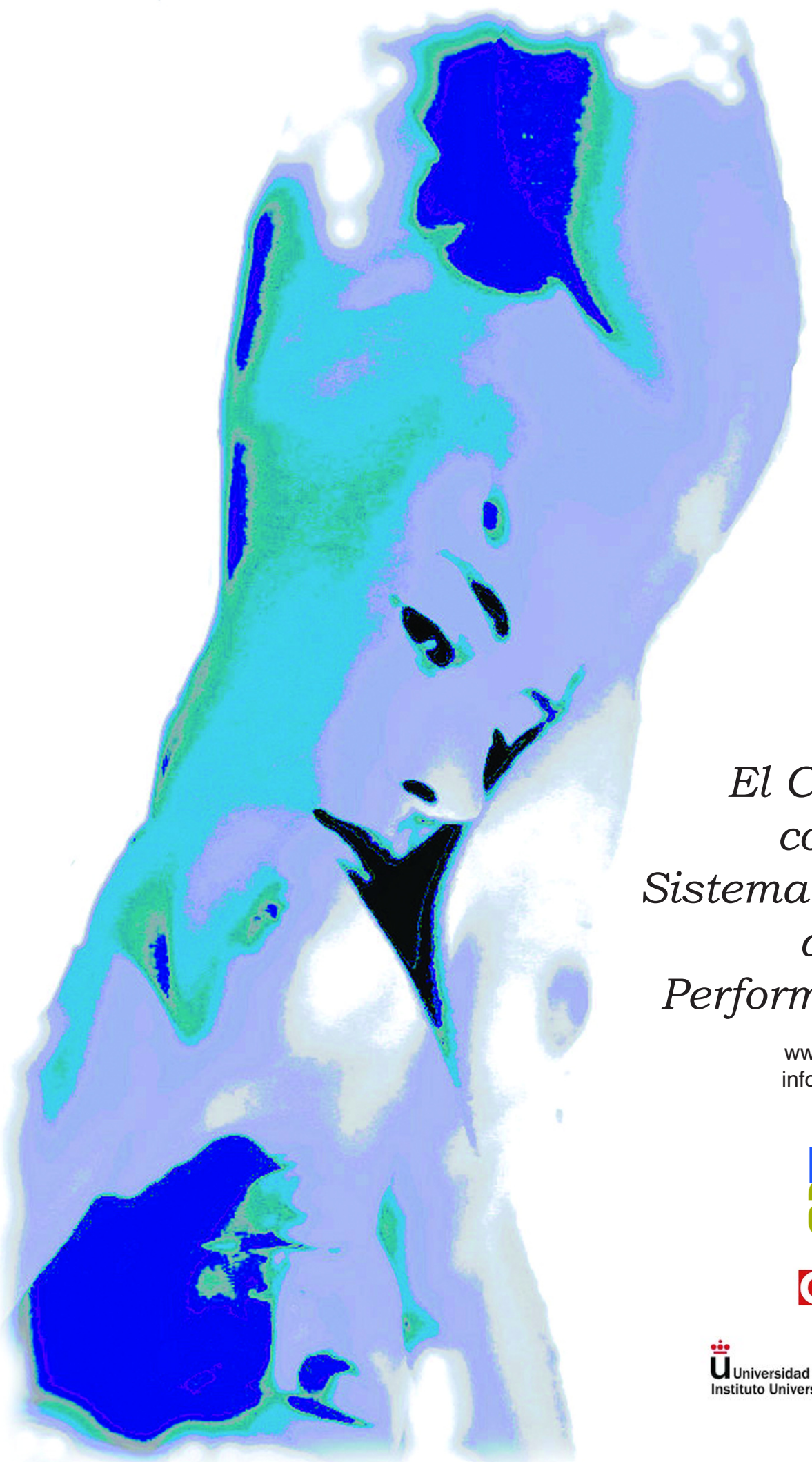




**HIDDEN**  
**arts**

**Nº 2**  
**2019**



CELLIA BALBINA FERNÁNDEZ CONSUGRA

*El Cuerpo  
como  
Sistema Semiótico  
del  
Performance Art*

[www.hiddenarts.es](http://www.hiddenarts.es)  
[info@hiddenarts.es](mailto:info@hiddenarts.es)

**HIDDEN**  
**arts**

**C**ediciones  
umbres

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

|                                                                                                                   | Página |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| <b>ARTÍCULOS</b>                                                                                                  |        |
| <u>Ensayo. Película <i>Hero</i>. Alma Llerena Fernández</u>                                                       | 1      |
| <u>Musas y Alegorías en las Artes. Damas Míticas, Diosas Amadas. Eduardo Blázquez Mateos</u>                      | 7      |
| <u>Wabi Sabi. Celia B. Fernández Consuegra</u>                                                                    | 13     |
| <u>El Carnaval de Oruro. Ramiro Guerra</u>                                                                        | 17     |
| <u>Rudolf von Laban: un filósofo de la nueva danza. Patricia Passo</u>                                            | 20     |
| <u>Las Máscaras. Luis M. Llerena Díaz</u>                                                                         | 25     |
| <u>Teoría del Eterno Retorno en Nietzsche. Carlos Roldán</u>                                                      | 30     |
| <u>La Danza como Agente de Intervención Social en Programas de Cooperación al Desarrollo. Amador Cernuda Lago</u> | 35     |
| <b>PERSONAJES</b>                                                                                                 |        |
| <u>Georgette Gebara</u>                                                                                           | 38     |
| <b>CREACIÓN</b>                                                                                                   |        |
| <u>Inaka. Alma Llerena. Isaac Herrera. Inés Vieites</u>                                                           | 43     |

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

Con mucha alegría podemos completar el segundo número de Hidden Arts. Continuamos con nuestra línea de artículos orientados a temas no muy conocidos dentro del ámbito del arte.

Hemos mantenido la estructura de la revista en tres segmentos; uno general de artículos de divulgación, otra sobre figuras destacadas del mundo y para finalizar un segmento sobre creación artística, para explorar los procesos creativos.

Esperamos que con este segundo número sigamos fomentando la pasión y la intriga por lo que desconocemos.

Alma Llerena  
Directora

# Ensayo

## *Película Hero*

### Alma Llerena

La película *Hero*, enmarcada históricamente en una China compuesta por siete reinos hace 2000 años, nos cuenta la historia del guerrero Sin Nombre, en su encuentro con el Rey de Qin, una de las siete regiones de China de aquel entonces.

El film empieza con una subyugante muestra de fuerza; un cortejo militar trae un simple guerrero al palacio. Miles de concejeros, por turno, conducen al guerrero dentro del recinto vacío del trono del rey. Estos concejeros y soldados representan las fuerzas, social y política, con la que cuenta el emperador.

Sin Nombre llega al palacio imperial, precedido por la historia de su heroico enfrentamiento con los tres enemigos más poderosos del reino: Nieve Voladora, Espada Rota y Cielo. Tal valentía es premiada con el permiso de tener una audiencia, donde Sin Nombre cuenta sus proezas, acompañándolas con la muestra de las espadas de cada uno de los guerreros enemigos vencidos, para demostrar la validez de su relato.

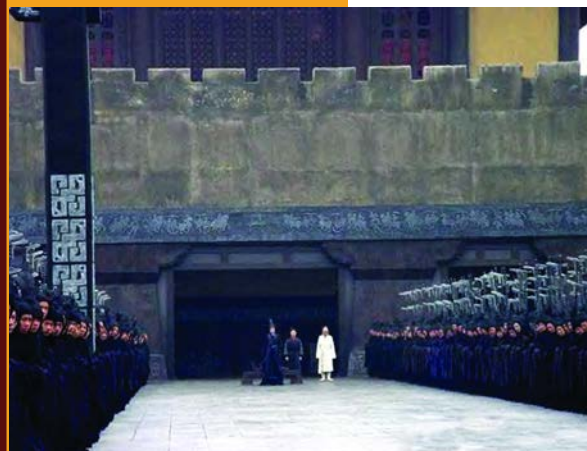
Sin Nombre se arrodilla ante el rey mientras éste mira de soslayo las armas, y entonces es interrogado. “¿Cómo derrotaste a tan formidables oponentes?”. Sin nombre empieza explicando que él es una especie de jefe de comarca, y que un día oyó que el temido asesino Cielo solía ir a jugar al ajedrez chino, cerca de su región. Esta conversación unifica la trama, la cual se bifurca hacia el pasado y regresa al salón del trono en el presente, para de nuevo regresar al pasado, para contarnos los hechos desde otra perspectiva, y volver a regresar al presente.

Sin lugar a dudas *Hero* tiene una estructura narrativa muy compleja y no está exenta de la influencia de la obra maestra de Akira Kurosawa, *Rashomon*, la que sin duda le dio a los guionistas la idea de realizar un film de estructura alternada en el tiempo, y controversial, ya que se desarrolla a través de diferentes grados de percepción de los hechos.

En 1998 Yimou empezó a estructurar su película, intentando adaptar varias novelas a la pantalla grande, pero ninguna le convencía. Finalmente decidió escribir él mismo el guión con la ayuda de los escritores Lee Fang y Wong Bin, y el resultado ha sido una historia de guerras, amores, redención, una historia donde se exalta el código de honor de los guerreros, su ideología e ideales, una historia de sacrificios para la obtención de la unión y la paz.

En todos los films de artes marciales y en toda la literatura china que tiene que ver con el tema, la trama siempre depende de la venganza. Es común que en un diálogo de este género de películas se diga: “usted mató a mi maestro y por esto ahora debe morir”. Por años este ha sido el eje central del discurso cinematográfico en este tipo de películas de acción.

En el caso de *Hero*, el realizador, en su afán de hacer una película de artes marciales diferente a lo que se espera de este tipo de películas, la orientó en otra dirección, ya que en este caso la meta no es la venganza sino la negación de la violencia. Cerca del desenlace Yimou justifica la acción del drama, motivado por el deseo de acabar con la guerra, para que el país se unifique; según nos expresa el director “para los verdaderos maestros de las artes marciales, el corazón es más importante que la espada”.



¿Cómo unir la acción con la ideología de la película y con los sentimientos de los personajes? ¿Cómo fundir un drama personal con una historia épica? ¿Cómo planificar los planos, las secuencias para que la película pueda desarrollar su discurso narrativo? ¿Cómo imprimirle a los cuadros la belleza poética que requiere la historia?

Para lograr su sueño Yimou, en primer lugar, contó con un gran equipo de actores de experiencia y premiados en distintos festivales. Ellos son: Jet Li (Sin Nombre), Donnie Yen (Cielo), Tony Leung (Espada Rota), Maggie Cheng (Nieve Voladora), Zhang Ziyi (Luna) y Chen Dao Ming (Rey).

Detrás de la cámara reunió también un prestigioso equipo de técnicos entre los que se encuentran: Emi Wada en el diseño de vestuario, Tony Ching como director de escenas de acción, Tan Dun compositor y el gran director de fotografía Christopher Doyle.

El recurso narrativo y estructural que primero notamos en la película es el uso del color. El film hace un uso simbólico del mismo para cada secuencia y contribuye a conseguir escenas de alto contenido poético, dramático, épico y conceptual. Con el rojo se cuenta una historia de celos y venganza. El azul nos narra la realidad, lo más racional que pudiera tener la historia.

El verde nos introduce en la relación de los amantes, la adquisición de conocimientos y de la sabiduría tanto a nivel del alma, como a nivel del manejo de la espada, nos habla de paz. El blanco nos evoca la verdad, la pureza de los ideales de los personajes, nos habla del amor incondicional de los amantes que desean morir juntos para que sus espadas nunca se separen; también en blanco es el vuelo del alma a otra dimensión con la muerte de los amantes. Todas las escenas de batalla con el ejército del rey son en grises profundos con pequeños tonos de color casi siempre rojos, y ¿no nos hablan estos colores de guerra, tiranía, derramamiento de sangre? Y según declara el propio Doyle, “los colores eran cruciales para representar las emociones de los personajes”.



Por otro lado la música le da voz y alma a la película. Según nos explica el propio Tan Dun, “la música que se compone para una película, tiene que hablarnos sin palabras, debe contar lo que quiere el director cuando éste no pueda hacerlo de otra forma”. Y quiso que la música tuviera dos voces: instrumentos de cuerda, con la participación del virtuoso del violín Isaac Periman y la energía de los tambores japoneses Kodo. La música le da un sello único a las secuencias sonoras. En ocasiones el carácter sincopado de la música asiática, no esclavo del compás característico de la música occidental, permite una adaptación flexible al ritmo del film, y nos acerca a las imágenes en un vínculo estrecho con las emociones, el drama representado, y los sentimientos expresados. Y nos dice Tan Dun: “quiero que mi música se pueda ver, quiero escuchar los colores de la música”.

En su búsqueda de la perfección Zhang Yimou viajó cientos de kilómetros intentando buscar el escenario ideal para rodar su película. Así sucedió, que en un momento determinado el equipo lo abandonó todo por un bosque de robles en lo profundo de Mongolia para filmar la secuencia de la batalla entre Nieve Voladora y Luna, en la plenitud del follaje dorado de otoño. “Tenía una persona allí con la única función de mantener sus ojos puestos sobre las hojas”, nos cuenta el cineasta. “El tomaba videos del cambio progresivo del color de las hojas en su paso del verde al amarillo. Lo llamaba todos los días y le preguntaba, ¿cómo se ven las hojas?, y la persona respondía: están verdes, todavía están verdes”. Tan pronto las hojas se tornaron doradas todo el equipo se puso en marcha hacia el Norte. En realidad todos los paisajes son importantes en la película, y el desierto, los impresionantes lagos o los bosques, jamás habían sido llevados a la pantalla.

En muchas escenas los recursos visuales y la música llevan el peso de la narrativa. Es por esto que Zhang Yimou deliberadamente ha mantenido el diálogo al mínimo, y como él mismo declara: “quise que la palabra hablada fuese escasa y esparcida a lo largo del film para reflejar la elegante austeridad de la literatura clásica china”. Y elegante, es el uso de la caligrafía como recurso utilizado también para estructurar la narrativa y justificar algunas de las escenas de batalla.

El rodaje comenzó el 11 de Agosto del 2001. El primer día comenzaron a rodar las escenas de los ejércitos y las caballerías en un desierto de china occidental. Los miles de soldados y jinetes que aparecen, en su mayoría, eran en realidad soldados del ejército chino entrenados especialmente para la película.

Estas escenas son de carácter mágico, y evidentes en efectos que son usados para acen-  
tuar la acción, y no para engañar al espectador como suele hacer, en la mayoría de los  
casos, la industria de Hollywood. El escaso uso del CGI (Computer Generated Imagery), le  
confieren al film un carácter de credibilidad, con secuencias dignas de admirar por el impac-  
to visual que causan, y esto, es uno de los grandes logros de la película.



