrea el comienzo tranquilo de un día en el hospital, donde la calma prontamente será sustituida por la tensión de las emociones fuertes. El espacio comienza a llenarse de seres impacientes, llenos de dudas, que intentan encontrar su hueco a la espera de una inminente noticia negativa.

La danza se posa sobre un colchón musical minimalista, que despierta los sentidos y activa las alertas nerviosas creando una atmósfera de inquietud, fomentada por los movimientos de gran dinámica.

Sigmund Freud, gran estudioso de la angustia, la definió como: “reacción del Yo ante el peligro” o “situación de impotencia”. Presencia de inseguridad, temblores esporádicos, respiración acelerada, la adrenalina asciende, y los latidos del corazón se potencian. Son algunas de las reacciones psico-físicas que experimentamos cuando tenemos un acontecimiento que esperamos ansiosamente. Éstos son unos de los principales expositores que pueden verse en la calidad de movimiento que compone la pieza coreográfica. En general, la dinámica es fuerte y concreta, con movimientos enérgicos y llenos de fuerza directa, se trazan líneas corporales rectas, que se entrelazan con los movimientos curvos provocados por la espiral de la inseguridad. La escena se compone de muchos cuerpos que ejecutan movimientos frenéticos muy distintos. Los puntos focales de los bailarines son dispersos, frecuentemente buscando el mundo interior y el caos de pensamientos enrevesados.

Se le otorga mucha importancia a la individualidad del ser, puesto que cada persona vive su momento, y expresa e interpreta dicho momento de una manera diferente, ofreciendo un contrapunto visual con la unión conjunta del colectivo que se encuentra en la misma situación.

En varias ocasiones, éste frenesí de movimiento se fragmenta y se le ofrece gran atención a algunos de los intérpretes, los cuales adquieren protagonismo narrando la importancia de su situación. En ese momento se busca la fractura fisiológica del cuerpo, para adentrarnos de lleno en sus emociones. Se pretende hacer un guiño a las teorías platónicas estableciendo un paralelismo dancístico entre las tinieblas y la luz que invade lo oculto, de forma que el cuerpo de los bailarines, junto con la atmósfera global que forma la escena, simbolizan la caverna, lo oscuro, la gruta. En cambio, las emociones indomables que fluyen desbocadas se complementan con la luz, el camino de escape, el sendero a la salida... la reacción.

Los bailarines mantienen una especial relación entre ellos. Se traslada el comportamiento real de las personas en los hospitales a la escena, utilizando esta inspiración para crear el trazado de los diseños escénicos de una manera muy exacta. Por lo general, el carácter de los hombres en el contexto que tratamos (enfermos y acompañantes) es autómatas e individual, pero van surgiendo uniones esporádicas entre ellos. Miradas, conversaciones, cambios de lugar, preguntas y ciertos apoyos morales que ayudan a que la espera sea un poco menos tensa. Estos elementos proporcionan a la escena multitud de cambios de los cuerpos y volúmenes de los intérpretes. Así mismo, la escenografía, recorre el espacio y forman diferentes figuras geométricas que simbolizan la estructura química de Ácido Desoxirribonucleico (ADN) del hombre.

Cabe destacar en la composición dos contrapuntos que rompen la puesta en escena y que poseen gran carga simbólica. Desde el principio de la obra hay una ruptura cromática en la escena, con la aparición de dos personajes que representan la enfermedad mortal. El color bermellón de su indumentaria los identifica de una manera clara y directa. Sus desplazamientos se mezclan entre los individuos presentes. Volátiles y fantasmagóricos, poseen un carácter agazapado y amenazante, como un felino que selecciona su próxima presa. Su dinámica es serena, su actitud es fuerte y ofrecen agilidad de decisión y reacción frente a los volubles cuerpos de los humanos. Al igual que el contagio de las enfermedades, dichos personajes actúan con cautela y consiguen introducirse en las células de los enfermos elegidos, consiguiendo poseer su cuerpo y de su ser, hasta la total manipulación.



La oposición masculino-femenino está presente en éste símbolo dual negativo. Se seleccionan a ambos sexos recordando a las grandes potencias maléficas que existen dentro de la cultura del terror y el miedo. Por un lado, la mujer siempre ha servido de símbolo perfecto de la transmisión del mal, o funciona como canalización de éste a la vida terrestre. Por poseer carácter atractivo y de belleza, y por ser el símbolo de la procreación, la mujer es elegida desde las primeras grandes historias de la humanidad; podemos recordar a la Eva cristiana y su insistencia por morder la manzana prohibida, pasando por la mitología con Pandora y sus males esparcidos por el mundo, Elena de Troya que provoca la gran batalla clásica y grandes reinas como Cleopatra y su insaciable conquista de poder, sin olvidar el gran símbolo de La Bruja, que se mantiene omnipresente en la cultura de la humanidad. Sin embargo, la fuerza física, la virilidad y el don de controlar es atribuido al hombre. Podemos observar que los grandes mitos del mal se representan por medio de la fisonomía masculina. Podemos partir desde el mismo Satanás cristiano, o los demonios y diablos de la mitología, pasando por Drácula de Stoker, o Frankenstein de Shelley que fueron las primeras criaturas creadas en el terror literario y forman parte del extenso escalafón del hombre como representante o transmisor del mal.

“Tiempo de espera” se carga de emociones primarias, simbología milenaria y fresca común que a su vez es cotidiana y contemporánea. Lo conceptual se vuelve armonía y la armonía se transforma en dinamismo y potencia energética, que a través de la danza llega a nuestra alma, activando los sentimientos, elevando las emociones y ofreciendo vida.

Fotos>Celia Fernández

Creación Artística

Ónira

“Un hombre que no se alimenta de sus sueños
envejece pronto”. William Shakespeare

José Manuel Buzón

Ficha de la obra

Coreografía: José Manuel Buzón

Música: Stamatis Spanoudakis y Joaquín Turina

Arreglos Musicales: Lehonidas Boskovec

Duración: 12 minutos

Iluminación: Javier Otero

Vestuario: Instituto Universitario de danza “Alicia Alonso”

Cuatro Movimientos: Búsqueda, Verdad, Transición y Encuentro

Elenco

Claudia Alfonso, Alba Castillo, Nuria Fernández, Paula Fernández, Paula Frutos, María Gómez, Mayka López, Cristina Morata, Celia Olalla, Belén Palomares, Lorena Reyeros, Iris Román, Elena Sentenac, José Cánovas, David Gracia, Alberto Pérez, Haritz Rodríguez, Iker Rodríguez

Búsqueda: Interviene todo el elenco

Verdad: María Gómez y David Gracia

Transición: Nuria Fernández, Paula Fernández, Belén Palomares Lorena Reyeros, Iris Román, José Cánovas, Haritz Rodríguez e Iker Rodríguez.

Encuentro: Interviene todo el elenco.

Cuando empecé a buscar músicas y a indagar en temas para la nueva creación del taller de interpretación de los alumnos de 1º a 4º del Instituto Universitario de danza “Alicia Alonso” (URJC) del curso 2015/16, a primeras no se me ocurría nada en concreto y, a la vez, mi cabeza se llenaba de ideas, pero ninguna que me convenciera del todo; lo que sí tenía claro es que quería hacer un ballet que contara algo y que pudieran interpretarlo muchos bailarines.

Se me agolpaba la idea de homenajear a alguna figura relevante de la danza española, pero tampoco me decidía por quien, hasta que un día, escuchando música, por casualidad o por destino, sonó Stamatis Spanoudakis y entonces fue cuando vi claro lo que quería contar, quería contar mi historia.

De esta manera surgió Ónira. Ónira es una palabra transcrita del idioma heleno que significa “sueños”, el resultado de este título son los sueños con los que yo llegué un día a Madrid desde Sevilla, los sueños que se cumplieron y los que están por venir, también es mi pequeño homenaje al mundo griego que tantas cosas buenas me aportó, así como la música de tres partes de la pieza.

Ónira es un viaje autobiográfico de los sueños, inquietudes, ilusiones, bagajes, decepciones y triunfos de una vida dedicada en cuerpo y alma a la danza. Creada con cuatro movimientos no ordenados cronológicamente.

BÚSQUEDA
VERDAD
TRANSICIÓN
ENCUENTRO

Búsqueda, es el primer movimiento de la coreografía, con música de Spanoudakis y donde interviene todo el elenco. Quise manifestar el resultado de mis exploraciones en el camino de la danza; al terminar los estudios en Sevilla, comencé a trabajar en un tablao, donde mi experiencia y aprendizaje fueron muy positivos, pero en el fondo, necesitaba otros lenguajes y caminos para expresarme a través de la danza. Además, siempre soñaba con trabajar en grandes producciones, en la vanguardia de la danza estilizada y la danza-teatro y con los grandes coreógrafos de la Danza Española, que se movían principalmente en Madrid y Barcelona.



Fotos>Alma Llerena



Así que decidí coger mi maleta llena de ilusiones y marcharme a Madrid.

Verdad, es un movimiento muy importante para mí. Es el segundo de los cuatro movimientos y, aunque no está ordenado en el tiempo, quise introducirlo en ese lugar por estética coreográfica. Técnicamente es un “pas de deux” con música también de Spanoudakis que refleja el amor puro y sincero de un hombre hacia una mujer; a pesar de que este hombre se resiste al amor, cuando lo identifica, lo siente, decide desnudar su alma en la entrega y unión que perdurará en la eternidad.

Transición, es el tercer movimiento de la coreografía, también con música de Spanoudakis e interpretado por ocho bailarines. Este movimiento refleja los cambios a través del tiempo, cambios provocados por desilusiones, decepciones y desesperanzas; manifestándose en la coreografía con movimientos apresurados y precisos.

Encuentro, es el último movimiento, ejecutado por todo el elenco y con música de Joaquín Turina. Representa mi llegada al Ballet Nacional de España, y la perspectiva que tuve al llegar a él de los grandes ballets con los que yo soñaba desde pequeño, aquellos ballets con los que nos deleitaban compañías como la Argentina, Pilar López, Antonio Ruiz, Alberto Lorca y José Antonio entre otros.

No he sido nunca un bailarín que se marcara metas, pero si ilusiones y puedo decir que tanto con mi vida profesional como con esta pieza, mis sueños se han hecho realidad.



Raymonda

Personajes

Loipa Araújo

Definida por el célebre crítico inglés Arnold Haskell como una de las “joyas” del ballet cubano, Loipa Araújo constituye en la actualidad, en su doble condición de bailarina y maître, una de las más relevantes personalidades de la escuela cubana de ballet y de la cultura nacional cubana.

Inició sus estudios en la Escuela de Ballet de la Sociedad Pro-Arte Musical de La Habana, bajo la dirección de Alberto Alonso y Leon Fokine y continuó en la Academia de Ballet Alicia Alonso, con Alicia Alonso, Fernando Alonso, Leon Fokine, José Parés y otros destacados profesores.

En 1955 inició su brillante carrera profesional al ingresar en el elenco del hoy Ballet Nacional de Cuba, con el que ha realizado actuaciones en los más importantes teatros y ciudades de América, Europa y Asia.

Su repertorio, como primera figura, ha incluido los roles protagónicos de la gran tradición romántico-clásica del siglo pasado, así como en obras contemporáneas de coreógrafos cubanos y extranjeros.



Carmen



Diana y Acteón con Lázaro Carreño

Una faceta suya y de suma importancia es su labor pedagógica que ha desarrollado de manera simultánea a su dedicación como intérprete. Durante más de tres décadas ha sido maître principal del Ballet Nacional de Cuba, Profesora Fundadora de la Escuela Nacional de Arte de Cuba y Miembro de las Comisiones de Especialistas de la Dirección de Enseñanza Artística del Ministerio de Cultura de Cuba, desde donde ha contribuido a la formación de las nuevas generaciones de bailarines y a la consolidación de la escuela cubana de ballet, hoy mundialmente reconocida por el público y la crítica especializada.

En su doble condición de bailarina y pedagoga ha trabajado con figuras del relieve de Maya Plisetskaya, Vladimir Vasiliev, Karen Kain, Elizabetta Therabust, Alexandra Ferri, Maximiliano Guerra, Agnes Letestu, Julie Kent y José Martínez, entre otros.

Desde 1996 ha sido profesora del Instituto Superior de Danza "Alicia Alonso" de la Universidad Rey Juan Carlos, y Directora Artística del Joven Ballet de Cámara de Madrid, para el cual ha montado algunos ballets del repertorio internacional como Cascanueces, Coppelia, El Quijote, Las Noches de Walpurgis, o El Corsario.

Actualmente es Directora adjunta del English National Ballet.

25

veces ha sido artista invitada de importantes compañías y eventos internacionales de la danza:

El Ballet Celeste, San Francisco (1955)

Teatro Griego de Los Angeles, EE.UU. (1957-59)

Ballet del Teatro de la Opera y Ballet de Sofía y Stara Zagora, Bulgaria (1971)

Ballets de Marsella, Francia (1973-76-81)

Ballets de la Opera de Odessa y Kiev (1973)

Ballet Bolshoi de Moscú (1975)

Teatro Maligot, de Leningrado, Unión Soviética (1977)

Real Ballet Danés (1975)

Ballet del Teatro de Bellas Artes, Mexico (1976)

Opera de Niza, Francia (1977)

Ballet Internacional de Caracas, Venezuela (1977)

Festival Internacional de Ballet de Lausana, Suiza (1977)

Festival Mundial del Japón (1979)

Ballet Béjart de Lausana, Suiza (1989)

Festival Internacional de Música y Danza de Palma de Mallorca, España (1990)

Festival de Edimburgo, Gran Bretaña (1991)

Festival de las Artes de Melbourne, Australia (1992)

Galardones, Premios y Distinciones Nacionales e Internacionales:

Medalla de Oro del Concurso Internacional de Ballet de Varna, Bulgaria (1965)

Medalla de Plata del Concurso Internacional de Ballet de Moscú, Unión Soviética (1969)

Premio Estrella de Oro, del Festival Internacional de Danza de París, Francia (1970)

Medalla del Consejo Brasileño de la Danza (1990).

Distinción «Por la Cultura Nacional» del Ministerio de Cultura de Cuba (1981)

La Medalla «Raúl Gómez García» del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Cultura (1982)

La Medalla «Alejo Carpentier», del Consejo de Estado de la República de Cuba (1984)

Profesora Titular Adjunto, Facultad de Arte Danzario del Instituto Superior de Arte de Cuba (I.S.A.) (1987)

La Medalla «Fernando Ortiz», de la Academia de Ciencias de Cuba (1988)

El Premio Anual del Gran Teatro de La Habana (1992)

La Orden «Félix Varela» (1998)

Premio Nacional de Danza, otorgado por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas del Ministerio de Cultura y la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) (2003)

Doctora Honoris Causa en Arte, Instituto Superior de Arte de Cuba (2000)

Premio Nacional de Danza (2003).