De igual manera, impresionados nos deja la secuencia del diálogo entre el emperador y Sin Nombre, el cual se desarrolla a través de una serie de planos generales que apoyan el raccord de dirección. Y si existe este raccord, es debido a que existe una “proximidad espacial”, pero en este caso la “proximidad espacial” es enorme, ya que los planos son muy generales, y con una profundidad de campo que casi se extiende al infinito. El raccord de mirada dentro de la secuencia se produce entre ángulos de 180 grados, de manera que el personaje que habla siempre se encuentra frente a la cámara; tenemos aquí un juego de plano / contraplano, para establecer la estructura de la secuencia que nos sorprende, nos encanta.

Entonces se produce el primer salto en el tiempo, un flash back que nos lleva a la casa de juegos, donde nuestro héroe se enfrenta con el temido Cielo, la estrella de las artes marciales Donnie Yen. Con esta escena Zhang Yimou quiso hacer un homenaje al género de acción, introduciendo un cambio en el concepto de la batalla, ya que la misma se libra en la mente de los personajes, en su subconsciente. La estrategia que utiliza el director para rodar esta escena, consiste fundamentalmente en la utilización del blanco y negro y un ritmo en el montaje que rompe con la rigidez mecánica con la que suelen organizarse este tipo de escenas.

Llueve, se inicia el combate con las pisadas del héroe que se abalanza marcando el ritmo en el agua acumulada en el suelo como un tambor de batalla, su rostro cruza las brillantes gotas de agua. Los guerreros cierran los ojos, un anciano que interpreta una pieza de música con el arpa china a instancias de Sin Nombre, nos prepara para el combate en las mentes. Se rompe una cuerda del arpa, la batalla en el plano no físico termina, el combate llega a su desenlace real con la vuelta al color dentro de la escena. La lanza de Cielo traza una espiral en el aire remolineando las gotas de lluvia, Sin Nombre rompe la lanza y hiere de muerte a Cielo. Llueve, se llega a un clímax de poder emocional, un dramático silencio, que sólo rompe la monotonía de las gotas al caer.

Humildemente Zhang Yimou confiesa que tuvo que aprender a filmar las escenas de acción, ya que esta era la primera vez que se enfrentaba a una película de este género. Contó con la ayuda de su amigo Tony Ching, experto en coreografiar escenas de artes marciales.

Toda la historia del film, y todos los recursos narrativos sirven de telón de fondo a una sucesión de escenas de batalla magistralmente coreografiadas por Tony Ching, y que constituyen por sí mismas un trabajo artístico destacable, ya que crea un ballet de las artes marciales y del arte de la esgrima. En todos los casos estamos en presencia de una danza con carácter de duelo, en la que los personajes expresan con su cuerpo todo aquello que no pueden decir con palabras “Cuando se trata de filmar una película, de contar una historia, o de preparar las escenas de acción, tenemos que luchar por conseguir lo



nos dice Tony Ching, y nos explica, “el mayor reto consistía en que estas escenas resultaran verosímiles”. Las batallas se producen dentro del polvo, piedras, agua, hojas. El héroe es capaz de destruir una habitación completa con un solo giro, y lo hace a través de una utilización inteligente de los efectos especiales.

La actriz Zhang Ziyi, bailarina y gimnasta, tuvo que entrenar muy duro con las dos espadas, para que las escenas donde ella participaba fueran un éxito en el rodaje; sus escenas de acción eran muy duras y sólo tuvo diez días para prepararse. En el caso de Dao Ming en su personaje del rey, el esfuerzo fue supremo, porque es un actor dramático, y esta era su primera película de acción; “lo más difícil para mí fue aprender la técnica de la lucha”, nos confiesa el rey. Y nos explica Donnie Yen, “las escenas de acción son un instrumento para realzar el estilo y la dirección de la película”.

Todas las escenas de acción refuerzan la historia, la leyenda de tres guerreros con una misión secreta, de dos amantes y una promesa que los une y los separa, de un rey que quiere dominar el mundo y del hombre que le hizo resistencia.

Todos los personajes flotan en un mundo de sueños que parece real. Realizan movimientos que contradicen las leyes de la física y sin embargo aparecen como lógicos dentro de su contexto.

El diseño de vestuario realizado por Emi Wada, acentúa la acción de los personajes, y hace que las escenas de batalla muestren aún más el honor y la belleza de sus acciones.

Y muchos fueron los desafíos que tuvo que enfrentar este director y todo su equipo técnico para lograr el sueño de Hero. Las escenas de gran escala eran muy difíciles de rodar por el hecho de tener que controlar a muchos extras. Horas en la carretera hicieron posibles rodar escenas tan majestuosas como la secuencia blanca rodada en el desierto, o el famoso bosque de robles en Mongolia. En más de una ocasión el rodaje estuvo a expensas de las condiciones climáticas. Según testimonio del propio director, en el lago donde se rodó la escena de la batalla entre Sin Nombre y Espada Rota, ante el cuerpo sin vida de Nieve, sólo se podía rodar dos horas al día entre las diez de la mañana y las doce del mediodía, porque era cuando las aguas estaban tranquilas, sin remolinos. Durante este rodaje el equipo se reunía a las cinco de la mañana; el trabajo con los cables de suspensión era muy complicado, y por eso tenían que empezar a prepararlo todo antes del amanecer. A las diez de la mañana todo estaba listo para comenzar, y se rodaban dos horas, dos horas todos los días, durante veinte días. Y nos cuenta Tony Leung, “las montañas en el lago estaban llenas de colores: amarillo, verde, dorado, rojo...cuando terminamos las montañas eran blancas, nevó, hacía mucho frío”.

Un lago tranquilo, transparente acoge a los dos amantes en su centro. Ella sin vida, él de pie la contempla en silencio. El agua como un espejo refleja al cielo la imagen del dolor de Espada Rota. Al otro extremo del lago y confundido con la vegetación, Sin Nombre contempla la serenidad del lago, los amantes. La voz en off del rey dirigida a Sin Nombre, como si fuera la voz de un Dios, articula la secuencia, estructura la trama. “Creo saber que tú y Espada Rota tuvisteis un duelo. Al igual que la pelea entre tú y Cielo, no fue real, en esta ocasión también se produjo en vuestras mentes; pero esta vez no fue un combate a muerte, sólo fue una lucha imaginaria, una manera de honrar la memoria de Nieve”. Mientras escuchamos esta voz, se nos presenta el escenario, un lago tranquilo en un plano general, la mirada fija de Sin nombre en un primerísimo plano, los ojos bien abiertos del personaje no definen un espacio fuera de campo, definen un espacio dentro del propio personaje, un estado de su alma. Se funde el plano de esta mirada con un plano general donde se ve a los dos guerreros, uno detrás del otro, en una vertiginosa carrera encima del agua. No hay raccord de dirección, puesto que de haberlo habido, los combatientes irían uno al encuentro del otro, un recurso que nos explica de nuevo que la batalla es producto de la imaginación, y los ojos están bien abiertos, porque más que una batalla en la mente es una batalla en el espíritu. Cambio de plano, ahora se nos muestra a Espada Rota, sus ojos abiertos se funden con un plano general del lago, Nieve yace en el centro del mismo, los dos hombres se enfrentan en el aire.

Un profundo silencio rodea la escena, sólo se escucha el sonido del metal cuando las espadas se cruzan, el rumor del agua cuando las espadas hieren



su quietud, cuando los pies de los guerreros la rozan los gritos de los hombres en su lucha en el espíritu. Una gota de agua que cae en la mejilla de Nieve por el fragor del combate pone fin al duelo, el agua rueda por la cara de Sin Nombre, el combate con su espíritu termina, Espada Rota saluda al héroe que ya se aleja, grande ha sido el combate que ha honrado la memoria de Nieve.

Otra escena donde el amor y la belleza han tenido mayor importancia que la venganza y la sed de sangre. Otra escena donde no existe preocupación por mostrar a un vencedor y a un vencido, sino ver quién hizo el movimiento que le dio a la escena la mayor belleza en el momento.

A lo largo de toda película podemos darnos cuenta de lo cuidadoso que ha sido el director en pensar los planos, y la duración de los mismos. Decorados, movimiento de los personajes, interpretación de los actores, la luz que moldea los cuerpos, el espacio que subraya la geometría de la de la escena, han sido planificados teniendo en cuenta todos los detalles.

El director de fotografía, Christopher Doyle, ha movido la cámara con toda libertad, para conseguir la fuerza de imagen que caracteriza todo el film. Así vemos que en ocasiones la cámara se sitúa desde un punto de vista muy bajo, como por ejemplo para captar el galope de los caballos o los pies de los guerreros.

En ocasiones el punto de vista de la cámara es muy alto, para en picado, construir un plano del terreno donde se mueven los personajes. En muchos casos la cámara es situada a considerable distancia de la acción, produciendo unos planos generales de gran virtuosismo. En otros, la cámara gira dentro de su eje vertical para ofrecernos un contrapicado, que permite la obtención de planos donde podemos observar los personajes cayendo en caída libre, o nos muestra lo que ocurre en la superficie de las aguas de un lago, desde el punto de vista de un observador situado dentro del agua.

En casi todos los casos se ha utilizado un objetivo de distancia focal corta, que permite obtener planos de una enorme profundidad de campo, lo que significa que toda la escena está en foco. Este es un recurso que le imprime a las secuencias un altísimo carácter gráfico, pictórico, dramático.

La correcta distancia a la que se filma, en todos los casos, contribuye a darle a toda la película los correctos puntos de tensión visual, que refuerzan la narración. Un ejemplo de esto lo vemos en la última secuencia de la película donde Sin Nombre, rodeado por el ejército del rey, avanza hacia la puerta del palacio. En este caso la distancia mide la libertad dentro de la cual se mueve el cuerpo filmado, hasta dónde se le permite alejarse, hasta dónde puede llevar el ejercicio de su libertad dentro del encuadre. El ejército rodea al héroe configurando un mandala, donde la tensión entre los personajes es elevada, así como la tensión que se produce entre ellos y la cámara.

Muchas veces sentimos que la cámara se ha movido en la ejecución de travellings acompañando el desplazamiento de los personajes, o para hacernos penetrar dentro del plano. Ejemplo de esto lo vemos en la secuencia donde Nieve Voladora y Espada Rota atacan el palacio imperial, abriéndose camino hacia el salón del trono, en un alarde de maestría en el arte de la espada. Este travelling le permite al espectador participar en este movimiento dinámicamente ya que es realizado de manera, que nos da la sensación de ir desplazándonos junto con los personajes.

El movimiento de la cámara al realizar una panorámica de la escena, nos permite ir al encuentro de un personaje que está fuera del cuadro, y un ejemplo de esto lo podemos ver en la escena donde Nieve Voladora mata a Espada Rota; la cámara en su movimiento nos muestra la desesperada carrera de Luna que avanza gritando, y que se introduce en el cuadro, para impedir el suicidio de Nieve.

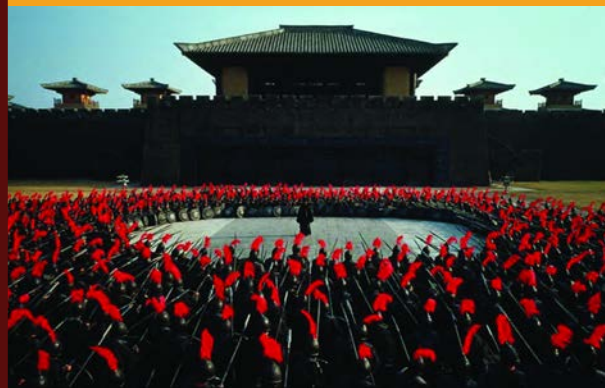
Muchas veces la cámara se queda inmóvil, para dejar que los personajes atraviesen el espacio delimitado por el encuadre, para que evolucionen en el interior del cuadro. Fija está la cámara cuando nos presenta el salón del trono con un decorado de cortinas que se mecen en el viento, el rey entra dentro del encuadre, una figura majestuosa enmarcada en sedas verdes, Espada Rota se pone en movimiento para atacar, la cámara fija capta el momento donde el rey desenvaina su espada, comienza la batalla.

La narración, y el ritmo de las secuencias se ven acentuadas por la utilización de travellings ópticos de avance o zoom sobre un rostro cuya expresión se quiere destacar, o sobre un gesto concreto.

Cada plano pone su grano de arena en el proceso de asociarse a otros planos para presentar un conjunto de acontecimientos, cuya organización forma un relato coherente, una estructura definida.

En todo el film, la manera en que se rodaron los planos, y la manera en que fueron ensamblados en el montaje, juega con el saber al que nos introduce, juega con nuestra memoria, con nuestras expectativas, completa lo que sabemos o lo rectifica, reaviva nuestra memoria, o siembra la duda en nuestro espíritu, satisface una suposición o la prolonga.

La organización de los elementos dentro del encuadre, le da una gran estabilidad a la composición de los fotogramas. Traza líneas, organiza figuras geométricas e intensidades lumínicas, y se sirve de todo lo que pone en escena, como una paleta de colores y de formas. La mirada del espectador se pasea entonces por cada cuadro con el goce de contemplar imágenes de una gran



armonía visual, con la tensión perceptual correcta, imágenes que le hablan al alma, a través del color y de la forma.

Un ejemplo que no podemos pasar por alto, es la secuencia donde Nieve Voladora se enfrenta a Luna. Según nos explica el propio director, para filmar esta secuencia, se usaron cuatro cámaras simultáneamente, dispuestas bajo diferentes ángulos y las hojas tenían que ser perfectamente amarillas. Implementaron un sistema de clasificación de hojas, de manera que una clase determinada de las mismas podría ser soplada en la cara de las actrices, una segunda clase frente a ellas, una tercera por detrás de los cuerpos y una cuarta clase sería esparcida por el suelo. A través de una estera se recogieron las hojas para su posterior recolección, limpieza, y clasificación, para entonces hacerlas flotar en el viento, dejándolas caer y filmar la secuencia.

Sin lugar a dudas la utilización de este medio visual actúa como un coro acompañante de las protagonistas de la escena. Son el arma dorada que utiliza Nieve para rechazar el combate que quiere establecer Luna, en su afán de vengar la muerte de su maestro. Una y otra vez Nieve las lanza al viento para convencer a la joven que la batalla no tiene razón de ser. Con miradas frías e indiferentes enreda el cuerpo de la joven en las hojas para hacerla desistir de su idea. Las convierte en un ejército que rechaza los ataques banales de Luna, lanzándola al suelo, situándola lejos de ella. Y las hojas participan en los sentimientos de estas mujeres cuando como fina lluvia dorada acarician sus vestiduras, sus caras. Son parte viva de las emociones que las embargan cuando ligeras se enredan con las espadas que se cruzan, con las cabelleras que flotan al viento.



Una coreografía entre dos mujeres solistas y un coro de frágiles hojas, que por momentos se integran para formar la figura de un bailarín que las acompaña, por momentos se dispersan como los pensamientos en el viento.

Es como si el director hubiera utilizado un cuadro impresionista como telón de fondo, y después le hubiera dado vida con la danza de dos pinceles rojos.