Las Intermitencias del Corzón con José Zamorano



Edipo Rey



Carmen de Rolan Petit



Loipa Araújo y Rolan Petit



Giselle con Jorge Esquivel



El Cisne Negro



La Fille Mal Gardée, con Azari Plisetsky

3

décadas ha sido:

Maître principal del Ballet Nacional de Cuba

Profesora Fundadora de la Escuela Nacional de Arte de Cuba

Miembro de las Comisiones de Especialistas de la Dirección de Enseñanza Artística del Ministerio de Cultura de Cuba

43

veces ha sido maître invitada de afamados conjuntos danzarios del extranjero:

Los Ballets de Marsella, de Roland Petit, Francia (1973-76 y 1981)

El Ballet de Bellas Artes de México (1976)

La Opera de Marsella, Francia (1977)

La Cátedra de las Américas, España (1988)

Ballet de la Opera de Avignon, Francia (1988-89)

El Béjart Ballet Lausana, Suiza (1988-89)

El Ballet de la Opera de Roma, Italia (1990-92)

Ballet del Gran Teatro de Burdeos (1992-1994)

Teatro alla Scala de Milán (1993-97, 2000 y 2003)

Teatro Maggio Musicale Fiorentino, Italia (2001)

Teatro San Carlo, de Nápoles (2003)

Teatro Colón de Buenos Aires (1997-98)

Ballet del Teatro de la Opera de París, Francia (1998-2003)

Ballet de Washington, Estados Unidos (2000)

Teatro Comunale di Firenze, Italia (2001)

Real Ballet de Londres (2002)

Asociación de Arte y Cultura, Buenos Aires (2001, 2002, 2003 y 2004)

Ballet del Teatro Municipal de Santiago de Chile (2003).



Coppelia con Adolfo Robal en el papel de Coppélius

Fue en Portland, Oregón, EE.UU. al final de los años 70, donde surgió el Neoismo como una corriente independiente del Mail Art. El anti-arte de los 80 se vio influenciado grandemente por el Departamento de Festivales Neoistas. El Neoismo se definió como prefijo y sufijo sin nada en medio. La cima del Neoismo histórico fue alcanzada cuando un ataque al arte fue proclamado por Karen Eliot en 1990. Durante tres años ninguna obra de arte se produjo por los Neoistas anti-artistas lo que finalmente llevó al derrumbamiento del mercado del arte al comienzo de los 90.

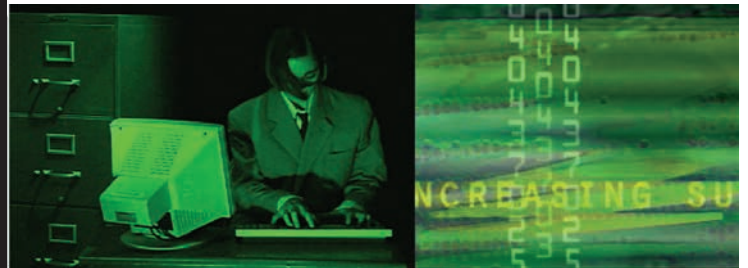
La estrategia fundamental Neoista es el uso de múltiples nombres para firmar las obras, sobre todo "Monty Cantsin" y "Karen Eliot". Cualquier persona que use estos nombres se vuelve un Neoista. Considerando que Monty Cantsin se concibe como una múltiple estrella del Pop, Karen Eliot puede describirse más bien como la firma múltiple para cualquier forma de anti-arte.

Neoismo es un *modus operandi* artístico, no científico. Es un acercamiento abierto y no depende de ninguna posibilidad de comprobación o apoyo.

Neoismo

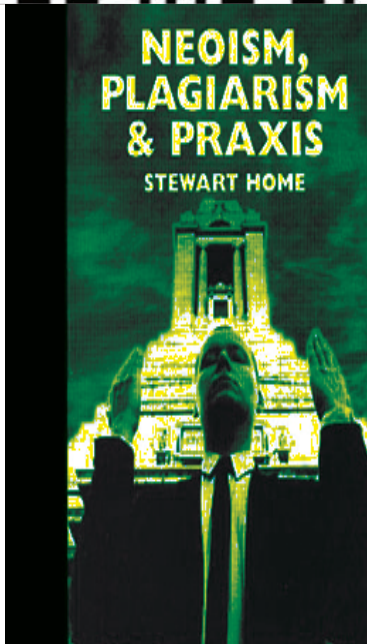


Celia B. Fernández Consuegra



NEOISM, PLAGIARISM & PRAXIS

STEWART HOME



El Neoismo se inició alrededor de 1978 por David Zack (EE.UU.) y Al Ackermann (EE.UU.). Desde el principio se caracterizó por ser un movimiento de “arte de parodia” que puede ser visto como un “nombre múltiple”. Fue un movimiento abierto donde cada artista era libre para llamarse a sí mismo “neoista” y podía contribuir, re-interpretar y añadir una estructura determinada al arte para desarrollar el movimiento según sus propias necesidades. Durante su historia hubo tres estrategias centrales que se volvieron una parte importante de la filosofía Neoista: el uso de nombres múltiples, ataque al arte o huelga del arte “Art Strike” y el plagio. El movimiento Neoista representa la no-institucionalidad del mundo del arte y fue en sí mismo una crítica y un rechazo a convertirse en un movimiento artístico. Tuvo practicantes en Canadá, EE.UU. y en la mayoría de los países en Europa Occidental.

El Neoismo encontró su origen en Portland (Oregón) cuando Zack y Ackermann empezaron con el concepto de “nombres múltiples”. En colaboración con y como homenaje a dos amigos con nombres sonoramente similares, Maris Kudzins (Canadá) e Istvan Kantor (Canadá), Zack lanzó el proyecto “open-pop-star”, Monty Cantsin en 1978. El uso de nombres múltiples era una reacción contra el falso individualismo de la sociedad capitalista, por lo que muchos artistas usaron la misma identidad. Cualquiera podía adoptar el nombre Monty Cantsin, logrando así saltar al estrellato.



Istvan Kantor, húngaro de nacimiento, fue uno de los primeros en usar Monty Cantsin. En 1979 Kantor que entonces residía en Montreal, inventó la palabra Neoismo e inmediatamente un grupo de jóvenes artistas se reunieron alrededor de él formando una identidad colectiva con nombre propio: Neoistas. Kantor se convirtió en un feroz abogado del Neoismo y usó el nombre durante los cinco años siguientes. Entonces se declara el primero y único Monty Cantsin y sus actividades se asociaron con este nombre. Artistas dispersos empezaron a desarrollar sus propios grupos, cuando vieron que Kantor hizo un nombre abierto para sí mismo.

Uno de estos grupos dispersos se centró alrededor de Stewart Home (Londres). Antes que él entrara en contacto con el Neoismo y el concepto del nombre abierto, en febrero de 1984 lanzó la revista *Smile* y no fue hasta abril del mismo año que leyó sobre el movimiento Neoista por primera vez. En el segundo número de la revista Home sugirió llamar a todas las publicaciones *Smile* para cuestionar el derecho de autor y el anonimato literario, así como crear un colectivo que compartiera ideas y conceptos. *Smile* se convirtió pronto en una publicación para propagar y desarrollar la crítica cultural a través de las tres estrategias centrales del Neoismo, especialmente el plagio. El material publicado en *Smile* era principalmente el plagio de la red del Mail Art, de otras publicaciones y versiones de la revista y material de otras fuentes fuera del Neoismo y del Mail Art.

Home se hizo cargo de la organización de los “Festivales de Plagio” basados en la importancia de la originalidad como un componente del proceso creativo. Los Neoistas se encontraban en las “Fiestas Neoistas de Apartamento” o en los Festivales de Plagio desarrollados en Austria, EE.UU., Italia, y muchos otros países al final de los años noventa. El plagio desea desprenderse de las ideas de una economía activa conducida y darle énfasis a los valores humanos. Home también creó su propio “nombre abierto”, Karen Eliot, como una reacción contra Kantor que se llamaba el uno y único Monty Cantsin.

El nombre Karen Eliot ha sido creado específicamente para el movimiento Neoista, y se describe como una firma múltiple para cualquier forma de arte o anti-arte, un género de terrorismo cultural. En 1986, después de un discutido Festival Neoista en Ponte Nossa (Italia) organizado por Emilio Morandi, Home rompió completamente con el Neoismo y propuso un movimiento sucesor del mismo llamado "Praxis", enfocándose en promover el Art Strike (la huelga del arte) desde 1990 a 1993. En principio, empleando un argumento creado por él mismo en 1985 como una guerra contra la cultura acomodada, la idea asumió vida propia después que fueron establecidos los Comités de Acción del Art Strike en diversos lugares como San Francisco, Baltimore, Irlanda, y Uruguay. Según "Praxis", todos los esfuerzos anteriores al arte "revolucionario" estaban inevitablemente sujetos a la recuperación burguesa. La solución, entonces, era una "negativa de creatividad": de 1990 a 1993 los artistas no producirán trabajos, no venderán sus trabajos, ni se permitirá que los trabajos se exhiban. Este retiro total de la producción artística fue el desafío colectivo más extremo que los artistas pudieron hacer al estado.

"Hacemos un llamado a todos los artistas de EE.UU. para que dejen sus útiles de trabajo y cesen de producir, distribuir, vender, exhibir o discutir su trabajo del 1 de enero de 1990 al 1 de enero de 1993. Hacemos un llamado a todas las galerías, museos, agencias, espacios alternativos, revistas, teatros, escuelas de arte etc., para que dejen de funcionar en el mismo período.

Performance Eléctrico Neoista



Diferente a la huela de arte de Gustav Metzger 1977 a 1980, el propósito no es destruir esas instituciones que podrían percibirse como tener un efecto negativo en la producción artística. En cambio, nosotros pensamos cuestionar el papel del artista y su relación con la dinámica de poder dentro de nuestra cultura específica". Home, S. (1988). Art Strike Handbook. London: Sabotage Editions.

Con su llamada para una huelga de arte, Home convirtió el Neoismo de un movimiento teórico a un movimiento práctico. Como no encontró seguidores para el movimiento Praxis y viendo que el Neoismo estaba aún vivo regresó al mismo y empezó a promoverse como el "primer teórico del Neoismo". Combinó su Praxis con el Neoismo y el Art Strike se volvió una parte de este movimiento. La identidad como un movimiento de arte que los Neoistas intentaron evitar, fue al mismo tiempo necesaria cuando quisieron hacer las estrategias centrales (la huelga de arte, el plagio, etc.) significativas, por lo que Home necesitó convertir la teoría en práctica, de un no-movimiento a un movimiento real que se engendró en el Mail Art. Esto molestó a la crítica, en su mayoría Neoistas, por lo que acusaron a Home de intentar ubicar en la historia al Neoismo y convertirlo en un movimiento vanguardista, mientras que la verdadera meta del movimiento era crear la ilusión que había un movimiento llamado Neoismo.

"¿... cuántos se dan cuenta que la iniciativa de Home, la "Alianza Neoista" fue diseñada para ser el eco de una bifurcación del Situacionismo? En otros términos, habiendo fracasado en hacerse "importante" con Praxis, no habiendo podido encontrar un buen "movimiento" para asociarse que no fuera el Neoismo, pero, queriendo redefinirlo de alguna manera para que él pudiera ser su "el fundador" o "ponerlo en orden", creó la Alianza Neoista. Teniendo la Alianza Neoista su presentación, creada por el propio Home, no había nada que hacer con Neoism. ¿Confundido?

Bueno."tENTATIVELY a, cONVENIENCE. (2000)".
Neoist misalliance [www page]. URL
<http://website.lineone.net/~grandlaf/NEOMIS.htm>

La mayoría de las publicaciones sobre Neoismo han sido hechas por Home, pero decir que la documentación del movimiento fue hecha por él es inexacto. Por ejemplo, en el libro *Manifiestos Neoistas* él publica escritos que se han publicado antes bajo sus propios nombres múltiples. En la contradicción con Zack y Ackerman cuyo rasgo principal de la identidad de Monty Cantsin era lograr la fama, Stewart Home vio los nombres múltiples en cambio, como una herramienta para la subversión política. Las aspiraciones políticas de Home fueron reveladas en la elección del título de su libro, *El Ataque a la Cultura*.

Por consiguiente, intentar conseguir una historia correcta del Neoismo es casi imposible. En primer lugar los miembros fueron incitados a crear diferentes historias, opuestas o falsas, para que se extendiera la confusión. En segundo lugar, las peleas entre Neoistas y, los escritores sobre Neoismo, más tarde, hicieron aún más difícil conseguir una verdadera perspectiva del movimiento, sobre todo a la luz de las ambiciones de algunos Neoistas, que quisieron usar el Neoismo para hacer carrera dentro del mundo del arte, declarándose como las fuerzas impulsoras del movimiento.



Todos estas fuerzas actuantes llevaron a una fisura del movimiento después del 9no Festival Internacional Neoista de Apartamento en 1985, en Ponte Nossa (Italia), organizado por Emillio Morandi. Algunos miembros empezaron a ver de una manera diferente al Neoismo. Por ejemplo, algunos veían el uso de nombres múltiples como práctico para no dejar huellas e identificar al artista, mientras que otros lo vieron desde un punto de vista de teoría del arte. Dentro del Neoismo, la lucha entre la teoría y la práctica ha sido el mayor problema.

"Bien, se supone que nadie sabe lo que es el Neoismo y pienso que en realidad nadie lo sabe, incluyéndome a mi mismo. El éxito de Neoismo radica básicamente en la pregunta, ¿que es Neoismo? Porque todos lo queremos saber. Hay millones de definiciones y ninguna de ellas sirve para nada. Pero usted podría definirlo diciendo que el Neoismo es lo que hace al Neoismo más interesante que el Neoismo. O usted podría decir que el Neoismo es aquello que hace el Neoismo obsoleto." Total Zero.(n.d.). [www page]. URL
<http://members.eisa.com/~ec089540/monty.htm>

El Neoismo estuvo presente en el Mail Art del final de los años ochenta, pero en realidad nunca ha sido una parte sustancial del Neoismo. Los artistas de Mail Art tomaron del Neoismo lo que era de interés para ellos sin adaptar sus actividades a la teoría del movimiento, o agregar ningún resultado sustancial al mismo. La contribución más importante del Mail Art al Neoismo no fueron los productos que se crearon, sino la estructura de interacción con la cual había evolucionado: el Mail Art demostró ser una expresión perfecta de la personalidad colectiva, una auténtica colectividad y acercamiento interactivo al arte. Hacia 1985 la red del Mail Art estaba llena de personas que usan la identidad de Cantsin y un sinnúmero de ediciones de Smile se habían producido a nivel mundial por diferentes individuos y grupos. La teoría del Art Strike estuvo presente en la red



Publicidad Neoista



Mail Art



Huelgas Neoistas, Art Strike



Huelgas Neoistas, Art Strike

del Mail Art, pero fue tan rápidamente difundida como olvidada en el año 1990 y aparece en contradicción con el año 1992 que fue el año del Congreso de Descentralización de la red.