La secuencia es mostrada toda ella con un ritmo muy vivo; un plano general del bosque donde Nieve Voladora se encuentra de espaldas a la cámara, un contraplano nos muestra a Luna también dentro de un plano general, un zoom nos muestra un primer plano de una de las mujeres, para volvernos a mostrar un plano general de la batalla, y acto seguido otro primer plano de la otra mujer que expresa la intensa emoción del deseo de venganza. En esta alternancia de planos el diálogo es escaso. La narración es articulada, más que por la palabra, por las miradas y la acción en sí misma. En ocasiones, cuando la impávida mirada de Nieve es dirigida a las hojas que yacen en el suelo, crea un espacio fuera de campo que se prolonga bajos sus pies, donde en concentración profunda escucha el sonido de las hojas movidas por el viento. Cuando levanta la mirada al cielo, crea un espacio fuera de campo por encima de su cabeza que desafía a su oponente, desafía el destino, toma la decisión de matar.

El desenlace que si bien es esperado, un poco sorprende por la manera de ejecutarlo; y no se produce la muerte a través de la confusión de las telas enredadas en las hojas, sino que un rayo de sol se hace cómplice de la espada, para deslumbrar el ojo de Luna, y darle muerte casi por sorpresa. Un bellissimo tono rojo se apodera de todos los elementos de la escena, el rojo de la sangre, el dolor, la pasión.

Una secuencia donde los cambios de planos tienen una organización rigurosa, cuya alternancia ritmada cumple una función plástica, poética; cuatro minutos de secuencia tan impactantes que sin dudas ganará un lugar dentro de la historia del cine.

Quim Casas en su crítica a la película *La Casa de las Dagas Voladoras* también del realizador Zhang Yimou, nos expone que éste film está mejor estructurado que *Hero*. Y quizás su análisis se deba a que en realidad en *La Casa de las Dagas Voladoras*, la trama es simple y lineal, mientras que *Hero* entreteje una serie de secuencias para explicar la trama, y se estructura en base a lo que cuentan, reflexionan e intuyen dos personajes, lo que podría suponer una contradicción en las intenciones narrativas. *La Casa de las Dagas Voladoras*, tiene una trama sencilla, es expuesta con una construcción lineal sencilla, sin sorpresas, sin retrocesos, sin elevar el tono, sin alterar el ritmo.

Por el contrario en *Hero*, Yimou nos ha querido sorprender con su narración, haciéndonos ver la misma desde puntos de vista

diferentes, con motivaciones diferentes. Ha querido que saquemos nuestras conclusiones a priori, a jugado con nuestras emociones, nos ha llevado a través de las artes marciales, a la danza, al teatro, a la pintura, a la literatura, a la ópera. Si recordamos la secuencia donde la escuela de caligrafía es atacada, ¿no estamos en presencia de un poema épico? ¿No es el viaje de las flechas a través del cielo un motivo visual operístico? ¿No es acaso la defensa de la escuela por Nieve y por Sin Nombre una danza coreografiada donde el coro que acompaña los bailarines está constituido por flechas?

En *Hero*, Yimou se planteó el rodaje de un film de artes marciales, ideó una trama, lo rodó y lo montó, y lo que quería comunicar, lo comunicó con belleza y maestría.

El montaje juega con la elasticidad de las relaciones entre el tiempo experimentado por el espectador, y el tiempo representado en la película. El tiempo del film organiza la sucesión de los planos haciendo uso en primer término de un salto importante en el tiempo hacia atrás, elipsis breves, juego con la cronología, fragmentación casi imperceptible de los planos. Se alternan los planos largos, fijos y móviles. La temporalidad de la película se define con el ritmo ágil de continuidades y rupturas, y de la duración experimentada cuando es utilizada la cámara lenta o rápida.

La fuerza de *Hero* está basada en seis secuencias principales de auténtico virtuosismo, donde la pericia técnica se une a la fuerza poética, con la que cineastas como Yimou contemplan la vieja tradición del cine de artes marciales. Toda la acción se corresponde con la unidad clásica del relato teatral, con coros a la usanza griega que invocan y provocan la acción. Los motivos visuales son muy operísticos, el clímax de una secuencia es planteado en toda regla con una naturaleza realista.

Y nos expresa el cineasta: "Después de ver *Hero* algunas escenas no se olvidarán fácilmente. El público recordará esas imágenes durante años y eso es lo que buscamos todos los directores. Esperas que tu película sea recordada".

Y sin lugar a dudas esta película será recordada.

El copyright de las fotografías pertenece a la dirección de la película

# Musas y Alegorías en las Artes. Damas Míticas, Diosas Amadas

Eduardo Blázquez Mateos

Las Musas iluminan las artes escénicas, las artes visuales. Las musas de la danza y los ballets dedicados a los dioses paganos, se fertilizan con las coronas de laurel de la bailarina Dafne, de la coreógrafa Ariadna. La historia de la pintura alegórica se convierte en una Musa para el cine y la danza.



Figuras 1 y 2. *El Arte de la Pintura*, Vermeer, 1666. *ZOO*, Peter Greenaway, 1985. La gama de tintas azuladas de Vermeer y las tonalidades rojas de Greenaway se vinculan con los personajes femeninos, el color alegórico amplía la riqueza simbólica de la puesta en escena del panegírico a las damas, a la Musa y al Arte de Pintar, arte noble y elevado que construye, desde el lienzo a la pantalla, un ciclo mitológico y humanista.

## EL TELÓN DE BOCA DE CLÍO, MUSA de VERMEER y GREENAWAY.

El *Arte de la Pintura*, lienzo de Vermeer de 1666, ilustra el poder de la alegoría dentro de la representación escénica.

En el Teatro, en el taller, espacio escénico de Vermeer llevado al cine en obra *ZOO* (1985) por Peter Greenaway, el pintor es un fotógrafo de desnudos, la musa Clío se vela para crear una iconografía nueva de las Poesías venecianas del Renacimiento, una iconografía sempiterna en Greenaway.

Los objetos se sumergen en las nuevas lecturas con enfoques renovados, se revitaliza el Telón de Boca, cuestión esencial en Vermeer y en Greenaway, un tema destacado en las artes escénicas, reflexión de la representación de la frontera entre la realidad y la ficción, entre el espacio escénico y el espectador móvil.

Telón de Boca y topografía sensible se unen y se distancian. El mapa se convierte en escenografía.

## TABLEAU VIVANT y ALEGORÍA: escenografía conceptual.

La cortina retirada, mostrada en el arte véneto con amplitud, nos lleva al teatro del taller (ilustrado con bocetos sublimados), el escenario de las Musas, llegan a la escena de Clío con sus objetos de sabiduría y creatividad: Conocimiento, Gloria y Fama. Alegorías dentro una Alegoría. Los objetos de Ripa dentro del Parnaso de las Musas para glorificar la Pintura en el Cine, diálogo del artista con la musa.

Los objetos poetizados construyen un bodegón con la máscara, el lienzo, el pincel, las cámaras, para dar sentido a la corona de laurel de Clío que, al tiempo, lleva a la danza de Dafne; la opción de Greenaway, velando a Clío, nos lleva ante Venus y Dafne, fusionadas en un desafío visual ensalzado por la luz glorificadora. El color azulado se desplaza por el rojo que, en Greenaway, unifica a las diosas de las Armas y las Letras, señalando a Venus en su desnudo poético veneciano.

El desnudo vertical de Greenaway respira una atmósfera de gran feminidad, las damas se empoderan en el cine del británico y, apoyadas en la mitología pagana y cristiana, se adentran en los conceptos abstractos del cine vanguardista, ocasionalmente neobarroco, para crear panegíricos de la Mujeres, Musas eternas en el arte de pintar, arte noble.

Las musas en la vida cotidiana y en el taller de un maestro, recogen la luz natural para transformarla en luz alegórica y, al tiempo que destierra la alegoría de la caverna de Platón, abrazan el camino de una vida de soledad y de ensimismamiento retomando la atmósfera interior maternal.

Las atmósferas en Velázquez y en Vermeer definen la verosimilitud de la profundidad de campo, descrita con destreza por Eisenstein y Orson Welles, musas de Greenaway.

La ventana invisible nos recuerda su presencia íntima, se une con el lienzo abocetado de Vermeer. Ante el boceto del lienzo, se descubre la soledad del laurel azulado, aislado, singular, imperfecto, inacabado, una isla de Dafne, un recodo de fábula.

El laurel azulado de Clío y de Dafne crea un díptico con la perla de la joven amada de Vermeer, azul paradisiaco, cielo y agua, emblema de libertad femenina en Bachelard y en Klein. El azulado laurel es el barco que serena las tempestades.

Fernand Khnopff introduce imágenes narrativas para abordar a la Musas y su topografía de alegorías, apostando por el Enigma, entramos en la Alegoría; fuera de lo común y fuera del mundo, marca la búsqueda de las salidas de los laberintos, aunque sea con temblor, podemos salir; el jeroglífico simbólico es, en realidad, una pieza clave y un entrenamiento para construirnos las alas de Dédalo, escenógrafo de Ariadna, aunque podemos salir del laberinto desde el laurel de Dafne. Dafne, nuestra gran aliada.

Sugerir sin nombrar, enviar-enviarle señales, evocar y descifrar, recorrer y transitar las nubes para encontrar la mansión de la Esfinge, la casa de Khnopff, una morada ascendente con un taller amplio. Los espacios invitan al ensimismamiento, a la melancolía, la gran guía para llegar al Enigma.

Knopff presenta al andrógino como el gran deseo del eterno insatisfecho; la belleza absoluta puede ser la quimera de contrarios. El andrógino, producto de su arte, como en Leonardo da Vinci, une lo masculino y lo femenino, como un híbrido, hombre-mujer, hermafrodita en el gran poema de Ovidio, recurrente en la antropología, alimentado por la polaridad de lo apolíneo y lo dionisiaco se define en su transformación libradora; ante los dos aspectos del amor, ante la Alegoría sobre la confusión de la Belleza Ideal, confiamos en la Metamorfosis de Dafne en Laurel.

La imagen de unidad de los dos sexos lo representa Diónysos, una indistinción que lleva a la naturaleza, capaz de mostrar la ambigüedad y los secretos del enigma, al develarlos, se permite contemplar las plantas hermafroditas del edén; las plantas y los árboles florecen y dan fruto, el ciclo y su eterno retorno marcan las transformaciones; al recolectar nuestras flores y nuestros frutos, alimentamos la visibilidad del camino transitado para ascender a la cima de una montaña dominada por las Musas sin Apolo.

Cada viaje en la nube del desamor, te abre una ventana; abandonado y devorado por un torrente de lágrimas, para evitar el incremento del sufrimiento, podemos recorrer los pasillos interiores del laberinto alegórico del Enigma y, con seguridad, encontraremos las flechas de rosas, flechas esenciales para enredar la mente con flores y aferrarnos a Dafne, la gran Dafne (que debería ser el icono de las sufragistas), aliada esencial para el desamor. Lloremos con melancolía ante el Enigma.



Figura 3. *Enigma. Las Caricias*. Fernand Khnopff. El movimiento simbolista apostó por la alegoría y el misterio para recorrer los inquietantes sentimientos desordenados y telúricos. Las historias de amor prohibidas construyen un altar presidido por las Caricias.

#### **JUDIT y REBECA. Himno a Artemisia Gentileschi.**

Santa Bárbara vigila, militarizada, desde la ventana del lienzo flamenco, se torna en pilar para ensalzar la Judit de Artemisia.

*Judit y su Doncella*, 1625-1627, Artemisia Gentileschi, obra maestra y autorretrato de la gran pintora, óleo esencial para abordar a la siniestra dama-criada-ama (nueva Judit) de la película *Rebecca* (1940) de Hitchcock.



Figura 4. Artemisia Gentileschi. *Judit y Doncella*. Se unifica la Dama con la ventana de luz.

Perla y Turbante.

El Alma de una mujer ilumina el libro de la Naturaleza inscrito en la cripta de Judit, ilustrada por Piranesi, ampliada por Rebeca.



Figura 5. Sueño del Sueño. *Doce monos*, Terry. Gilliam. Viajar en el tiempo, revivir el mito del caballo de Troya, descubrir el Sueño dentro de Sueño inmenso en un Recuerdo. Gilliam nos pregunta por el Ilusionismo y nos adentra en un viaje por la literatura de Cervantes. ¿Qué es real?

La ESPADA y la Vela, ambivalentes objetos poetizados para la mesa de terciopelo verde que, convertida en alféizar, muestra un bodegón barroco, compañero del retrato femenino-feminista de dos mujeres, de dos mitos: Susana y Judit.

Velar a Caravaggio, maestro del padre de Artemisia-Atalanta, velas desde el pincel femenino.

Vigilar para representar la Justicia, abordando la luz con la espada-balanza de la justicia, como San Miguel.

Artemisia unifica en sus pinturas la iconografía de Susana y Judit, inundadas inundarán la vida y la obra de Hitchcock, incluso se revelan en *Psicosis*.

Se vela la venganza con la vigilancia.

Artemisia, nacida en Roma, contempla el claroscuro para atender la revelación.

Las heroínas se inscriben en el Régimen Nocturno, inundadas de misticismo evocan el Negro alegórico desde la caverna de Platón, feminizada, nos lleva a una tierna parábola uterina.

Mujeres de acción, elevadas desde la íntima caverna feminizada.

Sombra y ventana, ejes de Judith Anderson en *Rebecca*, película sobre mujeres centinelas que, desde una galería de ventanas nocturnas, ventanas uterinas ilustradas por Platón para Artemisia, reconstruyen el laberinto de la Verdad.

La Luz feminizada hunde a la sociedad patriarcal, sociedad limitada.

Judit, autorretrato de Artemisia, eje de la película de D.W. Griffith, de 1914, fuente de equilibrio casto (por la luz), réplica de Saturno en Goya, conflictos subterráneos.

Mirada femenina sobre mujeres, descubrimiento de utopías íntimas, islas de sedas amarillas, cuerpos dorados.

Sombra y Oro.

### **CASANDRA, 12 MONOS de Gilliam.**

El mito de la sacerdotisa Casandra inunda la película *Doce Monos* de Terry Gilliam, una obra repleta de referencias a Hitchcock, que articula un montaje y unos planos derivados de las creaciones de Eisenstein y Welles.

Un caos iluminado por la quebrada línea del horizonte.

Ficción dentro de la ficción, evocando y elogiando la película *Vértigo* de Hitchcock, se rememoran los árboles y bosques, se establecen analogías y símiles entre los protagonistas de *Vértigo*-12 Monos para mostrarnos los paisajes de Orfeo y de Eurídice bajo la cima de Casandra.

Casandra está muy presente en la Ciencia Ficción, sus profecías se proyectan en acontecimientos y en personajes; la sacerdotisa del dios Apolo, predijo el engaño del Caballo de Troya.

La gran ciudad de *Doce Monos* es, en parte, TROYA.

Los conocimientos y las visiones de Casandra son minimizados, como ocurre en *Doce Monos* a los protagonistas, ambos, J. Cole (Bruce Willis) y la doctora Kathryn Railly (Madeleine Stowe), asumen el reto del porvenir, de desvelar el enigma de la catástrofe.

La locura y el tiempo, la realidad y la ficción, se encuentran con Don Quijote, de Cervantes y de Gómez de la Serna, adentrándonos en el gabinete de espejos distorsionados, en las atmósferas de Lebbeus Woods, se crea un universo mítico.