El Neoismo, tuvo sus raíces en el movimiento Fluxus y en el Situacionismo pero también fue influenciado por el Dadaísmo, el Punk, el Electro Pop, los movimientos políticos y religiosos del "libre espíritu", la literatura de Ciencia Ficción, la "patafísica" (Ciencia de las soluciones imaginarias), la ciencia especulativa y las culturas industriales. Fluxus fue la inspiración para muchos experimentos estéticos dentro del Neoismo, como los performance, los "libros de artistas", video arte y festivales. Los Festivales de Fluxus de los años sesenta inspiraron al Neoismo para sus Festivales de Apartamento, que aún se mantienen en Alemania, Italia, Inglaterra y Canadá, entre otras naciones. Si Fluxus fue concebido como una crítica al "movimiento" Modernista bajo un éxtasis real, el Neoismo significó en gran medida una crítica a la propia noción del "movimiento" de arte. El Neoismo favoreció las actividades no-objetivas, criticando la producción de arte como un producto del mercado y al mismo tiempo la creación de un proceso de diálogo teórico y práctico. Para los Neoistas, el arte es un privilegio de los valores de "individualidad" y "creatividad" que se niegan por la realidad económica del capitalismo. Ser un artista es una contradicción en una sociedad en que la cultura, en todas sus formas (pintura, televisión, publicidad) es un agente fundamental de dominación política. Así, la relación con su propia "creatividad" sólo puede ser dudosa.

"Mientras que los Neoistas colocan su fe en la filosofía práctica, ellos no justifican el estudio de la lógica como algo a seguir en las universidades y otros institutos autorizados. Los capitalistas dominan el mundo material, nombrando y describiendo aquellos objetos que desean manipular. Utilizando nombres sin sentido, los Neoistas destruyen el mecanismo de control central de la lógica burguesa. Sin estas clasificaciones, el poder no puede diferenciar, dividir y aislar las revoluciones de masas. Debido a que estos artistas están enfermos del mundo fragmentario en el que viven, han estado de acuerdo en adoptar un nombre común. Cada acción llevada a cabo bajo el estandarte de un nombre común, es un gesto de desafío contra el Poder del Orden, y una demostración de que los Neoistas son ingobernables".

Neoist Alliance (n.d.). [www page]. URL
<http://www.jaybabcock.com/neoist.html>

Historias falsas son eternamente generadas, para constantemente dar un soplo de nueva vida al mito neoista y resistir la documentación del arte. El Neoismo ha perfeccionado esta técnica, superando a sus antepasados, Dadaísmo, Situacionismo, y Fluxus en una magnitud que aun hoy, treinta años después de que el movimiento empezara, los historiadores de arte han hecho lo mejor posible para ignorarlo, o para tratarlo como sólo una nota al pie de página del más históricamente claro movimiento, el Mail Art.

Psicoballet

Amador Cernuda Lago

La danza es tan antigua como el hombre, y su presencia se puede constatar desde la más remota antigüedad. Podemos encontrar representaciones en las pinturas rupestres de las cuevas de nuestros antepasados, y recorrer todas las épocas de la historia observando su evolución paralela a la propia evolución del hombre. Las diferentes modalidades obedecen a las características específicas de los diferentes grupos culturales que las vivencian.

El término danza es muy amplio ya que incluye múltiples actividades motrices entre las que se encuentran las primigenias coreografías viscerales que los chamanes interpretaban para controlar las fuerzas naturales, los bailes místicos de exaltación religiosa, los desenfrenos orgiásticos paganos, y las más sofisticadas creaciones artísticas. En su evolución la danza ha recorrido diferentes caminos:

1. La vía del ritual mágico- religioso: la danza formó parte de elaborados rituales dirigidos al control de las desconocidas fuerzas de la naturaleza y a la comunicación con otros mundos y entidades mediante el trance obtenido a través del baile.

2. La vía de recreación social: como necesidad de socializar la fuerza física a través del movimiento rítmico, en una coordinación colectiva, con el fin de facilitar los vínculos sociales.

3. La vía del espectáculo teatral: el desarrollo de las formas expresivas artísticas y su elaboración técnica propició las bases del espectáculo teatral. El bailarín escenifica para un público sensible que voluntariamente presta atención y valora socialmente su interpretación.

4. La vía terapéutica: este sería el camino de la danza como terapia del que nos vamos a ocupar en este artículo.

Las cuatro vías de la danza, aunque con características propias y con preponderancia en diferentes épocas, no son sin embargo excluyentes entre sí: la vía terapéutica integra aspectos de todas las anteriores.

La Danza como Terapia

Esta disciplina terapéutica se conformó oficialmente en 1942, fecha en que el Hospital Elizabeth de Washington, DC en Estados Unidos contrató a Marian Chace (1896-1990) como terapeuta de danza. Aunque en muchos medios se utilizan indistintamente los términos danza y movimiento, cada uno de ellos hace referencias a marcos distintos: el movimiento abarca todo el mundo de la moción física, y la danza es un acto creativo que se produce dentro de este mundo. *La American Dance Therapy Association* define la terapia de danza como la utilización psicoterapéutica del movimiento que potencia la integración física, cognitiva y emocional del individuo.

La Danzaterapia es una técnica corporal que interrelaciona arte y ciencia, en este caso la danza y la psicología, para atender y prevenir problemas de salud y educación.

Nace de la danza en su forma más simple y de los movimientos naturales y espontáneos del ser humano. Es la expresión del interior de las personas a través de la danza-movimiento; permite emerger la creatividad por medio de la expresión y la sensibilidad para promover la aceptación de uno mismo y de los demás.

Danzaterapia o Psicoballet es el uso terapéutico del movimiento y la danza

dentro de un proceso que busca la integración psicofísica; trabaja sobre la imagen y el esquema corporal aproximando a las personas a una visión más realista de su cuerpo y sus posibilidades.

Como disciplina multidisciplinaria se funda en la investigación sobre la comunicación no verbal, la psicología del desarrollo y los sistemas de análisis de movimiento.

Las sesiones de terapia de danza tienen cuatro objetivos básicos: desarrollar la percepción corporal, expresar los sentimientos, favorecer la interacción, la comunicación y la integración de las experiencias físicas, emocionales y sociales para conseguir incrementar la confianza en uno mismo y elevar el grado de bienestar.

La idea básica de la danzaterapia reside en que los movimientos de cada individuo dependen de su tipo de personalidad y de su estado mental y emocional, y por tanto modificando los patrones de movimiento, el terapeuta puede ayudar a transformar el estado físico, mental y emocional del individuo que danza en sus sesiones. Quizá a algún lector le resulte difícil de comprender este cambio a primera vista, pero si observa el movimiento y comportamiento de los niños es fácil disipar las dudas. Los niños que no están reprimidos como los adultos expresan con mucha claridad sus emociones a través de su comportamiento motor, podemos ver su alegría y su tristeza, su miedo o su preocupación claramente reflejados en los cambios que expresan con sus cuerpos. Los adultos hemos creado una ruptura entre nuestras emociones y nuestra expresión corporal, debido a la educación, las normas y todos los procesos de socialización implicados en nuestro crecimiento, por ello apenas somos conscientes de cómo nuestras problemáticas físicas y psicológicas se reflejan en nuestro cuerpo. El cuerpo dialoga con el exterior a través de los cambios de nuestros patrones de movimiento. Estos patrones de movimiento constituyen el lenguaje corporal, nuestra comunicación no verbal, que pese a lo inconsciente que suele ser es un importantísimo canal de comunicación tanto a nivel emisor como receptor.

El objetivo del terapeuta del movimiento, o del danzaterapeuta es despertar y potenciar este sentido tan dormido en la mayoría de nosotros a través de la música y el ritmo motriz. La puesta en acción del movimiento permite transgredir límites impuestos por la mente consciente, abriendo la comunicación con el inconsciente y permitiendo la liberación de su interioridad, excitando la expresión y movimiento de las áreas emocionales del cerebro. De este modo a través de la danza y los movimientos se expresan las emociones reprimidas, los conflictos existentes que están bloqueando, alterando el equilibrio. Estos movimientos son analizados por el terapeuta para detectar los contenidos emocionalmente activos en el inconsciente con el fin de valorar su incidencia patológica, programar el desarrollo de las sesiones y facilitar la liberación y solución de los conflictos internos. Según avanza el programa terapéutico el propio sujeto será capaz de autoexplorarse y poder enfrentarse a nivel consciente a sus problemáticas a través

Para facilitar a los pacientes la exteriorización de sus emociones se utilizan numerosas técnicas, una de las más comunes ideada por Rudolf Laban, uno de los pioneros en las aplicaciones terapéuticas de la danza, es la denominada del espejo de Laban. En esta técnica el terapeuta refleja los movimientos del sujeto con el que interviene terapéuticamente, imitando y acentuando los movimientos de éste exagerándolos para facilitar un feedback que informe al paciente de sus patrones corporales. Las sesiones pueden ser individuales y grupales. Si los problemas son de tipo emocional es recomendable que las sesiones sean individuales, en caso de trabajos con grupos especiales tipo geriátrico o con niños con retraso escolar o problemas cronicados las sesiones de grupo pueden ser una buena indicación.

Un tratamiento en danza terapia puede tener una duración de tres meses a varios años según la problemática y la orientación clínica del psicoterapeuta. La mayoría de los danzaterapeutas siguen modelos de orientación psicoanalítica que por la profundidad de los procesos que abordan necesitan un periodo largo de sesiones de tratamiento. Las sesiones comienzan con un precalentamiento corporal que prepara el cuerpo para evitar posibles lesiones en músculos y tendones. Dependiendo del estilo del danzaterapeuta, (danza clásica, contemporánea, española, étnica, ecléctico..) se utilizarán patrones muy formalizados de movimiento, o se buscarán movimientos espontáneos. Al final de las sesiones se mantiene una conversación entre danzaterapeuta y paciente para aclarar y comentar los procesos vivenciados durante la sesión.

Las investigaciones realizadas sobre esta modalidad terapéutica en los últimos 50 años, demuestran de modo concluyente la efectividad de este tipo de tratamiento en trastornos psicológicos y emocionales, siendo una herramienta complementaria muy eficaz para tratar ciertas discapacidades físicas y algunas dolencias crónicas. Por ello en la medicina ortodoxa se reconoce la validez de este sistema que en numerosos países está incluida en la mayoría de los sistemas sanitarios públicos y privados.

Arthur Kleinman psiquiatra y especialista en antropología médica y Richard Katz psicólogo clínico y antropólogo, ambos investigadores de la Universidad de Harvard, han desarrollado trabajos en diferentes culturas encontrando eficaces mecanismos de potenciación de la salud física y emocional a través de los cambios físicos y emocionales asociados a los estados alterados de conciencia que numerosas danzas étnicas provocan. El individuo adquiere a través de la danza un sentimiento de control y poder que potencia su personalidad, un incremento en la conciencia corporal que deriva en percepciones positivas de la autoimagen corporal y por tanto de la autoestima. Los movimientos y el ejercicio físico implicado en la danza incrementan la circulación sanguínea llevando oxígeno a los músculos y al cerebro, favoreciendo la neuroquímica cerebral. También se ha comprobado que la danza incrementa la producción de endorfinas que producen analgesia y euforia. En un conocido estudio dirigido en un Hospital de Estados Unidos por el Dr. Perlman con

43 pacientes de artritis reumatoide a los que se incluyó en un programa de danza terapia de cuatro meses de duración que consistía en dos sesiones semanales de dos horas, se obtuvieron prometedores resultados en la evolución de la mayoría de los pacientes observándose un incremento en su optimismo y una renovada motivación hacia la vida y sus posibilidades de disfrute. Resultados muy similares obtuvo el Dr. Berrol aplicando sistemas parecidos con pacientes que han sufrido traumatismos craneoencefálicos. En la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, el Instituto Superior de Danza "Alicia Alonso" ha registrado excelentes resultados en la aplicación de sesiones de danza terapia con pacientes afectados de trastornos alimentarios y problemas de imagen corporal. Estos pacientes a través de los trabajos de conciencia corporal y de las experiencias kinestésicas proporcionadas por la danza han mejorado notablemente sus distorsiones de imagen y han podido desarrollar nuevas habilidades de comunicación y autoestima mediante los diferentes ejercicios corporales que les han ayudado a autoaceptarse y flexibilizar su estilo de pensamiento.

En el ámbito latino, una de las experiencias más conocidas y fructíferas es el conocido psicoballet creado en 1973. Parte de un marco clínico que tiene como centro de referencia el Hospital Psiquiátrico de La Habana en interrelación con instituciones culturales del prestigio del Ballet Nacional de Cuba, que dirige la Prima Ballerina Assoluta Alicia Alonso.



Alicia Alonso en Carmen. Foto de Archivo. Museo Nacional de la Danza. Foto: Tonatiuh Gutiérrez

El método combina armónicamente ciencia y arte en beneficio de personas con necesidades especiales, que comprenden alteraciones o discapacidades emocionales, mentales, motoras y sensoriales. La terapia se desarrolla en ciclos de 8 a 9 meses, en los que se transita por diferentes periodos y etapas.

El proyecto ha merecido el reconocimiento de numerosas instituciones internacionales como es el caso de la Organización de Naciones Unidas para la Educación, UNESCO.

En la última década, impulsado por el nuevo paradigma de la psicología y la terapia transpersonal, se están desarrollando numerosas investigaciones y aplicaciones de la hipnosis y el trance obtenido mediante el movimiento corporal, recuperando antiguas tradiciones chamánicas de gran aplicabilidad en la sociedad de hoy a nivel psicoterapéutico y sanador. El sonido repetitivo de los tambores, en sociedades esquimales y tribus africanas, favorece el éxtasis entre los bailarines. Se utiliza para alcanzar el paroxismo estático, es decir, para alcanzar otras realidades, otros espacios como los que paralelamente se alcanzan en las culturas chamánicas a través de la ingesta de sustancias alucinógenas. En otras tribus las danzas guardan un estrecho vínculo con los animales de su entorno, realizando movimientos derivados de estos para intentar provocar la manifestación del animal interior que habita en cada uno de nosotros. El chaman utilizaba la danza como herramienta de exploración de la conciencia en todas las culturas primitivas, manteniéndose vivos estos conocimientos en muchas tribus y culturas en peligro de extinción. Por ello, psicólogos y antropólogos en diferentes partes del mundo están colaborando con

líderes indígenas para la preservación de esta riqueza cultural que en forma de terapia hipnótica a través de la danza, o más resumidamente conocida como danza trance vuelve a occidente donde se perdieron estos conocimientos por las duras represiones que en la edad media se hicieron sobre los cultos dionisiacos que utilizaban el baile como vía de alcanzar el trance y el conocimiento.

También en esta línea se ha producido una recuperación de danzas religiosas como el samâ sufí, el baile de los derviches giradores que evoca el movimiento de los planetas, danza que también conduce a un estado alterado de conciencia que el sufí utiliza místicamente y que los modernos danzaterapeutas aprovechan para llevar a los practicantes a estados meditativos y de recogimiento interior. Herederas del giro derviche son las danzas meditativas que a principios del siglo pasado creó el conocido maestro caucasiano G.I. Gurdieff que despiertan reacciones emocionales liberando al individuo de sus automatismos y le conduce a una meditación en movimiento. La danza del vientre, cuyo origen se remonta al antiguo Egipto, tiene una profunda dimensión espiritual y unas tremendas aplicaciones terapéuticas para las mujeres que con su práctica alcanzan numerosos beneficios. Las danzas de la India posibilitan igualmente un sofisticado trabajo corporal, y permiten abrir dimensiones terapéuticas de gran utilidad clínica. Los beneficios psicológicos de las danzas tradicionales, también han sido estudiados en poblaciones del denominado tercer mundo. Son destacables los trabajos de la profesora P.B. Ikulayo, psicóloga



Danza Mapuche

de la Universidad de Lagos en Nigeria, preocupada por la incidencia de los trastornos psicológicos en la población de su país donde los problemas socioeconómicos y los conflictos culturales hacen que el 36% de la población sufra alteraciones psicológicas y para los que considera que la recuperación de las danzas tradicionales nigerianas son una herramienta autóctona natural de gran eficacia.