Frente a los espejos invisibles de la bella y romántica doctora Railly, las ruinas y las referencias clásicas definen una nueva Troya, representada en la película como contrapunto a las referencias de *Metrópolis* de F. Lang, unificando la torre de Babel con los sublimes espacios del artista veneciano Piranesi, sempiterno en la Ciencia Ficción.

La doctora Raily-M.S. brilla con luz propia, es la luz y el conocimiento, como lo fuera Julieta para Romeo. La doctora explica el complejo de Casandra en el relato visual, rememorando a G. Bachelard. La actriz está deslumbrante, venerada desde el inicio del proyecto por T. Gilliam, se empapa de los desdoblamientos de Judy y de Madeleine en *Vértigo* para apostar por la alegoría, para explicar el valor y significación de LAS MUJERES MEDIADORAS ENTRE EL MUNDO INTERNO Y EXTERNO.

Ante los acontecimientos, los silencios de las damas se enfrentan a los estigmas, al ser tratadas por algunos adultos como locas, se distancian y se elevan. Casandra levanta los ojos al cielo, una constante en la película que afecta a los protagonistas. Los techos y los cielos tienen gran protagonismo, pueden insertar lienzos de crepúsculos emulando los paisajes venecianos y los de Thomas Cole. Se construye la alegoría de la Aurora; al salir de la mítica caverna de Platón, recorreremos el reino de Casandra, una de las topografías míticas del siglo XXI.

### SOLEDAD DE LAS DAMAS, ALEGORÍA DE LA MELANCOLÍA.



Figura 6. Rocio Molina, *Cielo*. La Soledad celeste, la sublimación de la Caída, la Bata de Cola como nube que conforma un cielo.

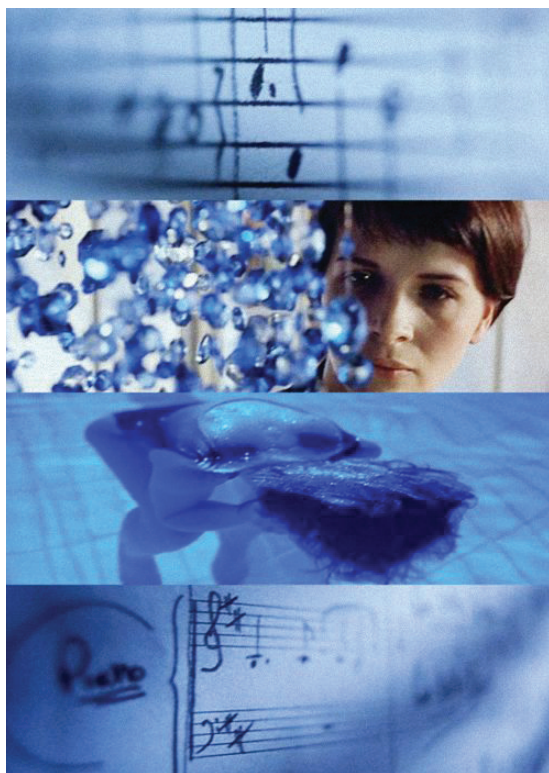


Figura 7. *Tres colores: AZUL*

*Tres colores: AZUL* (1993), de K. Kieslowski ubica el azul del ideal de Libertad de la Revolución, alegoría política, frente a la libertad de soledad, íntimas vivencias de la protagonista, Julie, interpretada por Juliette Binoche. La dama, perdida, se convierte en anacoreta y en silencio absoluto; entre filtros y luces, el azul se alegoriza en la representación del itinerario de Binoche. El azul se explica en lo celeste y en lo aéreo, la iconografía del laurel azulado de Dafne, insertado en la Musa Clío, desgrena gran parte del universo interior de la protagonista. Las tres damas se unen a los colores de una bandera de la Libertad, Azul-Rojo-Blanco, unifican el simbolismo de los colores separados y unificados por la poderosa soledad de tres Damas que, en soledad, se fortalecen para enriquecer su entorno tejiendo sentimientos, valorando los lazos que unifican universos repletos de creatividad cotidiana. Los objetos adquieren un valor singular.



Figura 8. *La Melancolía* de Caspar Friedrich. Una obra crucial del Romanticismo para abordar la alegoría, la representación de la melancolía que, desde la atracción por el abismo, unifica a Júpiter con Saturno, desde una iconografía femenina.



Figura 9. *Octubre* de S. Eisenstein, 1927. La dama melancólica, reflexiva, se apoya junto a la alegoría de la Primavera de Rodin, escultura esencial para interpretar la llegada de la revolución, emulando la iconografía de llegada de Venus a la corte de los Médici. La escultura, desde la analogía a la alegoría, construyen el montaje alegórico de Eisenstein en una película inundada de esculturas que, en un viaje de conceptos, contraponen a figuras de Napoleón con Apolo y Venus. Ante la iconografía femenina, las armas se velan como las flores.

#### **NOCTURNO de TINTORETTO, Aguas de Wandekeybus.**



Figura 10. Tintoretto, *Santa María Magdalena*, 1583-87, Scuola Grande di San Rocco, Venecia. Las líneas serpenteantes y la vertical orquestan la unión y comunión con la Naturaleza. La Aurora y el Crepúsculo de Miguel Ángel se interpreta con una renovada iconografía.

Tintoretto creó un lienzo-drama con luz jupiteriana: Nocturno veneciano feminizado.

Enigma, verdad, libertad, abismo desde el Furor creativo.

Aguas oscuras, luces solares, equilibrios de opuestos ante María Magdalena. Las curvas de las aguas, acción interior llevada a todo el espacio escénico aéreo, bajan en oníricas cascadas bucólicas.

Lugares de soledad, recodos pastoriles de ausencia recuperados por Mann.

Masas oscuras feminizadas por un artista agitador de emociones.

La pintura vertical de Tintoretto, *Il Furioso*, lleva a una imagen de sabor oriental, canaliza la luz interior, en sutiles ráfagas, en veladuras poetizadas, se recrea en una mágica *María Magdalena*, entre tonalidades anaranjadas, asalta el dramatismo de las líneas y del color arcádico.

Epifanía y utopía. Unión mística inundada de romanticismo, preámbulo de Piranesi. Luz, penumbra, solumbra y nocturno: Venecia sagrada. Humanismo sagrado en diálogo con san Marcos. Régimen Nocturno de la imagen. Noche y Alba, desprecio de lo carnal, apuesta por la dimensión platónica de Eros. Eros platónico, trayecto psíquico hacia la dama idealizada, sublimación de María Magdalena.

Convergencia de arquetipos, Diurno/Nocturno.

Las Tinieblas viven en soledad, en la doble soledad, dual silencio de damas humanistas. Tinieblas nocturnas acompañadas de las aguas maternas.

El Eros nocturno feminiza, marca el retorno, vela con las flores para alimentarse del místico árbol aislado.

Mística naturaleza, claroscuro renacentista, pigmentos y materia en tensión.

Reposo, refugio.

Mecer las aguas, lavar los pensamientos bajo el Nocturno. Las sombras del Nocturno nos arrojan para descubrir la magia del enigma subterráneo: el útero.

Libertad sin moralidad.

Viaje al origen conciliador del jardín de Bomarzo con los paisajes nocturnos de Tasso y Ariosto.

Ante la alianza crepuscular feminizada por la soledad de Magdalena, quietud en acción, el alma en tensión, evocadora de Miguel Ángel, lleva ante el paisaje como espejo de las búsquedas y luchas internas, prefacio de la fluidez romántica, ballet de veladuras que agrandan y alargan la explosión de Magdalena, éxtasis anacoreta, intersección de Atalanta, redondo y semicircular, hilos y cuerdas de Penélope y de Ariadna, iconografía de la Espera bajo las profundidades de la madre Naturaleza, reflexión junto a las aguas de las Náyades, acumulación de esfuerzos y sacrificios femeninos:

claroscuro veneciano, eclipse.

Las gamas de tonalidades, bajo el fuego nocturno, revelan la incandescencia del phatos, híbridos de soledades elaboradas desde el volumen-espacio femenino, refugio de bocetos y esbozos sublimados por Tintoretto, temperamental en sus emociones, aéreo y acuático al retratar a Susana y a Venus.

Manchas de luz y de sombra. Nocturno de Vivaldi, ecos de un Madrigal.

Manchas sobre manchas para construir el árbol de Magdalena.

Las Nubes alimentan la soledad nocturna de las pinturas de Tintoretto.

Recuerdo la inquietud de sus obras en Venecia, cada pintura suponía para mí subir un escalón, escalones infinitos que construyen la escalera-coraza revelada en mi morada, confirmada en Bomarzo, mostrada en Tintoretto.

Las aguas de Tintoretto y las texturas verdes de Bomarzo, la calma violenta, el caos de las aguas iluminadas por náyades, por Ofelia y Dafne, se refleja en las obras de Wim Vandekeybus.



Figura 11. Wim Vandekeybus, *Blush*, 2004, el poder de la Naturaleza y el mito del salvaje enmarcan los conflictos entre lo femenino y lo masculino. El protagonismo del Agua se convierte en frontera entre dos universos iluminados por las Metamorfosis de Ovidio y por el Jardín de las Delicias de El Bosco, protagonistas de la obra filmada por el coreógrafo-bailarín. Las referencias a Orfeo y Eurídice se altera con la sublimación de las Náyades, ninfas acuáticas vestidas de verde alegórico.

## EPÍLOGO: EL CAMINO DE LAS HEROÍNAS.

El camino de luz está en *El Acorazado Potemkin* de Eisentein, 1925, la heroína, una dama de bello rostro ambiguo, crea una acción, al descubrir la muerte de su hijo mientras bajaban por la escalera calderoniana, recoge a su hijo para ascender, una Piedad portátil, una imagen unida a la emblemática representación romántica de la Libertad guiando al pueblo, la protagonista es la ejemplar bandera, la Madre. El camino de luz se manifiesta, sendero geométrico y simbólico, eje axial tridimensional que, en palabras de Eisenstein, une a Velázquez con Goya, La rendición de Breda con los Fusilamientos, un viaje sobre la escalera metafórica que, en gran medida, remite a la obra de Calderón de la Barca, al gran Teatro-mercado de El Mundo.

La alegoría se manifiesta en el personaje y la escalera, la luz visible e invisible unifica al personaje con el elemento escenográfico, la iconografía de lugar y las expresiones de los rostros, así como el Montaje alegórico, serán fuente de inspiración para Picasso y F. Bacon. La dama andrógina se convierte en alegoría de la Paz, la Madre con su hijo como alegoría de la Nación, emblema de la Libertad. Los símbolos cosntruyen la alegoría de la luz eterna.



Figuras 12 y 13. *Acorazado Potemkim*, Eisentein. 1925. La Dama, la Piedad, emocionada e imperfecta, sublime, entre las oquedades de la boca retomada por F. Bacon en sus pinturas, emparentada con Picasso, eleva el ideal de belleza del Romanticismo, para representar la alegoría de la nación unida-unificada y revelada en la iconografía de la Madre.

El copyright de las fotografías pertenece a los autores de las mismas



Lluvia de primavera

## Wabi Sabi

**Celia B. Fernández Consuegra**

Los monjes Zen llevan una vida simple y austera constantemente consciente de su mortalidad. El arte del Wabi Sabi es una consecuencia de sus humildes esfuerzos para expresar, en una forma física, su amor por la armonía de la vida, en contraposición con un sentido de serena tristeza que es el inevitable paso de la propia vida. Como portavoz artístico del movimiento Zen, el arte Wabi Sabi involucra las vidas de los monjes y se basa en los preceptos de simplicidad, humildad, abnegación, naturalidad, alegría, y melancolía, así como en su elemento definitivo, la transitoriedad. El arte Wabi Sabi nos desafía a olvidar nuestros puntos de vista sobre lo bello y redescubrir la belleza íntima que debe ser encontrada en los detalles más pequeños del talento artístico de la naturaleza.



Em pieza la prim avera



Flores nacies

El Wabi Sabi busca la belleza en las imperfecciones encontradas como todas las cosas, en un estado constante de flujo, evolucionando desde la nada, hasta regresar al estado de nada. Dentro de este movimiento perpetuo, la naturaleza nos deja huellas arbitrarias para que las contemplemos, y es este flujo aleatorio y estas irregularidades, las que ofrecen un modelo modesto y humilde para expresar la belleza. Arraigado firmemente en el pensamiento Zen, el arte Wabi Sabi utiliza el desvanecimiento de la vida para transmitir un sentido de belleza melancólica propio de esta filosofía.

El término Wabi Sabi hace pensar en cualidades tales como la impermanencia, la humildad, la asimetría y la imperfección. Estos principios fundamentales son diametralmente opuestos a sus equivalentes Occidentales, cuyos valores están arraigados en el mundo Helénico que valora durabilidad, grandeza, simetría, y perfección. El arte japonés, influenciado por el espíritu Wabi Sabi, busca la belleza en las verdades del mundo natural, mirando hacia la naturaleza para buscar su inspiración. Se abstiene de todas las formas de complicaciones intelectuales, consideraciones propias y afectación, para descubrir la sencilla verdad de la vida; así como la naturaleza puede ser definida por su asimetría y múltiples imperfecciones, el Wabi Sabi busca la pureza de la imperfección natural.

Se enfoca más en la experiencia directa de la percepción, que en las ideas relacionadas con esa experiencia. Debido a esto, se pueden resumir la doctrina del Wabi Sabi como sigue:

- Todo en el universo está en un flujo, que sale de la nada y regresa a la nada.
- El arte del Wabi Sabi puede encarnar y dar a entender la evidencia esencial de la impermanencia.
- Experimentando las expresiones del Wabi Sabi, se pueden engendrar una contemplación pacífica de la transitoriedad de todas las cosas.
- Apreciando esta transitoriedad se puede cambiar la manera de vivir a una forma nueva y holística.



Corteza de árbol

Las palabras son como los organismos vivos, que evolucionan para tener los requisitos expresivos de aquéllos que usan un idioma. De la misma manera las palabras Wabi y Sabi han evolucionado a lo largo del tiempo para expresar un inmenso rango de ideas y emociones, y para que sus significados estén más abiertos a la interpretación personal, que cualquier otra palabra en el vocabulario japonés. Una de las razones principales del por qué los japoneses no están dispuestos a expresar una opinión definitiva del Wabi Sabi es, debido a la increíble mezcla de sentimientos que el término implica. En lugar de intentar definir este término, el japonés prefiere mantener la vaguedad que representa. De nuevo se ponen de manifiesto las diferentes formas de pensar que tienen Oriente y Occidente. Mientras los asiáticos tienden a preferir la intuición y la emoción basada en la decisión hecha, en el mundo occidental existe una preferencia por la claridad y la lógica que van de la mano con una especie de veneración por la ciencia.