El danzaterapeuta debe tener una formación adecuada tanto en danza y/o técnicas de movimiento, como en psicoterapia. Debe trabajar en base a un código deontológico, perteneciente a algún organismo de control y certificación. Los médicos y psicólogos si no dominan o ejercen este tipo de apoyo psicoterapéutico suelen enviar a los pacientes a danzaterapeutas acreditados con un diagnóstico y una orientación psicoterapéutica establecida. El danzaterapeuta si no es titulado en alguna de las ciencias de la salud, no tiene capacidad legal para diagnosticar, si su apreciación fuera incorrecta por falta de formación, el tratamiento sería contraproducente, por ello es importante seleccionar bien a qué danzaterapeuta se acude. En España no existe legislación al respecto. En la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, el Instituto Superior de Danza "Alicia Alonso" lleva más de 15 años investigando y trabajando para que esta disciplina sea considerada universitariamente y se pueda establecer un control de calidad terapéutica. En otros países existe legislación y programas de formación oficialmente reconocidos.

Aplicaciones

La danzaterapia o psicoballet tiene numerosas aplicaciones, como el incremento de la vitalidad, la mejora de la autoestima, el incremento de la agilidad corporal, el estímulo de las defensas del sistema inmunológico, facilita la expresión de los sentimientos, favorece los procesos de intervención en niños con retraso y fracaso escolar e incrementa las habilidades sociales, favoreciendo la capacidad de relación y comunicación. Es un coadyuvante excelente en problemas de postura y movimiento, de gran ayuda para el trabajo con discapacitados físicos. La terapia de danza y movimiento se considera un instrumento psicoterapéutico y se utiliza en el tratamiento y la rehabilitación de personas con problemas psicológicos o emocionales. Esta terapia ha demostrado efectividad en el tratamiento de dolor crónico, afecciones circulatorias, dificultades auditivas, dificultades de aprendizaje, problemas escolares y de rendimiento académico, psicopatologías, abusos sexuales, deficiencias visuales, adicciones, trastornos alimentarios, enfermedades neurodegenerativas, artritis, asma, depresión, control de estrés, hiperactividad

En personas mayores mejora la autoestima, alivia las preocupaciones, incrementa la comunicación y las relaciones, devuelve el optimismo, aumenta la flexibilidad de las extremidades y la agilidad general.

Precauciones

La danzaterapia es segura en buenas manos. Al enfrentarse con problemas emocionales reprimidos su evocación puede disparar crisis o situaciones que el terapeuta debe saber canalizar. Por ello como ya hemos insistido es fundamental la formación y calidad del terapeuta. En caso de dudas consulte a su psicólogo sobre la posible problemática particular. A nivel físico es importante si se tienen problemas en los sistemas locomotor o circulatorio que puedan complicarse al efectuar movimientos intensos consultar a su médico antes de empezar las sesiones.

Danza y Sexualidad

Ramiro Guerra



Todo ser lleva indeleblemente sobre sí los signos de la sexualidad que determinan una individualidad concreta en los géneros masculino y femenino. Dichos signos, constituirán dentro de la vida social significaciones de roles protagónicos en primer término, con respecto a las funciones de procreación y, en segunda instancia, de placer sensorial. Todo ello proyectará emociones que definirán un tipo de comunicación, una forma de comportamiento y una gestualidad. El receptáculo emisor es el cuerpo físico impulsado por la sensorialidad psíquica.

Siendo dicho cuerpo, objeto, sujeto e instrumento de la danza, éste no podrá evitar estar necesariamente involucrado en la sexualidad. De ahí que ningún otro arte como la danza para mostrarse bien inmerso en todos los significados y significantes del sexo en relación con la vida social y las sensaciones del mundo exterior.

Cuando se baila, una extensa cadena de imágenes que tienen que ver con el sexo es construida como vía de información para el medio circundante. La relación del bailarín o bailarina con el ojo receptor se revela a través de una profusa red de seducción que emana del cuerpo y de su expresividad. Por otra parte, la danza a su vez, se constituye en una forma de dominio del mundo que rodea al que baila. Ya desde la danza primitiva se conoce el hecho de que el hombre insta a la tierra hacia la fertilización con imágenes danzadas de copulación. Los desplazamientos espaciales primarios del círculo y la fila no son más que los signos estilizados de la vulva y el pene, receladores del hecho coital. Los grupos de hombres y mujeres que se entrelazan hacen mimesis del acto sexual en forma abstracta, sin contar con otras imágenes más crudamente directas como son las de bailarines desnudos o travestidos remedando

acciones sexuales.

Los grupos de hombres y mujeres que se entrelazan hacen mimesis del acto sexual en forma abstracta, sin contar con otras imágenes más crudamente directas como son las de bailarines desnudos o travestidos remedando acciones sexuales. De ello saldrán configuraciones cada vez más estilizadas en que acercamientos y separaciones, cruces y carreras, saltos y giros, van a crear un vocabulario que será la base del lenguaje expresivo de la danza como arte. El campesino celebrará la primavera -época de la siembra- y el otoño -época de recolección- con danzas en que hombres y mujeres alegremente celebran con el éxtasis del enfrentamiento de parejas con pateos, lanzamiento al aire de piernas, levantada de las faldas femeninas y sobre todo con un lúdico empuje preparatorio a la selección de parejas y enlaces matrimoniales. Cuando esas coreografías son llevadas a los salones, el tema sexual se habrá tamizado de tal forma que podrá constituirse en recreo de la vida social, aunque detrás de ello sigue manteniéndose el nexo de la sexualidad entre parejas, aun cuando esté integrada en un grupo. Más adelante se hará una individualización de la pareja estableciéndose una mayor intimidad que irá desde el juego de provocadora gestualidad de las danzas llamadas folklóricas, en que se insta un cortejo abierto, o más aún, el cerrado vínculo del abrazo que aunque a respetuoso distanciamiento no hace más que prefigurar el emparejamiento copular. La vida pública matizará los aspectos más crudos de la sexualidad dentro del baile de parejas, pero no por ello dejarán de establecerse los prolegómenos para ulteriores encuentros y concretas interrelaciones de tipo sexual.



Desde la contradanza, en cuadrillas o los lanceros, hasta el quieto e intimista danzón, se puede leer toda una cadena de eslabones en que aparece la historia de la sexualidad en el siglo XIX y principios del XX. La libertad entre la pareja se hace cada vez más acentuada en el cha-cha-cha y el mambo cuando se rompe el abrazo para separarse la pareja que solamente quedará unida y no siempre, por el contacto de la mano. Se ha pasado del baile “agarrao” al baile “separao”. La pariedad entre hombres y mujeres se hace cada vez más acentuada, igual que ocurre en la vida social al transcurso de nuestro siglo. Cuando se rompe el abrazo del baile de salón, se muestra el deshielo del sometimiento femenino en relación con la preeminencia masculina establecida por siglos. La mujer se siente más libre y desde esa libertad se expresa con mayor fuerza en ulteriores desarrollos danzarios, tales como el son y el baile a ritmo de salsa.

En el ámbito de la danza teatral, el pas de deux classique muestra un fuerte lucimiento de la mujer, aunque soportada de forma paternalista por la fuerza muscular masculina que opera como hábil marionetista, dejando ver solapadamente su égida protectora y dominante, cuando la hace girar, la lleva por los aires o la sostiene en sus difíciles equilibrios. Más tarde la mujer renunciará a ese externo lucimiento para imponer otras reglas del juego con la danza llamada moderna, contemporánea o posmoderna. Así será la mujer quien manipula el quehacer escénico convirtiéndose en creadora de obras en que las temáticas, a menudo, cuestionan la posición masculina de la sociedad. Es la época de la revolución sexual con la consiguiente liberación de la mujer en

la sociedad del siglo XX. A partir de ahí, se impondrán también otras liberaciones de marginaciones sexuales como las de los grupos homosexuales. Todo ello traerá a la escena la aparición de temáticas de relaciones amorosas entre mujeres por un lado, o de hombres entre sí por otro, con frecuente uso, inclusive, del desnudo.

Puede así decirse que el arte de la danza teatral que por mucho tiempo reveló una sexualidad colonizada y mediatizada por un fuerte control de estilizada moralidad, en las últimas décadas parece haberse convertido en uno de los más propicios vehículos artístico para expresar en imágenes danzarias la libertad sexual de nuestra época.



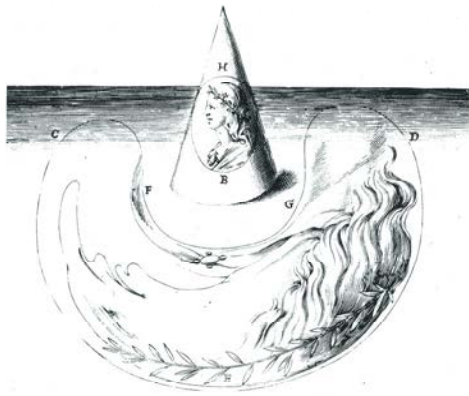
Nervus Opticus. Traver. Frontispicio, 1675

El Anamórfico Teatro de Espejos. Espejismo en el Lenguaje Escénico.

Eduardo Blázquez Mateos

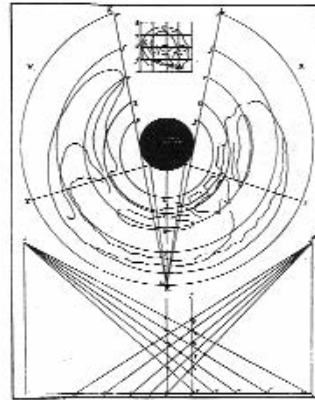
El Teatro de espejos, convertido en escenario de reflexión y de meditación, se vinculó a las alegorías de la Verdad y de la Muerte. La representación del devenir del Tiempo, de la Noche y del mundo de las sombras, será alimentada desde el mundo clásico para en el Manierismo sentar las bases utilizadas y alteradas por el Romanticismo.

El Expresionismo alemán retomará este recorrido creando una galería de espejos deformes ensamblados a sus distorsionados personajes. Hans Baldung Grien, Parmigianino y El Greco son algunos de los creadores que, desde el siglo XVI, construyen los espacios anamórficos y los teatros de espejos utilizados en las escenografías expresionistas.



83. M. Bettini: Anamorfosis cónica (en *Apriaria universa philosophia mathematica*, Bologna, 1641-1642).

Anamorfosis cónica. Bettini, 1641-1642



82. P. Du Breuil: Anamorfosis catóptrica de un cráneo (en *La Perspective pratique*, París, 1649).

Anamorfosis catóptrica. Du Breuil. París 1649

La perspectiva anamórfica permitió construir un recorrido muy fructífero en el Renacimiento que, desde la cultura flamenca e italiana, proporcionó vistas y escenografías inusuales. Las anamorfosis planas y curvas proporcionaron al espacio plástico una visión nueva capaz de mostrar lugares alterados. La perspectiva simbólica y la mirada oblicua alimentaron con su alianza el enigma y el secretismo, unas posibilidades que fueron ampliándose y enriqueciendo en el Manierismo. El trampantojo y la escenografía se aliaban con el teatro de espejos para revitalizar los contenidos, alimentando el uso críptico y los jeroglíficos.

La anamorfosis se aparta de la realidad visual para buscar la síntesis de la subjetividad. Las reglas de la perspectiva geométrica son violadas para construir un escorzo violento y una curvatura en el espacio euclidiano. Las nuevas sustituciones amplían el lenguaje escénico para mostrar nuevas propuestas en la comunicación visual que, desde el Renacimiento, utiliza la perspectiva científica para crear falsas apariencias y falacias integradas en el valor de

lo experimental.

La apariencia engañosa del espacio trucado y encubierto alarga y amplía el complejo entramado de las escenografías.

El gabinete de espejos y las anamorfosis espaciales gestarán la dinámica del Ilusionismo. Desde cada espacio de ficción se juega con la realidad y con los engañosos lugares de las ensoñaciones humanistas. Como señala Antón Alvar, la dinámica entre realidad e ilusión en la poesía latina tardoantigua construye una sólida base para la iconografía de lugar y para el lenguaje escénico. La anécdota tardoantigua de Zeuxis y Parrasio, contada por Plinio, rememora la aspiración suprema por emular impregnada en los clásicos. La mimesis selectiva, en el marco del efecto ilusorio, se vincula al reflejo y a los espejismos. La descripción de la naturaleza y la estética del espejo, desde las metamorfosis ovidianas, van construyendo los debates y las fábulas que, como el tema de Narciso, enriquecen la experiencia visual y su dialéctica. Los reflejos y el espejo de las aguas, como la distorsión, se amplían en las descripciones e imágenes de Filóstrato para coronar la intensa unión entre la imagen y el teatro de espejos.

El teatro de espejos, convertido en escenario de reflexión y de meditación, se vinculó a las alegorías de la Verdad y de la Muerte. La representación del devenir del Tiempo, de la Noche y del mundo de las sombras, será alimentada desde el mundo clásico para en el Manierismo sentar las bases utilizadas y alteradas por el Romanticismo.

El Expresionismo alemán retomará este recorrido creando una galería de espejos deformes ensamblados a sus distorsionados personajes. Hans Baldung Grien, Parmigianino y El Greco son algunos de los creadores que, desde el siglo XVI, construyen los espacios anamórficos y los teatros de espejos utilizados en las escenografías expresionistas.

El espejo, como instrumento de Conocimiento, revela lo Invisible y los espectros. Ocasionalmente, el teatro de espejos se convertirá en Museo Catóptrico. Los ingenios de A. Kirchner, de 1646, plasmarán intensos juegos caprichosos para los jardines del siglo XVII. El gabinete-aparador de espejos de Kirchner se transforma en dispositivo giratorio que, como señala Baltrusaitis, será la imagen de un mueble convertido en salón de espejos. Este teatro catóptrico de ingenios giratorios se plasmará en la escenografía, en el teatro y en el cine. Las deformaciones ópticas y la realidad destruida irán construyendo un universo quimérico. Los gabinetes oscuros, como los marcos de juegos esotéricos, gestarán propuestas que, como en el frontispicio del *Nervus Opticus* (1675), escenifican sobre un tablero de ajedrez una gran perspectiva con obeliscos que terminan en un gran espejo.

La coreografía de los ángeles con símbolos alquimistas muestran las rarezas de las Wunderkammern del Humanismo.