La palabra Wabi viene del verbo wabu que quiere decir languidecer y del adjetivo wabishii que fue usado para describir sentimientos de soledad, abandono y miseria. Sin embargo, esta connotación tan negativa se usó de una manera más positiva para expresar la existencia de una vida liberada del mundo material. Una vida de pobreza era el ideal de los monjes Zen en su búsqueda de la verdad acerca de la realidad, y de estas imágenes negativas surgió el ideal poético de un hombre que trascendió la necesidad de comodidad del mundo físico, llevándolo a encontrar la paz y la armonía en las cosas más simples de la vida, Buda.

Una de las primeras referencias a la palabra Sabi en un sentido literario, fue hecha por el poeta Fujiwara No Toshinari quien lo usó para comunicar un sentido de desolación, empleando imágenes visuales como juncos que se habían marchitado por la helada. Este modelo aumentó el espíritu de soledad absoluta y el carácter definitivo que implicaba el término, y fue de la mano con el concepto budista de transitoriedad existencial de la vida conocido como “mujo”. El concepto de mujo, tomado del Sánscrito “anitya” significa transitoriedad o mutabilidad, y es el eje alrededor del cual gira la filosofía Zen, y las filosofías de la comunidad artística japonesa. La idea que nada permanece inalterado y que todos los seres vivos deben morir, ha añadido el toque final a la perspectiva de todas las acciones de la humanidad. La muerte es vista como la mejor fuente de sabiduría, ya que nada puede ser más importante que la idea de la no existencia. Hay dentro del japonés una fascinación por la muerte, y al contrario de Occidente que tiende a alejarse de lo que podría ser considerado deliberaciones mórbidas, el japonés busca involucrarse con el efecto emotivo de la muerte para agregar fuerza e impulsar sus acciones. Con esta fuerza también viene un sentido de desolación inconsolable, y es este sentimiento al que el término Sabi es a menudo aplicado.

El arte es parte integral de la vida porque es una forma de expresión de nosotros mismos y una manera de expresar como nos sentimos en la interacción con el medio ambiente. Podemos comunicar verbalmente, con el lenguaje del cuerpo, incluso en el silencio; el arte es también un vehículo a través de la cual se pueden compartir ideas y emociones. Debido a que el Zen no añade nada al idioma, el arte de los monjes asumió el papel de comunicar las verdades profundas; la función del Wabi Sabi es principalmente la transferencia del conocimiento espiritual, por eso es un vehículo para que los monjes Zen compartan su conocimiento.

En las expresiones artísticas existe el creador y la persona que percibe y evalúa lo que se ha creado. Sin embargo, el alcance de la expresión es tan inmenso que ninguna barrera tangible puede definir el perímetro de lo que se considera arte, y lo que simplemente es vivir. Se ha sugerido que todo lo que nosotros hacemos, cada gesto y cada movimiento es de hecho arte, así como la manera en que nos expresamos cuando interactuamos con el medio ambiente. Esta idea que lo abarca todo es, de hecho, realmente conservada por la filosofía Zen, que aspira a encontrar el talento artístico en cada aspecto de vida. El término seishintouistu se refiere a la concentración de la mente y el espíritu en sólo una actividad, y a través de esta constante disciplina mental, la persona puede perder la dominación del ego y volverse uno con la actividad.

Aunque el término Wabi Sabi se ha asociado con Japón, los sentimientos que alberga son universales, y la sensibilidad de toda la humanidad ha compartido ciertas emociones, que existen, sin tener en cuenta los límites culturales. Mientras la expresión de estos sentimientos puede variar de una cultura a otra y de hecho, de una persona a otra, existe un hilo común que enlaza a todos los humanos.

En Occidente hay una tendencia innegable a evitar toda especulación sobre nuestra inevitable muerte, sin embargo los sentimientos de temporalidad y una valoración de la vida, ha hecho que el Wabi Sabi haya encontrado un eco en muchas de las expresiones artísticas del mundo. Muchas veces las personas dibujan con la melancolía sugerida por el Wabi Sabi de las cosas sin realmente preguntarse el por qué. Nos sentimos atraídos por poemas que hablan de anhelos, por el llamado persistente de gaitas distantes, y el musulmán solitario llama a Dios en la oración de la mañana; nos inspiramos en la belleza de las antiguas calles empedradas de los pueblos medievales de Francia, o por los antiguos canales de Venecia. Todos ellos son considerados bellos debido a la forma especial que nos inspira, una belleza serena sin necesidad de esplendor. Y a pesar del surgimiento de la cultura pop, todavía queda profundamente dentro de nosotros un anhelo innato del arte y su entorno, que ayudan a poner nuestras percepciones en alguna clase de perspectiva diferente.

A través de esta filosofía, las personas de culturas diferentes se recuerdan suavemente su fragilidad intrínseca y usan estas señales sensoriales que el propio pensamiento Zen brinda, como un trampolín para lograr un sentido más profundo de ellos mismos, ayudando a ver el desatino que prevalece en la vida diaria; es el toque inflexible de muerte que puede poner un borde más penetrante a nuestra apreciación de la vida. El japonés, junto con otras muchas culturas, ha entendido el valor de esto durante mucho tiempo y ha buscado a través de las artes promover y compartir este conocimiento.

Donde los japoneses pueden haber diferido en el pasado, es en su completa devoción a todas las artes que hacen una referencia esencial a la impermanencia; a través de sus serios esfuerzos en las materias del espíritu ellos han podido refinar su estilo artístico para que sean reflexiones dignas del misterio que conocemos como vida. Su dedicación a eliminar lo superficial que no es necesario, de alcanzar el espíritu real de la materia, ha otorgado grandes premios espirituales, que son más evidentes en el arte de los maestros espirituales. La iluminación que se observa en sus trabajos brilla con la sabiduría y la magia de las que ellos son capaces; a través de su arte, se enfocan en el camino hacia la consciencia de Buda, hacia la libertad.

En Occidente hemos logrado ahora una afluencia del pensamiento Zen inimaginable hace cien años atrás, pero esta riqueza material está dejando en su despertar un penetrante vacío espiritual, dentro del cual, muchos están luchando para encontrar un sentido real de significado y propósito para su vida.

La lucha por la sobre vivencia en el plano físico no tiene mucho sentido sobre todo, para los que vivimos en países considerados del primer mundo, pero a pesar de esto, requerimos un nuevo enfoque para la vida. Y cada vez más, esto será buscado dentro de este mundo tejido por la comercialización de los gurús, porque necesitamos un mundo de eterna juventud y riqueza, un mundo de fantasía donde fijar nuestras esperanzas y sueños. Hubo un comerciante que cuando se le preguntó por su profesión, dijo que él estaba en el negocio de hacer a las personas infelices, haciendo que compraran lo que no necesitaban.



Playa de la Malvarrosa, Valencia

Y los medios de comunicación con su salvaje publicidad poseen la omnipotencia de decirnos como debemos vernos a nosotros mismos. ¿Cuan temible e indeseable es esto? A pesar de todo, el hecho que todos necesitamos un significado para que nuestras vidas tengan un sentido permanece como una necesidad, aún cuando los anuncios publicitarios sostienen un gran dominio en nuestra estructura social; sin este sentido de propósito nos encontrarnos a la deriva en un mar de indiferencia y apatía, uno de los grandes dilemas que enfrenta la humanidad en esta era.

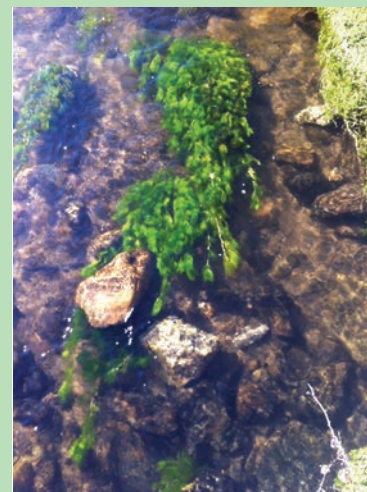
Por otro lado, la vida sin un sentido, sin un significado, es intolerable. Albert Camus dijo: "El hombre es una criatura que malgasta su vida entera intentando convencerse que su existencia no es absurda." Okakura Tenshin señala que el enfoque en el significado de nuestras vidas tiende a hacernos demasiado duros y arrogantes: "¿Cómo uno puede ser tan serio con el mundo cuándo el propio mundo es tan ridículo?" Pocas personas están listas para asumir que su propia existencia es absurda, pero al mismo tiempo, la versión de los medios de comunicación de a lo que debemos aspirar, es igualmente carente de sustancia.

¿Pueden los artistas mostrarnos la manera de resolver uno de los desafíos más grandes que la humanidad ha tenido que enfrentar alguna vez? El arte contemporáneo parece haberse movido más allá del concepto original de arte, y este puede ser el momento para reconsiderar el arte del pasado, cuando el artista, tanto si era compositor, poeta, diseñador, o filósofo, se esforzó seriamente para darle a su trabajo alguna clase de valor espiritual. Puede que ahora sea el momento para detener la persecución de los nuevos sueños inalcanzables de consumismo y el foco resida de nuevo en lo que es importante para nosotros como seres humanos.

El Wabi Sabi, como una herramienta para la contemplación y una filosofía de vida, puede ahora tener una relevancia imprevista, como un antídoto al desenfundado enredo del tejido social, que ha unido a los hombres por tan largo tiempo. Su doctrina de modestia y simplicidad anima a una suave humildad disciplinada, mientras desmotivan la excesiva indulgencia hacia el mundo físico. Promueve una vida de callada contemplación y un principio estético delicado, que se acentúa con un acercamiento meditativo a nuestro ser y a la naturaleza que nos rodea. El Wabi Sabi degrada el papel del intelecto y promueve a una percepción intuitiva de la vida, donde las relaciones entre las personas y su medio ambiente deben ser armoniosas. Animando al espíritu a recordar su propia mortalidad, se puede elevar la calidad de la vida humana en un mundo que está perdiendo rápidamente su espiritualidad.



*Las hojas en otoño*



*Crecen algas en el río*



*El bosque en otoño*

El copyright de las fotografías pertenece a la autora del texto

# **El Carnaval de Oruro. Las Diabladas de la Altiplanicie Andina**

**Ramiro Guerra**

El carnaval de Oruro es donde la diablada adquiere su mayor expansión estructural dentro del ámbito andino, al extremo de constituirse en base y eje de la celebración. La advocación de las carnestolendas católicas (período que comprende los tres días anteriores al miércoles de ceniza, día en que empieza la cuaresma) coincide con la fiesta religiosa instituida bajo la tutela de la Virgen del Socavón, patrona de los mineros de la región, versión local de la Virgen de la Candelaria.

Aquí, es necesario ahondar en el conocimiento de los puntos en que coinciden los mitos antiguos con los católicos. Así volvemos a Supay, el diablo quechua, divinidad del fondo de la tierra, correspondiente al llamado Huari de los habitantes uros, pueblo de raigambre mitológica que aún existe en las riberas del Titicaca. Esta divinidad, que se supone habita en los cerros de Uru-uru, hubo de enamorarse de Iti-huara (la aurora), hija primogénita del Sol a la que al querer raptar, envolvió en su fuego volcánico. Los rayos solares vinieron en defensa de la doncella y condenaron al poder ígneo a ser sepultado en el interior del cerro. Para tomar venganza, Huari, trató de destruir a los uros con plagas de víboras, sapos, lagartos, culebras y hormigas. El genio destructor fue vencido cuatro veces por la Ñusta (diosa de la mitología aborigen), quien transformó a los tres primeros animales en rocas, que a los ojos de los nativos poseen esas conformaciones animalescas mientras que las hormigas fueron metamorfoseadas en las montañas arenosas que bordean la villa.



*Virgen del Socavón*

La Ñusta, ha venido a encarnar en la Virgen y Huari en Supay, quien al huir se metió en las minas y se transformó en entidad demoníaca.



*Supay, el diablo quechua*

De esta manera, los mineros de Oruro y regiones aledañas para atraerse la buena voluntad del espíritu diabólico que mora en el interior de la tierra, y es dueño y señor de las riquezas minerales, así como provocador de la asfixia y los derrumbes, fundaron la primera comparsa alrededor de 1790. Esta es la forma en la que surge el complejo ceremonial del carnaval orureño, único en la actualidad, y que posee un sentido netamente religioso, efectuado alrededor de la celebración del día de la Virgen del Socavón, en la región de Potosí, región rica en plata y que actualmente produce estaño. En esta celebración, aparecen litúrgicamente los diablos organizados en diversos grupos de gran tradición popular danzaria, constituidos todos, primordialmente, por mineros, artesanos y demás trabajadores de la región; con el tiempo se han ido incorporando otros trabajadores de los medios urbanos, y aún algunos representantes de la clase burguesa de la villa. Dichos grupos poseen estatutos legales y llegan al extremo de tener litigios judiciales entre unos y otros por razones de hegemonía. Sus fines están constituidos por el cumplimiento de promesas como danzantes, teniendo en cuenta que es un privilegio danzar en ella después de los tres reglamentarios meses de ensayos. Existen además los pasantes anuales, especie de mecenas que económicamente ayudan a sufragar los gastos de las presentaciones, los cuales cada año puján por hacerlas más ostentosas.

A partir del día del compromiso con la Virgen llamado "La promesa" o "Primer convite", se organizan los ensayos en zonas y calles de la villa cada domingo de 2 a 7 de la tarde, pero con la estricta prohibición de ingerir bebidas alcohólicas. Ese entrenamiento es de tanta disciplina que aún exige el uso de ropa uniformada. Se dice que antiguamente los maestros famosos en la enseñanza de la danza usaban látigos en el entrenamiento. Actualmente, siguen siendo personajes muy respetados y usualmente aparecen dentro de la comparsa como la figura del ángel.

Terminada la primera etapa, se hace el "Segundo convite" o "Convido" efectuado en la iglesia del Socavón, próxima a la galería principal de la mina más rica de la región. En ese lugar se celebra durante tres meses la feria semanal en que se venden objetos en miniatura que son tradicionales de otro dios autóctono, el pequeño Ekeko, hijo de

Pachacamac, que fue descuidado, por la caridad de los aborígenes, en venganza de lo cual el Divino Creador hizo desatar grandes cataclismos.

Desde entonces, los habitantes del altiplano desagran a los dioses con pequeñas esfinges de oro, plata, piedras y estuco, vestidas lujosamente y colocadas en medio de juguetes, confeccionados todos en pequeños tamaños, en forma de muebles, figurillas de animales, árboles, casitas y juguetes que se venden en el mercado de los objetos minúsculos.

El sábado el carnaval se abre con un extraordinario desfile llamado de cargamentos, en que mulas y autos llenos de vasijas labradas en oro y plata, y engarzadas en piedras preciosas, transitan flanqueadas por los grupos de diablos y las otras comparsas. Se exhiben unos ochenta animales de carga y unos cien carros motorizados llenos de metales y piedras preciosas valorados en millones de bolivianos (moneda oficial del país). Durante el proyecto



*Máscara popular*

también aparecen las máscaras con sus bandas populares y de zampoñas que acompañan las danzas de las comparsas.

El domingo de carnaval es el dedicado a la mayor actuación de los danzantes, desde la madrugada en que ocupan la plaza para entrar a la Misa Mayor, disfrazados, pero con las máscaras bajo el brazo. Terminada la misa, sale la procesión a pasar bajo los arcos construidos en la plazuela desde el amanecer.