El teatro de espejos planos e ingenios metamórficos, curvos o lisos, se van imponiendo. En la ampliación de estos juegos espaciales, Catalina de Médici potenciará desde su gabinete la mirada a Venecia. El Gabinete de espejos, como universo de la ilusión, revitaliza la imaginación de las aguas que retomará el mito del maravilloso universo de Alicia. En Versalles, ante la *gruta de Tetis*, se dispusieron los espejos paradójicos. La gruta tapizada de espejos, como las Cascadas y los palacios encantados, se comunica con las galerías de cristal y con el Teatro de Ilusiones. Los paradisiacos lugares, como un mar de espejos, permiten la multiplicación visual.

El concepto de cofre y armario, dentro de los efectos de Kircher, impulsa los ingenios para manifestar los espectáculos en espacios en constante transformación. Las alas, las láminas verticales, se multiplican para revelar al espectador reflexiones escritas en los trucos de los Tratados. Los retratos secretos y el ilusionismo, lo maravilloso y los espejos aéreos, llevan a las miradas sobre los espectros. El espejo, que une lo material con lo inmaterial, refleja los pensamientos iluminados.

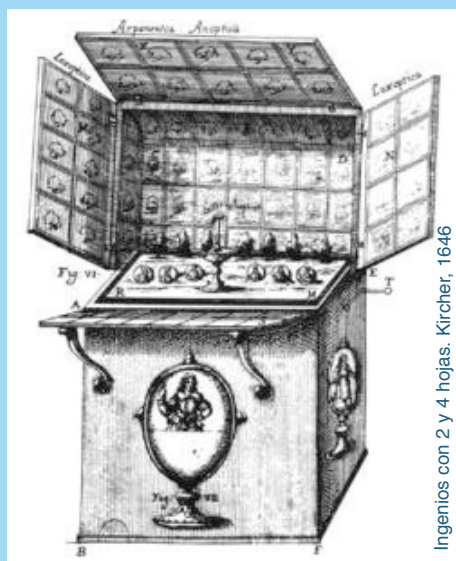
Apuleyo insiste en la contemplación solitaria que, entre espejos y enigmas, se impone en las selectas bibliotecas de Federico de Montefeltro en Urbino y en Gubbio, de Isabella d'Este en Mantua, de Alfonso d'Este en Ferrara, va impulsando el valor de los espejos escenográficos desde gabinete ideal del Renacimiento. El Libro, como motor, manifiesta desde *La Tempestad* y *El Quijote* el significado de lo sobrenatural unido al saber. Rodolfo II impulsó el ámbito de la imagen y de la anamorfosis, de los juegos pictóricos y de la poesía visual de los paisajes de Alcimboldo, para enriquecer los juegos intelectualizados que impregnaron el universo de la danza en la Corte de Praga.

El Teatro de Venus. El Espejo de las Damas

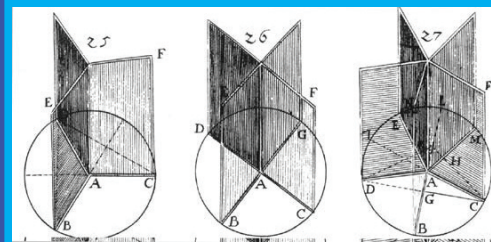
El neoplatonismo y el mundo revelador de los dioses se construye desde los espejos divinos. Estos lugares de la vanidad, desdoblados entre el Eros sagrado y el profano, revitaliza el paraíso con sus espejismos. Lo activo y lo pasivo, como los ojos convertidos en espejo, definen el mundo femenino de Venus. El creador cegado por el espejo, capaz de reconstruir la apariencia, construye el gran velo escenográfico.

El espejo de las divinidades se construyó en la literatura. En el texto de Francesco Colonna, *El Sueño de Polifilo*, se define el Teatro de Venus como fusión entre el Coliseo y los jardines colgantes de Babilonia. Este teatro, vinculado a las aguas y a los espejos, se define entre fragancias y colores como los lienzos de la Venecia del siglo XV. Esta escenografía, construida y descrita como un sagrado Altar, traduce las multiplicaciones y el entrecruzamiento del espejo circular de Dante y de Leonardo llevado al lenguaje escénico.

Los espejos, con millares de cristales ardientes, revelan las superficies curvas. El espejo, como jeroglífico de Venus, convierte a la diosa encerrada en su espejo en personaje poderoso. Como en *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock, los abismos de amor y de muerte de sus húmedas damas rubias revelan el



Ingenios con 2 y 4 hojas. Kircher, 1646



Ingenios con 2 y 4 hojas. Kircher, 1646

paisaje deforme de Venus y de Ofelia. La soledad y el retrato oval de Poe, el Hades de Orfeo y Euridice, el eterno femenino enmarcado en lo bello y lo siniestro, convierten a *Vértigo* en un túnel de espejos fragmentados, un abismal espejo teatral.

En el teatro de espejos de *Las zapatillas rojas* (Michael Powel y Emeric Pressburger, 1948), la bailarina Moira Shearer, entre la referencia a Diaghilev y al ballet romántico, construye los collages de cristales del cubismo y del surrealismo. La soledad y los colores simbólicos se interpretan desde claves expresionistas. El espejo del tocador de *Pasión Salvaje* (Alfred Santell, 1944), en el universo de cristal de la dama, marca el contraste entre el primitivismo del Cíclope y la dama delicada y blanca. La dialéctica de la bella y la bestia se explora desde el gran espejo de Venus.



*Gruta de Tectis.*1666. Girardon Francois



Venus con espejo. Bellini, 1515

Espejo convexo, Autorretrato. Parmesano,



Autorretrato. Giovanni Girolamo, 1525



Anamorfismo

Vértigo. Hitchcock, 1958



Las Zapatillas Rojas. Powell y Pressburger, 1948



Los Deformes Espejos de Cíclope.

La topografía y la escenografía en el siglo XXI

Las alucinaciones, desde la filosofía oculta, construyen los espejos purificadores. Athanasius Kircher, en los espejos en paralelo del muro santuario como espejo, se comunica con el oscuro y esotérico pensamiento del Renacimiento.

El autorretrato de Parmigianino en el espejo convexo, como la obra *Celeste* de José Luis Pajares, muestra la distorsionada cabeza de Baco y del hermafrodito. Se trata de errores y falacias en las que el objeto circular se fusionan con el ilusionismo. Deteriorarse, como los personajes alterados entre espejos de Orson Welles, permite volver al espejo abombado del matrimonio Arnolfini de van Eyck.

La deforme mano de Parmigianino, antesala de sublimación de nuevos espacios, gestan mundos desdoblados.

El espejo, en el marco del terremoto, lleva al edificio de oficinas de Düsseldorf de Fank Gehry. Esta arquitectura inestable, como representación del mundo fracturado, muestra al escenógrafo como sismógrafo.

La deforme mano de Parmigianino, antesala de sublimación de nuevos espacios, gestan la arquitectura, expresa la inestabilidad de los tiempos. Vibrar y convulsionar, como dramatizar los espacios, construye y rompe el emplazamiento actual del lenguaje escénico. La quiebra contemporánea y el caos, los paradigmas y los pliegues amplían el complejo entramado.

La topografía sensible de los siglos XVI y XVIII se recupera. La belleza convulsiva y las sombras, sobre el espacio del Expresionismo, llevan a la arquitectura dionisiaca de la fractura y de los jeroglíficos. Lo inestable del espejo deforme, ante las aguas, lleva a las escalas de titanio del Museo Guggenheim, una escenografía atormentada que cruza los hilos de las telas pintadas y de las escenografías del cine expresionista alemán.

La técnica ingeniosa de lo deforme, impulsada por Leonardo, se convierte en despliegue virtuoso. El agujero espacial de las ilusiones ópticas, como el espejo de la sabiduría, eleva la cámara oscura a la gran escena.



El Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa Jan van Eyck. 1434



Construcción Anamórfica Celia Fernández. 2006

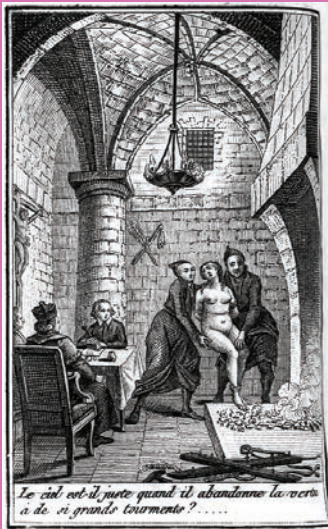


Anamorfismo

Habla el Marqués de Sade

Dom Carlos Rosembraice

Homenaje al Marques de Sade en el aniversario de su fallecimiento



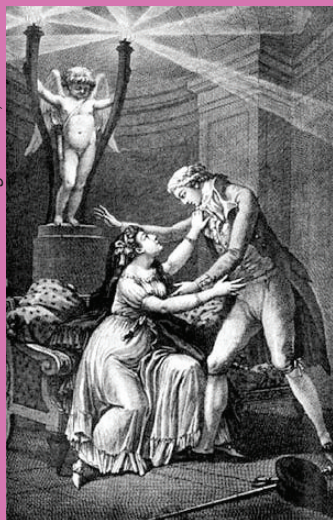
Aline y Valcour. Grabado del Tomo 3.



Retrato de Sade. Charles-Amédée-Philippe van Loo. 1760



Aline y Valcour. Grabado del Tomo 1



Una Semana de Bondad. Max Ernst

No es asunto de poca importancia, señores, el declarar ante un círculo como el vuestro. Acostumbrados a lo que de más fino y delicado producen las letras ¿cómo podréis soportar el relato informe y tosco de una desdichada criatura como yo, que nunca ha recibido otra educación que la que el libertinaje le ha dado? Pero vuestra indulgencia me tranquiliza; no exigís más que naturalidad y verdad; y a este título sin duda pretenderé aspirar a vuestros elogios.

Ante todo, señores, pongamos un poco de orden en nuestros placeres. Por mi parte, os ruego atención y apatía. Pues, como bien sabéis, la apatía es la característica más remarcable del libertino. La virtud -dice Kant- presupone necesariamente la apatía, considerada como fuerza y que hay que distinguir exquisitamente de la insensibilidad ante los estímulos. El entusiasmo es reprobable ¡Resolución y serenidad! Por otra parte, es cosa sabida entre los verdaderos libertinos que las sensaciones comunicadas por el órgano del oído son las más apropiadas y aquellas cuyas impresiones son más vivas. En consecuencia, y siguiendo vuestras órdenes, voy a dedicar esta vigésimo segunda jornada de diciembre, segundo mes de nuestra voluptuosa estancia en Silling-Saló, a la narración de cinco experiencias que -estoy segura- os serán placenteras; si bien, me temo, no dejarán de producir os cierta melancolía. Estas experiencias no tuvieron lugar en casa de madame Guerin, ni tampoco en la de madame Fournier, sino que se sitúan en un mundo en el que el poder penetra total y continuamente en los cuerpos, en el que las víctimas se cuentan por millones (como veis, vuestras deciséis víctimas de Selling son un número francamente ridículo), en el que no hay resquicio alguno por donde escapar, en el que vida y muerte están mucho más minuciosamente organizadas de lo que pudiera imaginar la cabeza más libertina.

En ese mundo, en esa aurora de un más feliz milenio, la explotación de los cuerpos ha llegado a un punto difícilmente superable. Continentes enteros están a disposición de los señores, suministrando ininterrumpidamente vigorosa fuerza de trabajo de la que extraer un plus de valor, un plus de goce y también -suprema delicadeza del libertinaje- un plus de cómplice piedad. Sin duda, los criterios de selección son rigurosos, y en ellos se invierte más dinero, más rigor y más objetividad que en los procesos selectivos realizados por sus señorías. En ese mundo, la organización del libertinaje ha llegado a tal grado de refinamiento que las mismas víctimas acuden voluntariamente a las oficinas de reclutamiento, que reciben el bizarro nombre de "empresas de trabajo temporal".

"Se solicitan de doce a quince chicos de trece años", este anuncio no procede de sus señorías, sino que fue encontrado por un tal Marx (del que, lamentablemente, no puedo daros más noticia) en el informe de un inspector de fábricas. Siglo y medio después, los tests de aptitudes se han refinado al extremo, el rigor de los procesos selectivos está asegurado gracias al encomiable esfuerzo de las llamadas Ciencias Humanas y, sobre todo, el plus de goce acompaña siempre al plus de beneficio gracias a la Organización Científica del Trabajo. Vuestro reglamento, señores, el de Silling, el de Saló, o aquel ya vetusto reglamento de una fábrica-prisión transmitido por un tal Foucault (del que tampoco, desgraciadamente, sé mucho), palidecen en comparación con el rigor, la exhaustividad en el control del

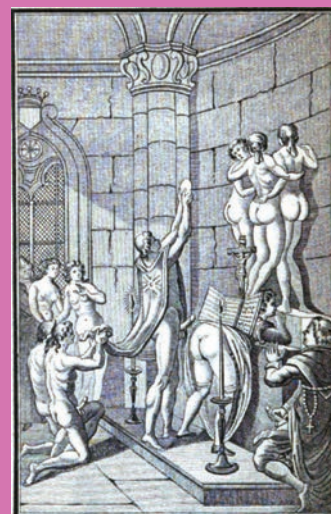
tiempo, la extrema organización científica en esa utopía realizada. Las víctimas, entregadas a la voluntad de los señores hasta en el descanso, en sus sueños, en sus deseos, son obligadas a repetir continuamente "Los amos son los amos y les pertenecemos totalmente". La razón es el órgano del cálculo, de la planificación; neutral respecto a los fines, su elemento es la coordinación. La afinidad entre conocimiento y planificación, fundamentada transcendentamente por Kant, ha sido luego llevada a la práctica. Primero, de manera tímida y balbuciente por vuestras experiencias en villas y castillos, señores; después, de manera plena, por la organización total del tiempo y del espacio, por la gestión activa y científica de la vida y de la muerte.

Mi segunda escena supera en grandeza a cualquier encierro ¿Pueden sus señorías imaginar un reino de cuarenta millones de habitantes cuya población total está secuestrada en edificios especiales durante, al menos, diez años de su vida, entre los seis y los dieciséis años? Niños y jóvenes, al cuidado de excelentes alcahuetas y enfervorizados pederastas, son cualificados y normalizados según estrictos criterios de calidad. Vigilancia, disciplina, sanción. En los últimos decenios y con el fin de hacer más agradables los objetos de lujuria, la vigilancia ha sido llevada más allá de la superficie corporal, extendiéndose a las tendencias, los motivos y los impulsos, gracias al inestimable apoyo de orientadores, monitores, mediadores, consejeros; la disciplina se ha convertido en lúdica, participativa, convivial y democrática. Ni que decir tiene que la magnitud de la empresa exige flexibilidad y adaptabilidad a las características específicas de la materia prima a trabajar. "Adaptaciones curriculares" llaman a esta forma, indudablemente refinada, de libertinaje. El control del tiempo, la especificación del detalle, la organización jerárquica, sólo pueden funcionar a pleno rendimiento bajo el control, sosegado pero firme, de la Razón Científica. Y así, el Supremo Consejo Libertino es asesorado por psicólogos y pedagogos, que garantizan tanto la objetividad de los procesos selectivos como la científicidad del proceso de producción de cuerpos útiles para el placer de la explotación. El Supremo Consejo Libertino es, asimismo, el que periódicamente cambia las fórmulas litúrgicas de obligado cumplimiento. Y si sus señorías obligan a sus víctimas -¡ay, en tan menguado número!- a decir cada día "Me cago en Dios". Los millones de víctimas de las que hablo están obligadas a decir varias veces al día: "diversidad", "familia-desestructurada", "conciliación-de-la-vida-familiar-y-laboral", "incorporación-de-la-mujer-al-trabajo" y "viva-la-Constitución". Ciertamente que hojas impresas por millones y pantallas omnipresentes les recuerdan de continuo las únicas cincuenta palabras que deben emplear y las diez consignas que están obligadas a repetir.

Es la tercera historia, sin embargo, la que cosquilleará más voluptuosamente los espíritus animales de sus señorías; así me atrevo a esperarlo. Vuestras cenas a base de mierda, las dietas que aplicáis a los objetos de lujuria, las impecables argumentaciones sobre la calidad de la materia fecal, la divertida imposición a diez o veinte víctimas de comer las deposiciones que sus señorías tienen a bien producir ¿qué son en comparación con lo que presento a esta asamblea? Pues en efecto, en el Orden Libertino Mundial (OLM), toda la población -repto, señores, toda la población- come mierda varias veces al día.



Retrato imaginario del marqués de Sade



Grabado de La nueva Justine. 1797. Marqués de Sade

Ya sea en el ámbito público o en el privado, en círculos íntimos o en reuniones que suelen tener lugar en señaladas festividades, todos, libertinos y víctimas, señores y esclavos, se entregan de continuo a una orgía fecal. La amplitud de esta picante manía es tal que tienen habilitadas grandes extensiones (¿o grandes superficies? No recuerdo exactamente cómo las llaman), dedicadas a la presentación, distribución y degustación de mierda. Presentada bajo los más diversos aspectos y en seductores envoltorios, la mierda puede ser más o menos sólida, líquida y hasta gaseosa. Han alcanzado la perfección al elaborar mierda líquido-gaseosa, un brebaje delicioso con el número exacto de burbujas. Esta mierda líquida, que hasta acompaña a los ejércitos victoriosos en sus desenfrenadas orgías de asesinatos pacificadores, está disponible siempre y para todos; es la plena realización de la igualdad, la libertad y la fraternidad. Más allá de esta deliciosa mierda líquido-gaseosa, la producción, gestión, distribución e ingestión de mierda bajo múltiples formas, está perfectamente organizada, arrojando cuantiosos beneficios, tanto financieros como de placer. Convendréis conmigo, señores, en que al lado de esta universalización de la mierda, vuestros jueguecitos tienen un 'je ne sais quoi' de pueril, una encantadora candidez.

Y de la mierda paso a la carroña, de la coprofagia a la sarcófagia: ésta será mi cuarta historia. En el mundo del que os hablo, miles de millones de cuerpos llenos de vida son cotidianamente inmolados en un frenesí sangriento, despiezados, colgados de ganchos o presentados en bandejas en las grandes superficies (¿o eran "grandes extensiones"?), a las que ya me he referido. Especialmente en grandes festividades que la Autoridad Libertina se encarga de recordar con gran antelación, la sarcófagia alcanza un grado difícilmente superable, del que responde con notable eficacia la Organización Científico-Sanitaria del Trabajo Matarife (OCTM). Sin duda, conocéis a Minski, el famoso libertino de los Apeninos al que Juliette, mi amada compañera de fechorías, visitó allá por 1772. Sentados a su hospitalaria mesa, dejamos establecido que no es más extraordinario comerse a un hombre que a un pollo, principio que, ciertamente, puede entenderse de varias maneras, pero que en todo caso anula la famosa "diferencia antropológica". No es más repugnante comer los bellos cuartos traseros de un adolescente que un entrecôt saignant, la torneada pierna de una muchacha en flor que la negra pata de un filósofo cerdo de pocilga, el seno lechoso de una joven madre que las costillas de un cordero lechal, un poderoso brazo de un atleta que los músculos de un herbívoro torturado hasta la muerte en las plazas de toros. Lugares éstos últimos donde la crueldad libertina es llevada al extremo; espectáculos sangrientos, antesala de la sarcófagia, en el que todos los ciudadanos-víctimas participan, al menos con su dinero, al menos con su aquiescencia. No he vuelto a ver a Minski, pero amigos comunes me han dicho que arrastra su tristeza por toda Italia, pues ¿cómo competir, aun siendo un gigante, aun siendo un ogro, con tantos millones de sarcófagos, carnívoros, carroñeros? ¿Cómo inmolarse a más víctimas que las sacrificadas diariamente por la llamada industria cárnica? ¿Cómo amontonar, empaquetar y etiquetar, él solo, tantos trozos de carroña, tantos cadáveres despedazados como los que se exponen y venden en los grandes templos de la sarcófagia? Sin salir de Italia y sólo



Ilustración de la novela Juliette. Marqués de Sade

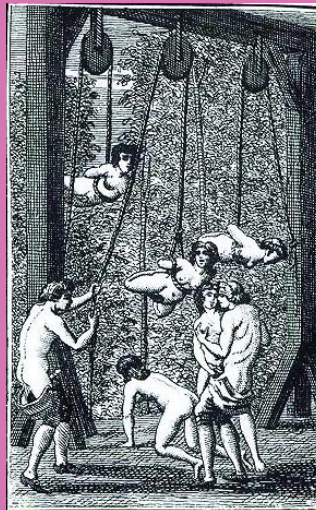


Ilustración del Arte del Sexo. Marqués de Sade

"modestas propuestas": devorar a los profesores de la escuela obligatoria y a los directivos de la televisión. Propuestas interesantes que, también modestamente, someto a la consideración de sus señorías.

Por último, antes de pasar a la mesa, me gustaría concluir con la más excitante historia jamás contada, con el inaudito despliegue de la máxima lujuria, con el poder omnímodo ejercido sobre todos los cuerpos, con el biopoder. En ese mundo del que os hablo, el poder se ha hecho cargo de la vida, no sólo la de los cuerpos-máquinas de los individuos, sino también y sobre todo de la vida de la especie. Natalidad, longevidad, mortalidad: los mecanismos de la vida humana son objeto de cálculo y previsión. Evacuada el alma y otros fantasmas, el cuerpo es positivado, explicitado, regulado. El Amo Absoluto regula la vida de los ciudadanos-víctimas que bien adiestrados, repiten en un espasmo de placer: "¡fumar es malo!", "fumar puede ser causa de una muerte lenta y dolorosa", "proteja a los niños: no les haga respirar el humo del tabaco", "fumar puede dañar el esperma y reduce la fertilidad", "fumar puede matar". No obstante, en ese mundo del que os hablo aún subsisten individuos empeñados en desobedecer, productos fallidos de la acariciadora disciplina, que hacen oídos sordos a las órdenes del biopoder. Es por ello por lo que las más altas autoridades os han tomado como modelo, señores, cuando en la vigésimo sexta jornada del pasado mes de noviembre, decidisteis institucionalizar la delación. Permitidme que me cite a mí mismo: resuelto todo esto, se admitieron las delaciones; aquel medio bárbaro de multiplicar las vejaciones, admitido por todos los tiranos, fue adoptado calurosamente. Sí, es cierto, todos los tiranos han estimulado la delación, el soplo, el chivatazo. Pero siempre cabe refinar más los placeres, bañarlos en un príncipe de délicatesse. Por ello, en ese mundo del que tengo el honor de hablaros, se ha institucionalizado el eufemismo, hasta el punto de que son organizadas apuestas y concedidos sustanciosos premios a quienes lleguen más lejos en este arte. Así, nadie puede decir "delación" sin riesgo de ser delatado. Le mot juste es: "colaboración ciudadana".

Me dispongo ya a cerrar esta agradable asamblea: Los vicios privados son la historiografía anticipada de las virtudes públicas de la era totalitaria. El no haber ocultado, sino proclamado a los cuatro vientos, la imposibilidad de ofrecer desde la razón un argumento de principio contra el asesinato, ha encendido el odio con el que justamente los progresistas persiguen aún hoy a Sade y a Nietzsche. Así lo escribió un tal Adorno. Su señoría, mi querido Presidente Curval, lo expresó de otra manera en la vigésimo séptima del mes pasado. Permitidme que lo recuerde hoy: "¿y qué puede importarle a la naturaleza uno, diez, veinte, quinientos hombres más o menos en el mundo? Los conquistadores, los héroes, los tiranos ¿se imponen esta ley absurda de no atreverse a hacer a los demás lo que no queremos que nos hagan?" En el mundo del que tengo el placer de hablaros, no son quinientas víctimas, sino miles al día, decenas de miles al año, y se ha cumplido con creces aquel deseo de mi querida amiga Clairwil: "Me gustaría encontrar un crimen cuyo efecto perpetuo actuase incluso cuando yo ya no estuviese actuando, de suerte que no hubiera ni un solo momento de mi vida, incluso durmiendo, en que no fuese yo la causa de un desorden cualquiera, y que este desorden pudiera extenderse hasta el punto de traer consigo una corrupción general o un trastorno tan completo que su efecto se prolongase todavía más allá incluso de mi vida".

Señores ¿pueden imaginarlo? Enfermedades horribles, muerte lenta, pieles calcinadas, deformaciones en la progenie, y todo ello muchos años después del acto libertino o, si sus señorías prefieren practicar el vicio del eufemismo, la acción bélica humanitaria y pacificadora.

En definitiva, sois simples aprendices del crimen, artesanos, a gran distancia de los productores industriales de muerte. Lo que no se os perdona es la mezcla de códigos, vuestra resistencia a practicar el eufemismo y, sobre todo, que os entreguéis al mal sólo por placer. Pues en el mundo del que os hablo, en este hiper-Silling, en este hiper-Saló, las acciones libertinas deben legitimarse, deben realizarse bajo la máscara de la Paz, la Libertad, la Seguridad, la Democracia.

Señores libertinos, comprendo vuestra melancolía.

Toda esta gran banda ha sido comenzada el veintidós de octubre de 1785 y terminada en treinta y siete días.

Homenaje al Marques de Sade en su aniversario de fallecimiento.

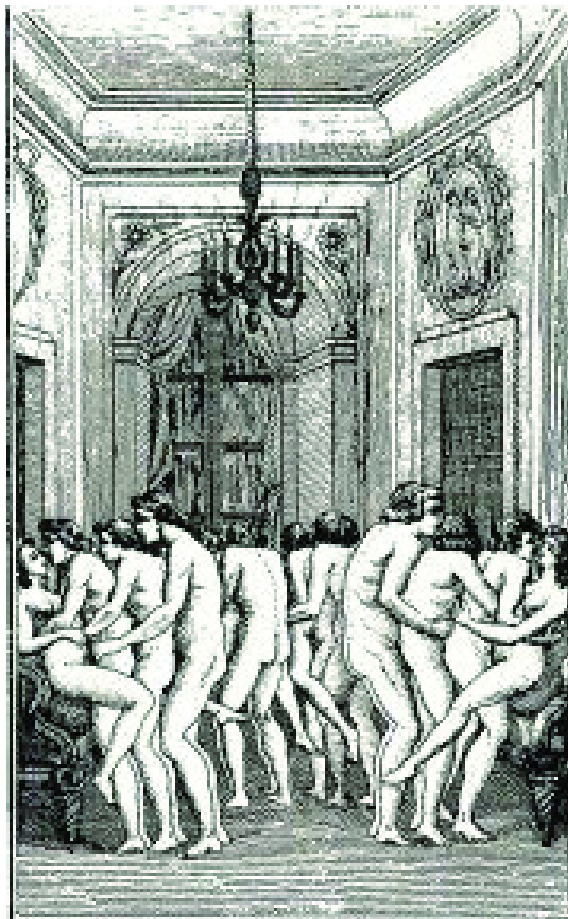


Ilustración de la novela Juliette. Marqués de Sade



Realidad Virtual (RV) La nueva revolución tecnológica

Liuba Cid y Alejandro López



*Con el objetivo de enriquecer la de lectura en este artículo hemos incluido códigos QR, escanéalos con tu lector instalado en el smartphone para acceder a los contenidos.

Bienvenidos al mundo de la RV

Generar una experiencia objetiva que transmita al usuario la sensación de estar presente en ella, es uno de los principales objetivos de la realidad virtual. Una tecnología que se presenta a través de una visión tamizada por un software, instalado en un determinado dispositivo, entre ellos, móviles, ordenadores o gafas inteligentes, y que se pone en marcha mediante un activador de información (marcadores, códigos QR).

¿Cómo afecta esta nueva tecnología a mi negocio? El incremento de los contenidos visuales a disposición de los usuarios y las nuevas herramientas vinculadas al diagnóstico y tratamiento en la audición, hacen surgir nuevos códigos de comunicación entre el profesional y su cliente. En este nuevo lenguaje, se imponen los espacios virtuales que traen de la mano experiencias novedosas, un hecho que el consumidor comenzará a percibir como algo habitual en muy poco tiempo.

Estamos en presencia de toda una revolución tecnológica que transformará el entorno del sector de la audiolología, la salud y la educación tal y como lo conocemos.

Un poco de historia

La realidad virtual es un hecho desde finales de los años 80, fundamentalmente aplicada al mundo de los videojuegos, aunque su historia se remonta hasta los 50, en los primeros intentos de crear experiencias alternativas en la interacción con el entorno.

Pasado el año 2000, Google fue el encargado de poner a disposición de los usuarios los primeros contenidos de realidad virtual a través de Street View, más adelante, con la llegada de los Smartphone los dispositivos incorporaron sensores que permiten saber la posición espacial y desplazamiento de un objeto.

Pero no es hasta 2010, con la primera versión de las gafas Oculus Rift, cuya tecnología fue adquirida por

Facebook para incorporarla más tarde en su estrategia de comunicación social, que se produce el impulso definitivo en el ámbito de las aplicaciones de la RV.

En la formación

Los expertos en pedagogía coinciden en resaltar los beneficios de estos avances de la RV en el entorno educativo, a pesar de que el propio carácter de esta tecnología se opone a los métodos tradicionales de formación que consideran al alumno mero “observador pasivo”, receptor del conocimiento. Con la aplicación de esta tecnología se ha corroborado experimentalmente que los estudiantes no solo pueden aprender de manera más rápida, sino que además, asimilan una mayor cantidad de información a corto y medio plazo.

Google, que apuesta por la inmersión del sistema educativo en esta tecnología, ha puesto en marcha su programa “Expediciones”, un complemento formativo con el que pretende introducir en el mundo de la RV a más de 100.000 alumnos. Con el objetivo de familiarizarles con nuevas formas interactivas de aprendizaje, los estudiantes podrán viajar con las Google Cardboard a lugares declarados patrimonio de la humanidad.