*Procesión*

Estas armazones, junto a los altares hechos en las esquinas de las calles son decoradas con las joyas y las vajillas de los cargamentos.

Bajo el ruido de la cohetería, por tradición, primero se va a bailar al patio de la prefectura del departamento para más tarde pasar ante las multitudes por las avenidas establecidas para su trayecto.

El lunes de carnaval, los arcos son transportados a la plazuela de la Virgen y allí construidos con mayor esplendor, agregándosele almohadillas de diamantes y filigranas, fuentes, platos, soperas, cucharas, vasos y tapas de plata. Cada comparsa se disputa el tener la mayor cantidad de arcos, los que dispuestos en larga galería circular, podrán ser en cantidades de 150 a 180 de ellos. Luego se hacen visitas a la iglesia, y se hace la representación de los relatos de los diablos y de los incas. Este es el más alto clímax de la celebración, pues ejecutan los actos teatrales guardados por tradición oral del pueblo de Oruro. Los textos son recitados por personajes que desarrollan una trama, como la de La caída de Luzbel y La conquista de los españoles, en que aparecen el rey de España, Pizarro, Almagro, soldados, incas, ñustas (1) y bandas de música en medio de estandartes. Todo finaliza con "La despedida" en que los diferentes grupos cantan y bailan por turno a su patrona y se despiden con extensos versos cantados.



*Comparsas*

El martes y el miércoles se asiste al templo otra vez disfrazados pero sin caretas. Por último, el sábado de Tentación se lleva a cabo una exhibición folklórica en el estadio departamental de la ciudad, en que se puede admirar a todas las diabladas de morenos, tobos, incas, negritos y zampoñas. En ella aparecen los obligados luciferos, satanaces y caporales, ángeles y diablillos, chinas-supay (esposas del diablo personificadas por miembros masculinos), cholas, diablesas y almas. En los últimos tiempos se han sumado los siete pecados capitales y las siete virtudes teologales, además, de los ya tradicionales osos, cóndores, toros y comparsas de morenos, toros (salvajes selváticos) y los incas, todos con sus estandartes y bandas musicales.

Como consideraciones generales llegamos a la conclusión, que todos estos diablos danzantes indoamericanos han logrado encausar muchas tradiciones locales y así permitir que no se pierdan los valores intrínsecos de las culturas indoamericanas y afroides, haciendo al mismo tiempo, incorporar al acervo lúdico carnavalesco, arquetipos folklóricos de antes de la conquista y otros, surgidos después de la misma, propiciatorios del desarrollo de la danza narrativa, bien capaz de abrir las puertas a un teatro basado en la tradición indoamericana.

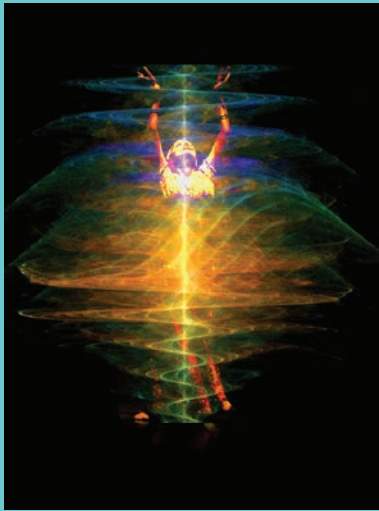
(1) En Perú, Bolivia, Ecuador y Argentina se sigue festejando la tradición de la Fiesta de la Pachamama (Madre Tierra). En ella se elige a la mujer de mayor edad del pueblo, que encarna la Madre Tierra, y a una adolescente virgen o ñusta, que simboliza la tierra que todavía no fue fecundada.



El copyright de las fotografías pertenece al autor del texto



Comparsas



## ***Rudolf von Laban: un filósofo de la nueva danza***

**Patricia Passo**

Rudolf von Laban llegó a la danza de forma inesperada. Durante un largo periodo estudia varias disciplinas artísticas, sin definirse por ninguna en concreto, pero finalmente decidirá dedicar su vida al estudio del movimiento. Para él, la danza es la más alta forma de expresión y la forma más directa en la que el individuo puede conectar con el arte.

Debido a la carrera militar de su padre, Laban visitó países de Europa del Este, Oriente Medio y Asia Menor, entrando en contacto con su cultura y manifestaciones artísticas. Este hecho, le proporcionó una visión más amplia del mundo y el arte como manifestación cultural, lo que constituirá la base de su pensamiento. La importancia otorgada a Oriente a través del desarrollo de su técnica, no es un proceso de casualidad, sino que es fruto de una previa necesidad de encontrar lo que busca. Para Laban, el primer estímulo será la danza de los derviches. Al contemplar el trance bailado de los sufis, se da cuenta de que, más allá de un mero espectáculo, la danza es el medio de expresión espiritual de las culturas orientales.

La danza es, para Laban, en cada sitio, en cada momento, la danza del hombre de su tiempo y en su lugar geográfico. El hombre es fruto del entorno en el que vive, recibe estímulos de él y se expresa a través de él. Todos los individuos reciben una información determinada de todo lo que los rodea en el tiempo y lugar donde viven, distinta a la que recibiría si hubiese vivido en otro tiempo y en otro lugar. Esa información producirá en el hombre unas sensaciones, unas emociones, unos sentimientos que podrán ser expresados mediante la danza.

Ésta será la idea que impulse sus reflexiones, la danza como parte de la cotidianidad. La cotidianidad del hombre en la época de Laban será la del trabajador industrial, de ahí, que él pueda llevar sus reflexiones a este ámbito, lo que no justifica los pensamientos simplistas que propugnan que Laban preconizaba una danza mecanizada.

Y es que el maestro está convencido de que la danza debería ser integrada a la vida de las personas, que están supeditadas a un ritmo y unos movimientos antinaturales impuestos por la forma de vida. Cree firmemente en los poderes educativos y terapéuticos de la danza. Así pues, considerando la danza como movimiento, plantea que debe practicarse en todos los ámbitos sociales, y que todas las personas deben ser educadas teniéndola en cuenta.

Con esta convicción, Laban pretende, por un lado, acercar los beneficios de la danza a los colectivos como forma natural de expresión del hombre, que debe ganar conciencia corporal conectando con su propio ritmo interior, y por otro, dejar constancia de estos beneficios mediante la elaboración de un sistema de naturaleza didáctica.



La danza se torna accesible porque para él es intrínseca a la naturaleza humana. Así su técnica se basa en la observación de movimiento y del ritmo interno de cada ser humano. La danza puede despertar en el hombre la noción corporal, que tiene el poder de integrar al ser individual en el colectivo. El hecho que la trayectoria de vida de una persona como Laban, que estudió tantos aspectos de la danza, empezara precisamente por la filosofía de la misma y no por la ejecución del bailarín, proporciona para a la historia una visión de globalidad del movimiento con objetividad, lo que pudo hacer que Laban precisamente por ello extrapolara la danza y la sacara del ámbito de su mera interpretación; para él, la danza se encuentra en todos los aspectos de la vida.

Para Rudolf von Laban la danza es arte, es poesía. Pero no poesía por la belleza estética de una forma predeterminada. Es la poesía del hombre, de la expresión de su interior a partir de la forma artística más cercana a él, a través del movimiento, que le permite exteriorizar sus emociones partiendo de sí mismo como herramienta.

Su gran aporte a la historia de la danza consiste en la elaboración de una metodología, legado del cual, hasta la actualidad, la danza contemporánea se nutre. Su gran inquietud era la educación para una nueva danza, por considerar el movimiento como la unión del aspecto corporal y el anímico. A través del autoconocimiento y de la inteligencia corporal, el hombre puede bailar. La técnica es el proceso de concienciación que facilita el trabajo corporal como instrumento para el arte y la terapia. El valor atribuido a la danza es sobre todo de carácter educativo.

La idea de integración de cuerpo y mente enlaza con la de rito algo que pudo observar en el baile de los derviches. Su cultura les permite exteriorizar sus más íntimas verdades a través de la danza, es la unión del rito y la danza. El concepto de conexión con el interior y exteriorización que Laban quiere devolver al ciudadano de Occidente, da esta posibilidad al hombre integrado en su entorno. Para ello elabora un método que permite educar en base a este principio integrador. En este sentido, Laban es un trasgresor del convencionalismo en la danza y la pedagogía.

### ***Análisis del movimiento de Rudolf von Laban***

Los tres elementos que Laban considera necesarios para la existencia de la danza son:

- Movimiento
- Espacio
- Tiempo

Poseen distintas características susceptibles de ser analizadas con detalle pero todos se deben enmarcar en ese halo integrador que propugnan las teorías de Laban, ya que los tres son parte de la misma realidad.

### ***El movimiento***

Para definir las cualidades de los movimientos se debe dar respuesta a las cuatro preguntas siguientes:

- ¿Qué parte del cuerpo se mueve?
- ¿Cuál es la dirección del movimiento en el espacio?
- ¿Cuál es la velocidad de la ejecución del movimiento?
- ¿Cuál es la intensidad de energía muscular que se utiliza para realizar el movimiento?

El origen del movimiento es interno, de ahí la importancia otorgada al eje gravitacional. Es un punto energético, generador de energía vital e intersección entre puntos. El eje, es la referencia del movimiento, en cualquiera de sus posibilidades que son dos: los centrífugos, que parten del centro del cuerpo, y en los cuales el movimiento se realiza hacia el exterior, desde el centro del mismo hacia las extremidades y el final de éstas.

O bien, los movimientos centrípetos, que son aquellos en los que el movimiento parte del exterior y se dirige al centro del cuerpo, dibujando el recogimiento del mismo.

En cualquiera de las dos variantes, todos los movimientos tienen en común la transición de una corriente de energía, es el flujo del movimiento, tan utilizado en la Danza Moderna, bien en sus caídas y recuperaciones en un punto muy cercano al suelo, sin perder la atención ni dejar escapar una gota de este flujo de energía; toda la danza en sí, es un juego entre el equilibrio y la pérdida del mismo. Se puede controlar este flujo del movimiento, dominando la conexión entre cuerpo y mente.

Ser conscientes de esta relación y la educación en la misma, en cómo el entorno influye en nosotros; transmitir expresivamente las emociones producidas, fomenta el autoconocimiento.

### ***El espacio***

Trazando la línea diagonal sobre un dibujo que represente el cuerpo humano, se observa que se pasa de la bidimensionalidad a la tridimensionalidad, lo que permite desarrollar el concepto de volumen. Esto se traduce en que se puede entender el movimiento desde tres perspectivas:

- El movimiento interior
- El movimiento propio
- El movimiento distante

La tridimensionalidad constata la idea de que los movimientos centrífugos empiezan en el espacio íntimo, es la sensación del movimiento que lleva a la acción (movimiento propio), y la acción que hace traspasar el espacio que dista del propio cuerpo. Ver figura 1.

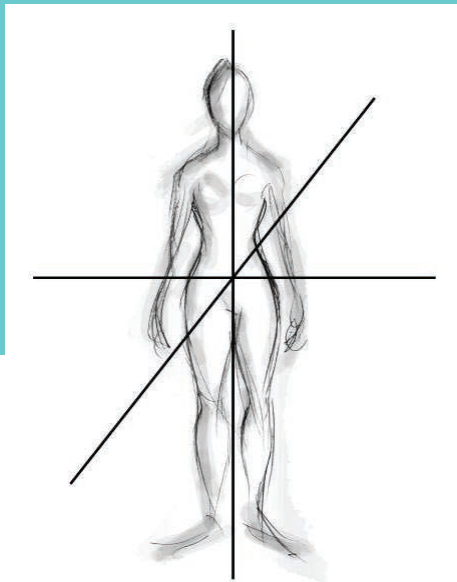


Figura 1

Los movimientos realizados por el hombre a partir de su centro gravitacional hacia el espacio exterior corresponden a lo que Rudolf von Laban llamaría "kinesfera". La kinesfera vendría a ser el aura, es decir, el campo energético perteneciente a un individuo (muy relacionado con la idea gráfica de burbuja). Ver figura 2.

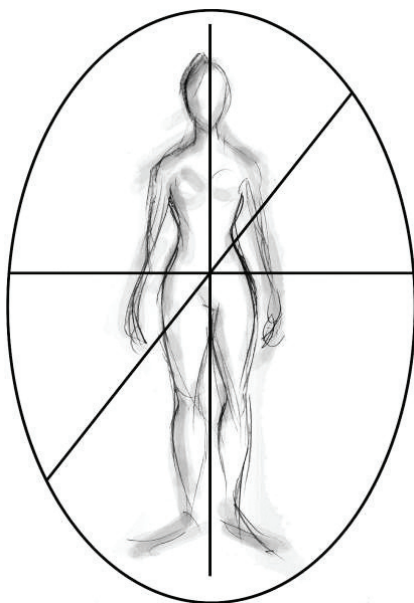


Figura 2

Según la teoría de la kinesfera, la burbuja que podemos formar a partir del trazado de líneas establece en el espacio todas las direcciones posibles alcanzables por nuestro cuerpo en el espacio, que son doce, fruto de la combinación de las tres dimensiones (dimensión vertical o altura del espacio, horizontal o anchura del espacio, y transversal o profundidad del espacio) con sus posibilidades de variación (arriba y abajo, izquierda y derecha, y delante y detrás, respectivamente). Este trazado de líneas es responsable de la compensación de fuerzas en cuanto a la simetría y la conservación del equilibrio corporal.

### **El tiempo**

Entendemos el tiempo como la sucesión de intervalos y silencios que componen una secuencia rítmica. El ritmo orgánico hace referencia al sonido interior, es decir, el ritmo personal que posee nuestro organismo, el ritmo corporal, cuya comprensión es fundamental para que la acción o el movimiento primordial fluyan a través del propio cuerpo. El ritmo interior es muy importante, pues la primera acción de moverse a través de la danza parte del estímulo y sonido interior. Así, según Rudolf von Laban, la observación del propio biorritmo es esencial para la utilización del cuerpo como herramienta.

La percepción del ritmo interno del cuerpo y su pulso respiratorio, son utilizados por el bailarín para expresarse, creando su propio vocabulario de movimientos. La percepción del propio ritmo interior es el comienzo del desarrollo de la acción de moverse, que se irá acelerando según la propia necesidad o pulsación.

El segundo elemento temporal es el ritmo externo, con el que se hace referencia al entorno en que se vive. El hombre no es sino un relato vivo de la historia y del medio ambiente en el que se desenvuelve; el entorno en el que vive le condiciona. Para Rudolf von Laban, tal y como se ha expuesto, el hombre moderno está condicionado a hablar con su cuerpo del momento histórico en el que vive.

### **Principios del movimiento de las danzas étnicas. Relación con las teorías de Laban**

Las teorías desarrolladas a partir del pensamiento modernista y de vanguardia, propiciaron la apertura de nuevas vías y abrieron el universo de la danza, admitiendo, que mientras la esencia del movimiento creador se mantuviese, el vocabulario de los movimientos podría cambiar. Esto nos ha aportado una gran riqueza creativa, y aunque la forma clásica pueda ser de gran ayuda, nos hemos permitido la aceptación de que otras formas corporales que no están catalogadas por la danza clásica en su sistematización, sean debidamente tratadas como la expresión del cuerpo en movimiento.