Aplicación en el campo de las artes escénicas

Parecería que el término “virtual” escapa de la tradición artesana de las artes escénicas y performativas. Son muchos los artistas que mantienen una actitud crítica ante el cambio de lo “analógico” a lo “digital”, duelo conceptual que enfrenta tradición y modernidad en la era de las vanguardias tecnológicas. Pero es impensable, en este nuevo siglo que consuma la era de la “digitalización” en todas las capas de la cultura y la sociedad, la defensa a ultranza de un modelo partisano inmovilista (actitud defensiva en la imposición de un pensamiento inmovilista que defiende a ultranza un modelo tradicional de educación; negacionistas de las nuevas tecnologías aplicadas a la enseñanza), que niega la revolución estética que está por venir. Sofisticados software y dispositivos cada vez más precisos y específicos se incorporan a la práctica escénica para provocar en el espectador una reacción “inmersiva” dentro del espectáculo. Estos son algunos de esos proyectos de RV que abren nuevos campos de innovación y apertura a nuevas formas de comunicación inmersiva.

Google ha creado a través del Google Cultural Institute, la plataforma *Performing Arts* (plataforma para las artes escénicas). Con ella se plantea al espectador una visión sensorial completa del espectáculo desde su propia casa de manera dinámica y viva. 60 organizaciones con fines artísticos han colaborado con Google en este proyecto de RV que permite a los espectadores creer estar viviendo una experiencia tan real como el hecho de estar en una butaca de un gran auditorio disfrutando de una obra de Teatro, un Ballet o una gran ópera. Las representaciones seleccionadas por la plataforma son grabadas en teatros tan emblemáticos como el Carnegie Hall, el Berliner Philharmonie o el Bolshoi Theatre.

La experiencia *Performing Arts* de realidad virtual inmersiva propuesta por Google, es posible gracias a la grabación en 360° del espectáculo, permitiendo además, mediante “Street View”, una visita al backstage, los camerinos y el foso de la propia orquesta.

En 2016 Samsung creó en Madrid un teatro de realidad virtual para el lanzamiento de su gama Galaxy S7. Para ello los visitantes se sentaban en el *Gear VR Theater with 4D*, un pequeño y tecnológico teatro provisto de 24 asientos y efectos de sonido que ofrecen una experiencia tridimensional e inmersiva gracias a Samsung Gear VR y Samsung Galaxy S7.

El 8 de Junio de 2015 se grabó en el Teatro Real de Madrid la Ópera *Porgy and Bess* de George Gershwin. Adriano Morán, de la productora 93metros, utilizó seis cámaras del modelo GoPro ensambladas para formar una imagen esférica que se construye después en post-producción para dar una visión 360°. El vídeo de RV dura unos tres minutos y recoge varios fragmentos de la producción que se representó en nueve funciones sobre el escenario del Teatro Real.

En los límites de la representación, Matías Umpierrez, dramaturgo, director y artista multidisciplinar argentino, experimentó en su último espectáculo *Distancia* con la actuación virtual. El espectáculo se transmitió en tiempo real desde Buenos Aires, Nueva York, Hamburgo y París. Cuatro actrices, desde distintas ciudades, contaban sus historias frente a una cámara web. Las imágenes generadas en tiempo real, hacen de *Distancia* un espectáculo escénico-virtual con actrices ubicadas a miles de kilómetros. Su director reflexiona sobre "la enorme capacidad de respuesta que tienen hoy los espectadores entrenados con las herramientas tecnológicas". "Me gusta pensar la pieza como una investigación donde la virtualidad le pregunta al teatro cómo tiene pensado ingresar en su era", apunta el director.

Como referencia, para aquellos que se interesen por la RV aplicada al campo de las Artes Escénicas, la Editorial Fundamentos (monografías RESAD), publica el libro *Escenografía Aumentada: Teatro y Realidad Virtual (Arte / Teoría Teatral)* de Jorge Iván Suárez. El autor profundiza en las posibilidades teóricas del tema, a fin de hacer una propuesta escenográfica para un posible espectáculo del llamado "teatro virtual".

La realidad virtual no es una utopía de futuro para las artes escénicas, es una herramienta de comunicación interactiva que irá introduciéndose cada vez más hacia la búsqueda de una nueva estética del espectáculo.

La RV en el Campo de la Investigación Médica y Terapéutica

Aplicación en el campo de la medicina general

La medicina ha recibido con los brazos abiertos esta tecnología. Psious, por ejemplo, es una herramienta accesible a los profesionales de la psicología. Su aplicación a través de el teléfono móvil y unas gafas de RV resulta de gran ayuda en el tratamiento de la ansiedad, el miedo y ciertas fobias. Para estudiantes de medicina, médicos y especialistas sanitarios, la RV permite desarrollar un entrenamiento de forma más fiable sin necesidad de grandes recursos; gracias a este tipo de dispositivos se pueden asumir nuevas tareas sin ningún tipo de riesgo para los pacientes (reales), e interactuar con ellos en situaciones de emergencia.



(QR)_Google_Cultural_Institute_Performing_Arts

<https://www.youtube.com/watch?v=E2RhaQgnQ3w>



Recientemente la RV se está utilizando en la evaluación del daño cerebral y en su rehabilitación, lo que permite una evaluación más precisa de las afecciones neurológicas, así como su adecuado tratamiento y recuperación.

La RV en la investigación en terapia auditiva infantil

La investigación auditiva no escapa a los avances tecnológicos de la RV, se abre un sorprendente campo de experimentación en auge para el sector; ejemplo de ello son los experimentos desarrollados por el laboratorio de escucha y aprendizaje del Boys Town National Research Hospital de Omaha, Estados Unidos. Varios investigadores implementan la tecnología de realidad virtual para crear en los sujetos del ensayo, la ilusión (mediante simulación) de un entorno sonoro, recreando un ambiente controlado por especialistas. Al frente de estos estudios se encuentra el Dr. Dawna Lewis, director de este laboratorio. El Dr. Lewis investiga cómo mejorar la comunicación en niños con pérdida auditiva leve en ambientes de escucha complejos, con la ayuda de la realidad virtual. Los experimentos incluyen la emisión de señales auditivas y ruido de fondo en aulas, comedores escolares, etc., evaluando de manera más efectiva la comprensión de estos entornos.

En Estados Unidos, diversos informes calculan que entre el 5% y el 3% de los niños en edad escolar tienen un cierto grado de pérdida auditiva, lo que motiva que su atención y rendimiento académico sea inferior a la media.

La realidad virtual abre múltiples posibilidades experimentales para el presente y el futuro en investigaciones como esta, además de ofrecer un enorme potencial para influir en las estrategias de la educación auditiva.

Algunas cifras

Según los expertos, este año 2017 será clave para demostrar que los usuarios hacen mayoritario el uso de la realidad virtual. La venta se estima en 2 millones de gafas de gama alta, hasta alcanzar los 20 millones de dispositivos. Frente a las gafas y los cascos, existe la alternativa económica de los visores acoplados a los dispositivos móviles como el Gear VR de Samsung y el Daydream View de Google. Actualmente, en Amazon ya hay 118 referencias de gafas de realidad virtual.

En España existe un informe sobre el estado de la realidad virtual que ha sido publicado por la Fundación Telefónica, institución que cuenta con su espacio de realidad virtual en el edificio Telefónica ubicado en la Gran Vía de Madrid.



Kit inicial de VR para ser un “Techie”

Queremos que no seas un mero lector de este artículo, por eso te proponemos que te inicies en el mundo de la realidad virtual con estos elementos imprescindibles.

Gafas. Precios en Amazon España

- Google Cardboard. 3 euros.
- Uvistar VRbox para video. 13 euros.
- Samsung Gear VR 39 euros.

App's gratuitas para IOS y Android

- Within-VR. Una de las mejores aplicaciones donde puedes ver vídeos 360°, incluyen documentales, conciertos, películas, etc.

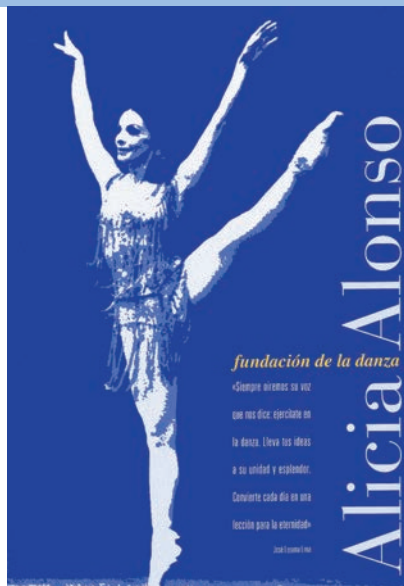
- Cardboard. Es la App perfecta para iniciarte en la realidad virtual, está pensada para utilizarla con las gafas de Google pero es compatible con casi todas las que existen en el mercado. Puedes ver contenidos de Google Earth, exhibiciones de museos o escenarios animados, así como vídeos y fotos esféricas.

- Space Explorer VR. Una vuelta por un sistema solar a cinco años luz de cualquier tipo de vida conocida. Creados a partir de imágenes satélite captadas por la NASA.

- NYT VR-Virtual Reality Stories. Permite ver algunas de las experiencias de realidad virtual más interesantes del New York Times, incluye el ascenso a la punta del edificio 1 World Trade Center, una visita virtual a Plutón, entre otras visitas temáticas. Actualmente esta es una de las Apps más dinámicas y de mejor contenido de realidad virtual que posee el mercado.

Centro de Documentación e Investigación “Alicia Alonso”

Leticia Pérez Cid



Los Centros de Documentación son los encargados de recoger y tratar las fuentes del conocimiento cualquiera que sea, almacenar la información, facilitar la recuperación de todo tipo de obras y documentos y, proceder, a la difusión de las mismas lo más rápida y eficazmente posible.

Los Centros de Documentación por lo general están vinculados a una institución educativa para brindarle apoyo, a través de una información especializada. En nuestro caso, el Centro de Documentación está vinculado al Instituto Universitario de Danza “Alicia Alonso”.

La finalidad del Centro de Documentación, es cubrir las necesidades de desarrollo y apoyo a las labores docentes y de investigación del Instituto de Danza “Alicia Alonso” en el ámbito específico de las artes escénicas y, con la misión de identificar, captar, organizar y custodiar los fondos existentes en materia de danza para ofrecerlos en consulta pública para todo el que lo necesite. Cuenta con gran cantidad de libros, material audiovisual del Ballet de Cámara de Madrid y de coreógrafos importantes en el mundo de la danza clásica contemporánea y española, así como de directores de escena de teatro, material monográfico, audiovisual, fotográfico, revistas y una amplia base de datos, que incluye artículos de prensa relacionados con las Artes Escénicas en general, además de trabajos de Fin de Grado, Máster, Tesis Doctorales.

El Centro de Documentación e Investigación “Alicia Alonso”, ha creado en España el Primer Repositorio en Danza para facilitar el trabajo de investigadores, docentes y estudiantes e impulsar la investigación y creación de conocimientos en el ámbito de la Danza; también tiene la función de la conservación del material gráfico y visual, y los testimonios de creadores y estudiosos, para evitar el deterioro de los fondos originales. Fue inaugurado en el año 2011 para la creación, transformación de recursos digitales y la difusión y preservación de documentos de las artes dancísticas y escénicas. Está disponible en acceso abierto.

El Centro de Documentación se nutre de las donaciones de artistas nacionales e internacionales. A todos ellos, les damos las gracias por la labor de contribuir en el crecimiento de los Centros Documentales. Para consultar parte de nuestro catálogo, solo hay que acceder a www.urjc.es y pinchar en la pestaña Biblioteca; estando en la página de Biblioteca en la parte izquierda se encuentra el “Catálogo”, que incluye libros, proyectos de investigación de Fin de Grado, Trabajos de Fin de Máster (Artes Escénicas y Gestión y Liderazgo de Proyectos Culturales) y Tesis Doctorales. Para otras consultas que no estén en el catálogo se puede visitar el Fondo de Documentación en la biblioteca del campus de Fuenlabrada, Madrid.

Para la consulta del Repositorio de Danza solo ha que acceder a la página web: www.isdaa.es y después a “Fondo Documental”.

Este Centro de Documentación, por estar en una universidad pública, permite el libre acceso a todas las personas que lo deseen.



César Augusto López Carhuay

El Maquillaje como Ensayo Visual

El maquillador realiza un dibujo en la cara o el cuerpo del intérprete para definir un personaje.

El mensaje que da el maquillaje realizado, puede ser tan directo y expresivo como un ensayo literario. El maquillador como autor, expresa su opinión sobre cómo debe ser un personaje realizando un dibujo.



Claudia Roldán Coronado



Iker Rodríguez Gracia



Evelyn Naranjo Tena



Carta a un amigo

Luis M. Llerena Díaz

Ópusztaszer

Querido Amigo:

Saliendo de Szeged camino a Budapest, me encontré una gran sorpresa que me gustaría compartir contigo. Como sabes, al cumplirse el aniversario de 1100 de la fundación del "estado" húngaro, para celebrarlo, acondicionaron en todo el país muchos lugares para que tuvieran un significado histórico y/o social. Así, aprovechando esto, decidí ir al parque nacional *Ópusztaszer en Csongrád*.

Los alrededores se convierten en un parque-monumento histórico y debido al ecosistema tan peculiar donde se encuentra, se rodea sobre todo por el norte y por el sur de un parque natural protegido o reserva ecológica. Como su nombre lo indica, estamos en la puszta (llanura en húngaro) y solamente hay una pequeña elevación, hoy, de un impecable césped verde, donde se encuentran, hechas de cemento, reproducciones folclóricas de las tiendas que supuestamente se utilizaron en una remota época con las insignias de siete jefes de tribus magyiares, incluyendo las del principal Árpád. Además se encuentran las excavaciones arqueológicas del monasterio, que pueden verse, incluso se puede pasear por entre sus muros y por último, un pequeño museo "scansen" de un poblado típico húngaro con escuela, iglesia y hasta molinos de viento. Un poco más abajo, se encuentra un pequeño lago donde flota una reproducción de un barco como los utilizados por algún jefe magyar.



Sin embargo lo que ansiaba ver, y sabía que existía, era el "kórkép" es decir, el "cuadro redondo", un ciclorama titulado *La Llegada de los Húngaros*. Ya conocía por la televisión que se había expuesto al público nuevamente un cuadro al óleo realizado en el Siglo XIX y que aunque fue destruido en la segunda guerra mundial en casi un 70%, se había podido restaurar. Los trabajos de esta restauración lo llevaron a cabo un grupo de nueve pintores especializados dirigidos por un polaco (que lamentablemente no conozco o no recuerdo su nombre) y duraron nueve años. Las visitas para contemplar esta maravilla eran limitadísimas y ¡había que solicitar una cita para verlo con uno o dos años de antelación! (Esto me recordó a las cuevas de Altamira en España que al final tuve que ver, en reproducción, en el museo de Madrid). Por ello cuando pregunté a la cajera en el vestíbulo y me dijo que podía entrar en una hora, el corazón me saltaba de impaciencia y alegría.

El cuadro se encuentra dentro de un edificio hecho especialmente para exponerlo. Es una gran cúpula con motivos folclóricos que recuerdan, ampliada, a las tiendas de los jefes nómadas. Contiene un recinto especial para el cuadro, una sala de exposiciones temporales, una sala de exposiciones fijas, varias tiendas pequeñas de recuerdos y una cafetería. Cada hora puede entrar un grupo que no supera las 25 o 30 personas y pueden permanecer dentro una hora. Al fin, a la una en punto, me tocó entrar y pasé por un pasillo subterráneo oscuro que al final se convierte en una espiral ascendente bastante larga que sube hasta un mirador o plataforma en el centro de la gran cúpula. El mirador es de unos 10 metros de diámetro. Esta plataforma y todo el pasillo está alfombrado y todo parece hecho de material anti-ruido. La gente entraba con gran solemnidad y se detenía en la plataforma central, donde había en toda su circunferencia una barandilla metálica a la altura aproximada de mi cintura.

Nos rodeaba una oscuridad y una voz en off, tremendamente sonora masculina y solemne, contaba de forma resumida la historia de lo que a continuación íbamos a ver. La "voz" explicaba cada parte del cuadro y se van alumbrando por partes para que nos pudiéramos concentrar en cada una sin necesidad de pensar en el "conjunto". Verdaderamente esta parte, aparentemente tediosa, es necesaria y no muy prolongada porque lo que se pretende es que puedas verlo, digerirlo poco a poco, por ti mismo, pero para un profano se requiere de una mínima explicación, aun cuando sea en húngaro.

Las dimensiones de la obra, la cantidad de personas, animales, motivos y escenas, el trasfondo histórico, e incluso el geográfico hacen del cuadro un inmenso puzzle donde cada parte es una obra maestra, tiene una identidad propia, puede ser, en fin, un único y completo cuadro. Tiene 15 metros de altura, 35 metros de diámetro y 135 metros de circunferencia

. Así que la obra pintada tiene un área de 2.025 metros cuadrados. La distancia que hay entre la plataforma central y el cuadro es de unos 10 metros y contiene una maqueta que continúa con exactitud lo que está pintado al fondo y que llegaba hasta nuestros pies, o sea, que se te hace muy difícil apreciar dónde termina la maqueta y dónde comienza el cuadro.

Toda la pintura está concebida panorámicamente. Todo lo que se ve está al tamaño que tendría si lo estuviéramos viendo desde el lugar donde nos encontramos, incluso aunque te muevas hacia otra parte de la plataforma. La visión abarca los 360 grados del espacio, norte, sur, este y oeste y cuando te sitúas al borde de la plataforma, el pasamano te queda tan bajo, que sientes el efecto de "estar metido en la escena" ya que tu campo visual lo abarca todo. Este "sentirse dentro del cuadro" no es una exageración créeme, es un efecto real, estudiado físicamente. Por ello Arpád Feszty (1856-1914), el pintor que lo realizó, fue a Francia a estudiar la técnica de este tipo de cuadros que se pusieron de moda en la Europa del siglo XIX, en la época romántica.

E indiscutiblemente romántico es el estilo de esta gran pintura y maqueta, por su técnica y por su contenido. Las grandes hazañas del hombre, la naturaleza grandiosa e indomable, la conquista, los sentimientos fuertes de amor y odio, las pasiones, la guerra, los dioses, los mitos, los cuerpos seductores, la bestialidad del ser humano, la ternura, el sufrimiento, si el sufrimiento y la muerte. Todo lo romántico está presente, el color, los cuerpos desnudos, las ropas de época, el realismo, el movimiento, la mitología, el folclore, el fuego, el futuro. La obra representa la llegada y conquista de los Magyares a su "tierra prometida".

En los primeros instantes, ya sabes como soy de racional, estaba tan sorprendido de la calidad de la obra que solamente trataba de descubrir la línea de unión de la maqueta con el cuadro, cosa ya bastante difícil pero que en algunas partes y gran esfuerzo puedes descubrir, pero en los minutos siguientes tu mente ya no puede continuar con razonamientos o búsquedas de defectos.



Comienza a meterse el paisaje en tu alma, y sin darte cuenta, empiezas a perderte en las escenas. Te empiezas a ver vestido con ropas del siglo XIX, participas en las luchas, danzas en los rituales o te quitas del medio para que no te atropellen las carretas. Hoy, con el cine, ya estamos acostumbrados a cosas parecidas donde nos lo dan todo hecho, pero aquí, la sensación de profundidad es auténtica y real, y tu imaginación es libre. ¡Realmente libre! No hacen falta que los soldados luchen, porque tú los ves luchar, no hace falta que los caballos galopen o se caigan porque tú los estás viendo. Quieres ir a evitar que aquellos rapten y violen a las mujeres, quieres salir huyendo de semejante escena de guerra y sin embargo permaneces, permaneces atrapado porque lo quieres ver todo, has determinado que quieres ser testigo de ese momento histórico.

De vez en cuando miro a lo lejos, a las montañas y los bosques para comprobar que siguen allí y que son hermosos y me vuelvo a serenar. Trato de huir, pero me veo rodeado de una multitud que realiza una ceremonia a los dioses, no importa a cuáles y entonces necesito acordarme que Dios existe e imploro por aquellos que están muriendo y deseo que los más heridos mueran ya y que el tiempo pase pronto y que acabe aquella batalla. Ahora ya no sabes si eres de los vencidos o los vencedores, eso ya no importa, solamente deseas ¡volver a ser feliz!.

El cuadro

Estoy (me refiero a la plataforma y mi punto de vista) en la cima de una elevación o montículo donde se encontraba una especie de recinto fortificado con murallas de piedra. Por el tamaño y el grosor es típicamente medieval. Las murallas han sido derrumbadas y solo quedan pequeños tramos semi-levantados, las piedras están por todas partes así como los restos de los derrumbes de las casas, vigas de madera íntegras, rotas o quemadas que yacen a mis pies. Desde donde estoy puedo ver tanto lo que está pasando dentro de las murallas así como lo que sucede abajo en el valle. La vista se pierde en el horizonte por todos los ángulos.

Se ven allá a lo lejos, al este, las lejanas montañas azuladas de los Cárpatos y hacia el oeste el comienzo de la gran llanura, las aguas brillantes del río Latorca y sus meandros se divisan y se controla toda la región desde esta altura. Está claro que por esto se ha construido el poblado y la fortaleza en esta colina.

Debe ser por la tarde ya que el sol empieza a bajar y por eso puedo situarme perfectamente en el espacio. Al este los Cárpatos, al oeste, el inicio de la llanura, al norte aún montañas. Desde el este avanzan los magyiares que se pierden en el horizonte y al oeste todavía se lucha a muerte. La batalla por tomar el lugar no ha terminado pero ya está decidida, vencida. Por encima de las murallas derrumbadas se puede ver la lucha, los magyiares a caballo. Hay cientos y cientos de ellos, con arcos y flechas, lanzas, y espadas. Luchan y avanzan con toda la violencia de una batalla cuerpo a cuerpo. Los aborígenes luchan a pie desde sus trincheras también con lanzas y espadas. Los caballos levantan una gran polvareda y todo es confuso, hay caballos y hombres muertos y heridos tirados por el suelo que son atropellados por otros jinetes que vienen detrás. Es inútil la resistencia pero valor no falta y se lucha, se lucha a muerte, unos por defender su vida y sus gentes, los otros, por lo mismo. Las murallas derrumbadas están muy cerca y la batalla está ahí mismo al otro lado de las zanjales de las trincheras, la tengo a 15 metros de mí y se extiende hasta perder la vista, hacia la llanura, hasta que solamente puedo distinguir las nubes de polvo que se elevan al cielo pero son barridas hacia el sur ya que sopla un fuerte viento del norte de uno de los primeros frentes fríos de ese otoño que comienza.

Más al norte, dentro de las murallas, veo a un grupo de prisioneros reunidos, entre ellos al Gran jefe Labore, anciano y de larga barba blanca, rodeado por los más fieles y por su hija que llora desconsoladamente a sus pies, ésta levanta su mano y toma el brazo del padre, pero no lo mira a los ojos, su cara se pierde entre su larga cabellera rojiza de miedo y vergüenza. El viejo, rodeado de otras mujeres, niños y hombres heridos, mantiene la cabeza en alto, los demás esperan... esperan.

Al oeste se levanta una colina, debajo casas derrumbadas, muertos, armas y utensilios. Unos completos y otros hechos pedazos. Sobre la colina, en el lugar más alto, vemos montado en un caballo blanco al Gran Jefe Árpád con los jefes Álmos, Elód, Ond, Kond, Tas y Hubas. Todos sobre caballos y en traje de guerra y cascos metálicos con sus insignias. Miran hacia poniente donde se encuentra la batalla y comprueban con satisfacción y orgullo que la batalla está ganada.

El viento del norte ondea las banderas. Árpád lo tengo a 30 metros de mí y su imagen se me quedará grabada para siempre. Más cerca aún, debajo, veo a un hombre que empuja unos bueyes por un terraplén que llega hasta mí. Más atrás, las carretas tiradas por las bestias, llenas de mujeres y niños tranquilamente sentados. Es mejor que me quite antes de ser atropellado y me muevo hacia la derecha para comprobar que una carreta viene directamente hacia mí. Ya está muy cerca.

Es la carreta de la princesa que desciende de la colina y es tirada por cuatro bueyes de anchos cuernos. Son los mismos bueyes que he visto en la gran llanura, de color marrón y sus cuernos, de más de un metro, van hacia ambos lados. Dos calaveras de cabezas de bueyes adornadas de trapos de colores, cual amuletos diabólicos, están a cada lado de la carreta de techo semiesférico. Pienso que la princesa es una bella bruja joven o quizás una simple alma atrapada en los rígidos tabúes de una religión todavía animista. La carreta viene bajando al lado de un posible altar eslavo destruido y hay cadáveres en el suelo que van a ser atropellados. Es pavoroso.

Ahora miro algo más al este donde se encontraba el poblado dentro de las murallas. Las casas han sido destruidas en su totalidad y aún están ardiendo algunas paredes y hay muchas vigas en el suelo. Las vigas carbonizadas llegan hasta mis pies. Aquí, los hombres están raptando, desnudando y posiblemente violando a las mujeres que gritan, desnudas unas, con las ropas desgarradas otras. A algunas las han puesto sobre carretas para llevárselas y gritan de pavor implorando por el resto, por sus hijos.

Otros hombres desvisten a un soldado muerto que está en el suelo en medio de un gran charco de sangre. Le roban sus pertenencias. Es muy desagradable pero muy real. También por este lado las murallas se han destruido y puedo ver allá, a los lejos, los bosques con los colores del otoño; amarillo, naranja, rojo y marrón en todos sus matices. Por el color reconozco que en su mayoría son robles. El gran robledal se pierde en la distancia y en las montañas. Abajo a lo lejos se ven cientos y cientos de carretas del resto del pueblo que viene avanzando para tomar posiciones y que llega hasta el campamento magyiar que se había levantado a orillas del arroyo con sus tiendas nómadas semiesféricas. Puedo ver hasta el humo de las "bográcsák" (calderos que cuelgan sobre el fuego y donde se hacen las sopas).

Ahora ya estoy mirando hacia donde está más oscuro y se empiezan a confundir los contornos. Se ven a lo lejos los Cárpatos, donde termina y empieza la llanura. Esto me da una emoción especial porque yo los he visitado ya en varias ocasiones y me parece reconocerlos. Estuvieron allí, siguen allí y allí estarán y seguirán siendo testigos del ir y venir de pueblos, de las pasiones, de las ambiciones y del poder destructivo del hombre, pero también del amor, de la entrega, de su poder constructivo.

¿Qué está pasando al sur?

Voy donde había una plaza dentro de la fortaleza y las casas están derrumbadas a ambos lados. Es un lugar alto y pudiera ser el final o el comienzo de la fortaleza. A la vez puedo distinguir todo el paisaje que se extiende más abajo y tengo a la gran llanura de fondo. La línea del horizonte es completamente horizontal y gris.

En el centro de la pequeña plaza se han amontonado muchas vigas de madera y forman una gran pira. El fuego arde todavía pero se levanta una gran columna de humo blanco que se confunde con las nubes augurando un buen futuro. ¡Hay que sacrificar un caballo blanco! Ordena el brujo y éste es arrastrado hacia la hoguera por dos soldados.



El caballo sabe su destino y se resiste. Entonces me doy cuenta que una entrada al castillo está por aquí ya que soldados montados suben por una calle principal que gira hasta la plaza. Todos quieren participar en la ceremonia del sacrificio. El chamán esta de espaldas a mí, con ambas manos levantadas a lo alto. Es una imagen espantosa e imponente a la vez. Un grupo de mujeres danzan alrededor de la hoguera con extraños giros que hacen que sus faldas multicolores parezcan como planetas de un sistema solar donde el sol es el centro, el fuego. El resto de soldados y otras mujeres viejas contemplan la escena con gran solemnidad. Desde aquí puedo ver la batalla nuevamente que parece no acabar nunca.

A estas alturas ya sabes todo lo que está pasando y tu impresión es tan fuerte que te parece oír. Qué lástima que aquello no tenga sonido... pero no sé si estoy soñando, o si me he dejado arrastrar por mi emotividad pero... me parece escuchar unas cornetas de guerra, muy lejanas, un ruido confuso de cientos de caballos galopando que vienen de muy lejos, siento el sonido del aire al ondear las banderas, siento gritos y llantos de niños, siento de vez en cuando un -Oooo - grito de guerra para intimidar y tomar valor. Y es que no me he dado cuenta que, lentamente, han ido poniendo el "sonido" de la escena.

Entonces mi emoción llega al máximo y vuelvo a verlo todo, esta vez para sentir la escena con dos sentidos, el de la vista y el oído. Casi es más importante el tremendo trabajo de arte que han hecho con el sonido. No se escapa nada. Siento los sonidos, todos a la vez que vienen de todos los lados, oigo los gritos de las mujeres, los llantos de los niños, las pisadas de caballos y bueyes, los pasos en la tierra, los grillos, los pájaros (perfectamente distingo varios mirlos lejanos cantando al atardecer desde los puntos más altos del bosque, verdicillos que vuelan sobre nosotros, una pequeña manada de jilgueros, el ohoo, ohoo de una tórtola macho). No se me escapan los gritos de las mujeres raptadas, el crujir del fuego en las vigas, el agua del arroyo que pasa cercano, las lanzas que atraviesan los cuerpos y el sonido de los quejidos de los heridos, los gritos de los que luchan, los tambores de la danza, relinchos de caballos, piedras que caen, el sonido del cuero contra el cuero de los trajes de guerra... en fin, ¿han pasado 15 o 20 minutos? No sé, pero ya no puedo más y me doy cuenta que estoy llorando y me da vergüenza y salgo de aquel lugar comprobando que "los otros" también tienen los ojos enrojecidos...

No puedo volver a hablar hasta dos horas después.

grabacion DE espectáculos



HIDDEN
films

www.hiddenfilms.es
info@hiddenfilms.es

El Cuerpo como Cultura

CELIA BALBINA FERNÁNDEZ CONSUEGRA Y ALMA LLERENA FERNÁNDEZ



Universidad Rey Juan Carlos
Instituto Universitario de Danza "Alicia Alonso"

HIDDEN
arts

www.hiddenarts.es
info@hiddenarts.es