En los principios básicos de las danzas étnicas, se encuentra la base de las reflexiones acerca del movimiento que empiezan a tener lugar a comienzos del siglo XX. Ver figura 3.



Figura 3

Algunos pilares fundamentales de las danzas orientales son estudiados hasta la actualidad y no cambian de cultura en cultura. Son así mismo, referencias del principio expresivo del hombre primitivo que ansía expresarse y que configura el rito como parte importante de su sociedad. Tales principios, reflejan una clara relación entre las teorías de Laban y la técnica de las danzas orientales. Algunos ejemplos son los siguientes tres principios:

#### ***Importancia del eje gravitacional***

Asociado a la fertilidad y a la perpetuación de la raza humana, el hombre primitivo considera este punto fundamental para sus danzas. Queda patente en las técnicas sumamente rebuscadas de los movimientos pélvicos en Medio Oriente. También, es claramente apreciable en la complicada técnica de pies de la danza clásica de la India, donde los pies de la bailarina, rodeados de cascabeles, golpean rítmica y vivamente el suelo, como si desearan remover la tierra para estimular su poder creador. Ver figura 4.

La danza clásica fue la responsable de mantener el equilibrio, y sin duda, para las precursoras de la danza moderna, fue el punto de liberación, de ruptura con la técnica clásica. Para Martha Graham era el corazón, y Laban lo utiliza como parte de referencia de los ejes, es una especie de punto de partida.

#### ***La tridimensionalidad espacial y el espacio interior.***

Está representada por los movimientos característicos de la danza oriental (las ondulaciones del vientre son movimientos que parten del eje gravitacional y transitan por la kinesfera). Ver figuras 5 y 6.



Figura 4



Figura 5



Figura 6

La noción de burbuja o aura energética se puede apreciar fácilmente en la danza hindú, que considera la misma idea del cubo imaginario para explicar la extensión de los movimientos de las extremidades, y se percibe al ver una bailarina de danza de la India bailando: cuando lo hace, casi se puede observar la delimitación de su campo energético, dado que la importancia para esa cultura del espacio interior y la esfera magnética son enormes. Ver figuras 7 y 8. La danza clásica occidental había alcanzado el máximo grado de espacialidad, dado que procede de los bailes de corte. Así pues, la danza moderna busca el rescate y la percepción del espacio propio, hasta como punto de percepción personal y de reconocido carácter terapéutico. Vuelve la danza al individuo, lo que posibilitaba el uso del movimiento introspectivo como vehículo de la propia expresión y de auto conocimiento.

#### ***-El uso de movimientos circulares.***

El hombre primitivo reconoce la necesidad de estar en círculo desde el descubrimiento del fuego. Esta formación era utilizada para calentar el cuerpo y cocinar. Los individuos se colocaban alrededor de la hoguera ya que percibían que en el círculo el calor no se dispersa. Los primeros movimientos de la danza son circulares, intentan retener el calor y provocar en el hombre una acumulación energética que producía la sensación de embriaguez. Los movimientos circulares tienden a proporcionar placer y a facilitar la circulación de energía, provocando una sensación de calentamiento. Visualmente representan la afectividad y la emoción. Ver figura 7.

Laban ratifica la importancia de los ochos y del trabajo en espiral para dejar fluir el movimiento: es necesario sentir el hilo conductor que reecorre el cuerpo, la cuerda imaginaria de energía que al accionarse dando vueltas no se dispersa. Esta es la base de los movimientos de la danza oriental. También, se puede reconocer su utilización en todas las danzas primitivas, que utilizan las repeticiones circulares como una especie de trance. Otro ejemplo procedente de las danzas étnicas, es el de los giros sufís de los bailarines derviches sobre sí mismos, que acontecen repetidamente hasta el éxtasis absoluto y la sensación corporal de integración cósmica. Ver figura 9.



Figura 7



Figura 8



Figura 9

# *La Máscara. ¿Cuerpo de una segunda alma?*

Luis M. Llerena Díaz



*Máscara Mbuya, Tshokwe Congo*



*Máscara Iroquesa*



*Máscara Indonesia de un Diablo*



*Máscara Duk Duk de Nueva Guinea*



*Totem Boruca. Costa Rica*



*Máscaras Griegas*



*Máscaras Neolíticas de Israel*

Desde el paleolítico el ser humano ha utilizado máscaras confeccionadas con madera, paja, corteza, hojas de maíz, tela, piel, cráneos, cartón piedra, papel maché y otros materiales. Las máscaras pueden cubrir la cara, la cabeza entera o la cabeza y los hombros y, en ocasiones, forman parte de un disfraz. Varían mucho en cuanto a su realismo o abstracción, el uso de símbolos y su decoración. En algunos casos no son para la cara, por ejemplo, las enormes piezas de tipo ritual de Oceanía y las diminutas de las mujeres esquimales.

Las máscaras son manifestaciones artísticas primarias de muchas culturas, lo que explica que muchos coleccionistas de arte aprecien las que proceden de África, Oceanía y de las culturas indígenas americanas.

Muchas veces, se supone que el bailarín que porta una máscara en una ceremonia, se transforma o es poseído por el espíritu que habita o que representa la máscara. Se cree que algunas poseen grandes poderes y que son, potencialmente, peligrosas si no se tratan según los ritos adecuados. La confección de una máscara puede estar sujeta a reglas; por ejemplo, las máscaras de los iroqueses, (iroqueses o haudenosaunee, en la lengua iroquesa que significa “gente de la casa larga”, pertenecen a una confederación nororiental de nativos americanos) deben tallarse de la madera de un árbol vivo al que hay que consultar en una ceremonia para que conceda el permiso oportuno, y después, hacer una ofrenda de tabaco.

Las máscaras rituales, por lo general, representan deidades, seres mitológicos, espíritus benignos y malignos de antepasados, muertos, animales y otros seres que se cree que poseen poder sobre el género humano. Las máscaras de antepasados o tótems (seres o animales vestigios de un clan o familia) son a menudo objeto de orgullo familiar. Cuando son consideradas como morada del espíritu que representan, llegan a ser obsequiadas con regalos y ceremonias. Las temibles y enormes máscaras tótem de 6 metros de alto de los papúes de Nueva Guinea, se cree que se emplean para ahuyentar a los malos espíritus y proteger a los vivos. Las máscaras tótem, las ancestrales, y de otros espíritus se utilizan en ceremonias de iniciación. Las máscaras para estas ceremonias de África occidental son especialmente famosas por su belleza. En los ritos agrícolas, pueden representar deidades de la lluvia o de la fertilidad. De forma similar, las máscaras de animales se utilizan en ceremonias para asegurar el éxito en la caza. En Asia Oriental y Sri Lanka, las máscaras las llevan todos los que desean protegerse o curarse de enfermedades como el sarampión y el cólera. En algunas culturas, los enmascarados de sociedades secretas, como los Duk-Duk de Nueva Guinea, aterrorizan a los delincuentes y, de esta manera, salvaguardan los códigos sociales. En algunas zonas de África, son unos jueces enmascarados quienes pronuncian los veredictos legales. Un símil histórico en Europa sería el verdugo enmascarado. Hay festivales en México y otros países en los que las máscaras son motivo de diversión, de caricatura y de sátira social.

En las antiguas Grecia y Roma, en el Japón medieval y en los pueblos de la costa noroeste de Estados Unidos se usaban horribles máscaras de guerra en las batallas. Hoy subsisten sobre todo en las ceremonias.

En las celebraciones funerarias, los bailarines enmascarados buscan guiar el alma del difunto al mundo de los espíritus, donde no causará daño a los vivos.

En los ritos memoriales funerarios, se usan para representar al personaje fallecido. Ocasionalmente, igual que en el México prehispánico, las máscaras se colocan sobre monumentos conmemorativos. A veces, se colocan sobre la cara del cadáver (por ejemplo, entre los indios hopis y los antiguos egipcios, romanos, chinos y mexicanos), tanto para proteger al finado de los malos espíritus o, como sucedía en Egipto, para guiar al espíritu a su hogar en el más allá. Las máscaras mortuorias, hechas de cera con los rasgos del difunto, fueron empleadas en Egipto y Roma como modelo para retratos esculpidos. La máscara funeraria del faraón Tut Anj Amón es un retrato idealizado del joven rey. Está realizada en oro con incrustaciones de lapislázuli y cornalina. Siguiendo los ritos funerarios egipcios, la máscara estaba situada dentro del féretro en el que se encontraba la momia, cubriendo el rostro de ésta.

En la Europa medieval, la máscara mortuoria sirvió como efigie conmemorativa.

Las máscaras rituales, han sobrevivido en la cultura occidental en diversos espectáculos y costumbres populares como los terroríficos enmascarados de Perchten, en el Tirol, en las fiestas de Halloween y de Carnaval.

Disfrazarse de esqueleto es parte de la fiesta anual del Día de los Muertos en México. Las máscaras de los esqueletos, que acompañan el traje, están hechas de cartón o barro. Hoy en día también se hacen de plástico.

Los papúes de Nueva Guinea se pintan la cara y usan máscaras durante las ceremonias rituales para 'convertirse' en animales o espíritus humanos.

En la antigua Roma se utilizaban máscaras para los rituales funerarios. Cuando moría un miembro de la nobleza, un actor usaba su máscara mortuoria en un drama ritual para personificar al muerto.

Otra función importante de las máscaras, además de las señaladas anteriormente, es la de servir de protección. Los soldados que participaban en los torneos en la antigua Roma, se ponían en sus cascos máscaras protectoras decoradas con símbolos. Por su parte, las caretas de las armaduras medievales no sólo servían para proteger, sino para expresar el carácter del combatiente, ya que, en algunos casos, mostraban muecas faciales. Hoy, sin embargo, las máscaras protectoras tienen un uso estrictamente práctico, ya sea para practicar deportes como el hockey, la esgrima o el béisbol, o para proteger el rostro de quienes trabajan con soldadura autógena, rayos X o líquidos corrosivos, entre otros.



*Máscara Romana*



*Máscara Balinesa*



*Máscara Maya*

## LAS MASCARAS EN EL TEATRO

Las representaciones teatrales en la antigua Grecia tenían un carácter semi religioso basado en un ritual de máscaras. Las que usaban los actores eran de gran tamaño, con rasgos convencionales y expresiones exageradas. La enorme boca de la máscara contenía un megáfono de latón que proyectaba la voz del actor al público. Las máscaras podían ser trágicas y cómicas, con sus respectivas variantes. Los actores, todos hombres, iban vestidos con la ropa al uso, pero portaban máscaras que permitían la visibilidad y ayudaban al espectador a reconocer la característica del personaje. En grandes teatros, los gestos sutiles y las expresiones faciales, de las que tanto dependen los actores modernos, habrían sido inútiles. El movimiento era aparentemente formal y estilizado, y se ponía gran énfasis en la declamación. La música acompañaba las danzas. Una antigua producción griega estaba probablemente más cerca de la ópera que del teatro moderno. En Roma, se utilizaban en las comedias y en las pantomimas.

En los misterios y milagros de la Europa medieval se emplearon las máscaras para representar dragones, monstruos, personajes alegóricos, como los siete pecados capitales, e, inevitablemente, al demonio. El actor que representaba a Dios lucía, con frecuencia, una máscara dorada. Durante el renacimiento, las máscaras de media cara que cubrían los ojos y la nariz, se emplearon en la Commedia dell'arte. Éstas se supone fueron las predecesoras de las modernas que ocultan sólo los ojos. Durante el renacimiento, se emplearon en divertimentos de la corte como la masque y el ballet de cour y perduraron en los ballets hasta finales del siglo XVIII. En el moderno teatro occidental, las máscaras se emplean principalmente para representar papeles de animales, aunque en ocasiones los escritores o coreógrafos experimentan con personajes enmascarados como en *El gran dios Brown* (1926) del dramaturgo estadounidense Eugene O'Neill.

En Indonesia, las máscaras se usan en representaciones de bailes rituales populares y en obras teatrales sacadas de las de marionetas de sombras. Los espectáculos tradicionales y las obras didácticas religiosas chinas, requieren máscaras que representen reyes, princesas y personajes grotescos, y las obras de misterio del Tíbet, muestran actores enmascarados que representan demonios y otros espíritus. En Japón, el uso más conocido de las máscaras tiene lugar en el teatro Nō (es una de las manifestaciones más destacadas del drama musical japonés que se ha realizado desde el siglo XIV. Estas representaciones combinan canto, drama, danza y orquestación de tres o cuatro instrumentos y tienen como principio regidor la elegancia, la belleza y el misterio). Son de escayola laqueada o dorada y están hechas por artesanos de gran reputación. Estas máscaras son muy admiradas por la sutileza de su expresión.

Es sorprendente que la palabra PERSONA (del latín personam), signifique 'máscara', haciendo referencia al conjunto de componentes (atributos o cualidades) que constituyen un ser humano en su totalidad.



*Máscara de Tutancamón*

La máscara existe realmente en el mundo pero su "idea" es la de transmitir "otro" ideal. Siguiendo con el concepto de alma como parte del ser real, ésta en todo caso, necesita de un vehículo para manifestarse, el cuerpo. De la misma manera, si ese cuerpo desea transmitir algo intangible, conceptual, sensorial, el hombre se ha valido no de su propia imagen, sino que ha preferido crearse una especie de otro cuerpo o cara mediante las máscaras, para facilitar que el mensaje llegue al otro. Es la segunda alma, el alma manifestada.



*Máscara Fenicia en Oro*



*Máscara del Teatro Noh. Japón*



*Máscaras de la Commedia dell'arte*

El copyright de las fotografías pertenece a los autores de las mismas

# Teoría del Eterno Retorno en Nietzsche: El Arte del Superhombre

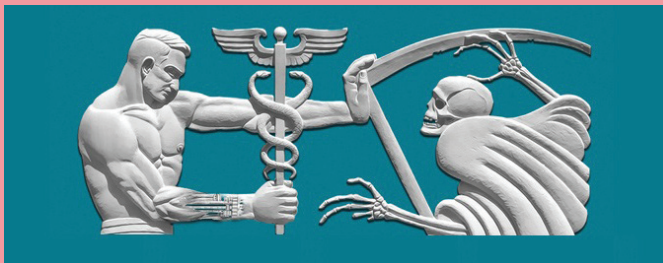
Carlos Roldán

**Resumen:** El eterno retorno es un pilar básico en la Filosofía de F. Nietzsche, y también un lugar desde el que mirar la vida. En Nietzsche este concepto traído de la mística oriental se convierte, a fuer de devenirlo, en una herramienta desde dónde construir la propia subjetividad y por ende, enlazado con la visión artística de construcción de sí mismo que implica la noción de superhombre.

**Palabras clave:** Eterno retorno, devenir, sí mismo, Arte, Voluntad de poder.

**Abstract:** The eternal return is a basic pillar in the Philosophy of F. Nietzsche, and also a place from which to look at life. In Nietzsche this concept brought from the eastern mysticism becomes, fuer of devenirlo, a tool from which to build the own subjetivida and, therefore, linked with the artistic vision of building itself that implies the notion of overman

**Keywords:** Eternal return, self, Art, will to power



La Muerte de la Muerte y el Eterno Retorno



El Eterno Retorno

En la filosofía de Nietzsche la idea de la superación de sí mismo es la clave de su camino ético/estético. Para comprender cabalmente esta idea, que ha de entenderse dentro del camino hacia el Superhombre, ésta noción debe ser enmarcada en la filosofía nietzscheana dentro de la teoría del eterno retorno.

Ahora bien, definir el concepto nietzscheano del eterno retorno parece ser, a todas luces, una tarea prácticamente imposible. En primer lugar, se opone a ello la ambigüedad de la doctrina, la cual adopta en su presentación dos versiones distintas: una cosmológica y otra antropológica y moral. En segundo lugar, ha habido en el correr del pensamiento crítico de la obra de Nietzsche, tantas interpretaciones como autores han abordado el tema.

Sin embargo, para encontrar una definición provisoria que nos permita enmarcarla en la noción de Superhombre, optaremos por analizar la versión cosmológica de la teoría del eterno retorno, que encuentra expresión principalmente en los fragmentos póstumos de 1881, época en la que Nietzsche concibe la doctrina.

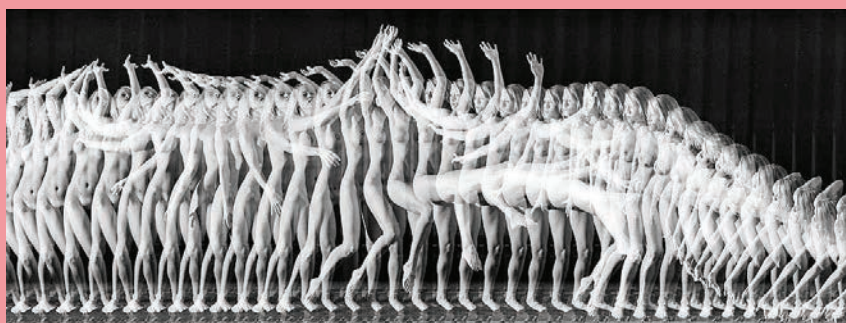
“El mundo de las fuerzas no experimenta disminución alguna: pues, de lo contrario, en la infinitud del tiempo habría ido debilitándose y habría desaparecido. El mundo de las fuerzas no experimenta cesación alguna: pues, de lo contrario, la habría alcanzado, y el reloj de la existencia estaría parado. El mundo de las fuerzas, por lo tanto, no llega nunca a estar en equilibrio, no tiene un solo momento de reposo, su fuerza y su movimiento son en todo tiempo los mismos. Cualquier estado que dicho mundo pueda alcanzar tiene que haberlo alcanzado ya y no una vez, sino innumerables veces. Así pues, este momento: ya existió alguna vez y muchas veces y asimismo retornará, todas las fuerzas distribuidas exactamente de la misma manera que ahora: y lo mismo se puede decir del momento que dio vida a éste y del que de éste nazca. ¡Hombre! A tu vida entera, como si de un reloj de

arena se tratara, se le dará la vuelta una y otra vez, y una y otra vez volverá a discurrir — un gran minuto de tiempo entremedio, hasta que todas las condiciones de las que tú surgiste vuelvan a darse juntas en el ciclo del mundo. Y entonces volverás a encontrar cada uno de los dolores y los placeres, cada uno de los amigos y los enemigos, de las esperanzas y los errores, cada brizna de hierba y cada rayo de sol, el conjunto completo de las cosas. Este círculo en que tú eres un grano resplandece una y otra vez. Y en cada círculo de la existencia del hombre hay siempre una hora en que surge, primero en uno, luego en muchos, por fin en todos, el pensamiento más poderoso, el del eterno retorno de todas las cosas — ésa es siempre la hora del mediodía para la humanidad”. (Sociedad Española de Estudios sobre Friederich Nietzsche, Fragmentos Póstumos, 2006 ss, volumen II, parte II, p 202).

La argumentación de Nietzsche sostiene que siendo el tiempo del mundo infinito, y las fuerzas que en él se agitan finitas, al no haber alcanzado el mundo su fin, hay que deducir que todo lo que sucede es sólo una repetición de lo que ya ha sucedido, y volverá a suceder eternamente. Así, tal vez la mejor muestra de esta versión cosmológica se halla en la siguiente afirmación: el principio de la conservación de la energía exige el eterno retorno.



*El Paganismo y el Eterno Retorno*



*Fotografía Estroboscópica y el Eterno Retorno*

“La cantidad de fuerza del universo es limitada, no «infinita»: ¡cuidémonos de desenfrenos semejantes del concepto! En consecuencia, el número de situaciones, transformaciones, combinaciones y desarrollos de dicha fuerza será ciertamente enorme y en la práctica «incomensurable», pero en todo caso también limitado, no infinito. Mas si el tiempo en que el universo ejerce su fuerza es probablemente infinito, es decir, si la fuerza es eternamente igual y actúa eternamente: — hasta este momento ha transcurrido ya una infinitud, es decir, han tenido que darse ya todos los desarrollos posibles. En consecuencia, el desarrollo actual ¡tiene que ser una repetición y lo mismo el que dejó su lugar a éste y el que siga a éste y los anteriores y los posteriores! Todo se ha dado ya innumerables veces, por cuanto la situación global de las fuerzas siempre retorna. Si, prescindiendo de eso, alguna vez se ha dado algo igual, eso es por completo imposible de comprobar. Parece que la situación global configura de nuevo las propiedades hasta en lo más ínfimo, de tal modo que no puede haber nada igual en dos situaciones globales diferentes. Si en una situación global puede haber algo igual, por ej. dos hojas, eso lo dudo: supondría que hubieran tenido exactamente el mismo origen y para eso tendríamos que asumir que algo se hubiera mantenido igual desde toda la eternidad, a pesar de todas las transformaciones habidas en la situación global y de la creación de nuevas propiedades — ¡asunción imposible!”. (Sociedad Española de Estudios sobre Friederich Nietzsche, Fragmentos Póstumos, 2006 ss, volumen II, parte II, p 202).

La doctrina así expuesta ofrece un rostro terrible, en cuanto no sería otra cosa que la consagración de la existencia, tal y como es, sin sentido ni meta, pero retornando inevitablemente, sin un final hacia la nada. Esta es la forma más extrema del nihilismo.

Sin embargo, una interpretación un poco menos lineal de esta teoría, permite afirmar aquello que ha señalado Fink: no es que a partir de este momento nuestra vida y el decurso de todas las cosas vayan a repetirse durante una eternidad futura. Nuestra vida presente es ya una vida repetida, y no existe una vida primera que no sea repetición, que, por así decirlo, se encuentre en la base de

todas las repeticiones, como su original.

El carácter de repetibilidad no se forma en el curso del tiempo por repeticiones de un proceso primigenio; es, antes bien, la esencia oculta y encubierta del curso mismo del tiempo. O dicho de otra manera: la repetición no surge en el tiempo sino que es el tiempo.

Ahora bien, la contemplación de esta idea atroz es la que permite la superación del hombre en el camino al Superhombre. Así lo señala Nietzsche en *Ecce Homo*, refiriéndose a Zarathustra:

[...] “aquel que posee la visión más dura, más temible de la realidad, aquel que ha pensado 'el pensamiento más abismal', no encuentra en sí, a pesar de

todo, ninguna objeción contra el existir y ni siquiera contra el eterno retorno de éste — antes bien, una razón más para ser él mismo el sí eterno dicho a todas las cosas, el inmenso e ilimitado decir sí y amén”. (Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, 1971 ed. A. Sánchez Pascual, p 122).

El hombre, transformado, descentrado por el pensamiento del eterno retorno que lo sacude y lo saca de sus órbitas, ya no puede menos que amar el eterno retorno del mundo, cuyo significado a su vez ha sido transformado, convirtiéndose en la más alta fórmula de afirmación a que se puede llegar en absoluto.

Para soportar la idea del eterno retorno, el hombre debe amar la vida, debe exaltarla y desearla con suma intensidad, y vivir la propia vida de acuerdo al propio gusto, moldeando y creando la propia existencia, de tal modo que el placer artístico encontrado en la vida le genere deseos de volver a vivirla, una y otra vez, siempre del mismo modo.

Tendencias principales:

1) ¡implantar de todas las maneras el amor a la vida, a la propia vida! Sea lo que fuere lo que cada particular piense al respecto, el otro lo aceptará y tendrá que hacerse para ello con una tolerancia nueva y amplia: aun cuando a menudo vaya contra su gusto, ¡siempre

que aumente realmente la alegría del particular en su propia vida!

2) Ser uno en la lucha contra todo y todos los que pretendan poner en duda el valor de la vida: contra los agonías e insatisfechos y gruñones. ¡Impedir que éstos se reproduzcan! ¡Y que esa lucha sea al mismo tiempo ocasión de alegría para nosotros! Así pues, ¡reír, burlarse, eliminar sin amargura! ¡Es nuestra lucha a muerte!

¡Esta vida — tu vida eterna! (Sociedad Española de Estudios sobre Friederich Nietzsche, Fragmentos Póstumos, 2006 ss, volumen II, parte II, p 183).

Ahora bien, para lograr que la vida resulte tan intensa que el hombre pueda amarla y exaltarla al punto de elegirla como vida eterna, es preciso que el hombre encuentre una forma de expresión propia, estética, para el caos del mundo. Así, solo mediante la creación de la propia vida como obra de arte, se volverá la propia existencia en algo tan deseable que quiera el hombre experimentarla una y mil veces.

“Una obra de arte ¡siempre queremos volver a experimentarla! ¡Así debe uno conformar su vida, que ante sus distintas partes concretas tenga uno el mismo deseo! ¡Esa es la idea principal! Sólo al final se presentará la doctrina de la repetición de todo lo habido, una vez se haya implantado la tendencia a crear algo, que al sol de esta doctrina podrá florecer cien veces más



*Tiempo y Eterno Retorno*



*Lo Apolonio y lo Dionisiaco en el Eterno Retorno*



*Uroboros*

fuerte”. (Sociedad Española de Estudios sobre Friederich Nietzsche, Fragmentos Póstumos, 2006 ss, volumen II, parte II, p 165).

Como puede verse, sólo el hombre—artista es capaz de resistir la idea del eterno retorno. Sin embargo, el arte no debe ser entendido aquí en sentido estrecho, asociado a una u otra disciplina artística. Se trata, como puede verse en el siguiente fragmento, de vivir la vida como si se tratase de una fiesta, de inventar una fiesta constante de grandes pasiones e intensas sensaciones.

“Frente al arte de las obras de arte quiero enseñar otro arte más elevado: el de la invención de fiestas”. (Sociedad Española de Estudios sobre Friederich Nietzsche, Fragmentos Póstumos, 2006 ss, volumen II, parte II, p 170).

En este sentido, la idea del eterno retorno es solo soportable y concebible por aquellos hombres que hayan emprendido su camino al Superhombre, que puedan constituirse como artistas de sí mismos, creadores de su propio yo y de sus valores, modeladores de su existencia según un gusto propio.

“La historia futura: cada vez más vencerá este pensamiento — ¡y los que no crean en él acabarán extinguiéndose por su propia naturaleza!

“Sólo quien considere su existencia capaz de repetirse eternamente quedará: ¡entre ellos, no obstante, es posible un estado al que ningún utopista ha llegado aún!”. (Sociedad Española de Estudios sobre Friederich Nietzsche, Fragmentos Póstumos, 2006 ss, volumen II, parte II, p 338).

Como podemos ver, Nietzsche enlaza su planteamiento con el concepto de utopía. Pero en este caso se trata de una utopía completamente terrenal y que supone un proceso educativo, de auto-formación:

“¿Estáis ya preparados? ¡Tendríais que haber pasado en vuestra vida por cierto grado de escepticismo y haberos bañado con voluptuosidad en aguas heladas — si no, no tenéis derecho alguno a este pensamiento; quiero preservarme de quienes creen a la ligera y de los exaltados!

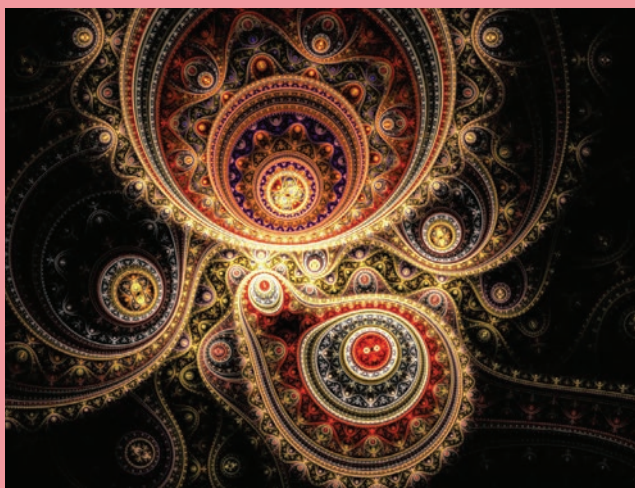
¡Quiero defender mi idea de antemano! Será la religión de los más libres, más valientes y más distinguidos — ¡una pradera idílica entre el hielo dorado y el cielo puro!”.  
(Sociedad Española de Estudios sobre Friedrich Nietzsche, Fragmentos Póstumos, 2006 ss, volumen II, parte II, p 339).

A partir de esta noción de eterno retorno es posible sostener que Nietzsche no piensa de manera dialéctica cuando habla de superarse a sí mismo, como si con el transcurrir del tiempo estuviese asegurado cierto cambio progresivo, de un estadio de menor perfección a uno de mayor. Por el contrario, superarse a sí mismo es, principalmente, asumirse a sí mismo.

Desde el momento en que la teoría del eterno retorno ha abolido las ideas de finalidad y de sentido, ha suprimido toda posibilidad de entender de manera teleológica la vida, así también el superarse a sí mismo no tiene finalidad ni tiene sentido (González Martínez, M., «Aschenbach: El superhombre nietzscheano», 2002, Razón y palabra, nº 29), más allá de aquel que es creado por el Sí-Mismo en el mismo momento de su superación, en la inocencia del devenir.

Así, el eterno retorno educa la voluntad de poder para la tarea más valiente: recrearse a Sí-Mismo y dotar de sentido a la propia existencia. El hombre es así proyectado más allá de todas las ilusiones consoladoras, más allá aún de las ficciones ventajosas del pragmatismo vital; debe renunciar al dogmatismo idealista del saber absoluto, para aceptar la aventura de la interpretación.

Precisamente, esta misma concepción del eterno retorno es la que se debe tener en mente cuando Nietzsche habla del Superhombre. No es el Superhombre el producto de un evolucionismo darwiniano, pues éste supone el idealismo y el progreso. Para Nietzsche, como ya hemos visto, la humanidad no se dirige a ningún télos definido, ni tampoco el hombre actual es el resultado perfecto de la evolución del animal inferior al hombre.

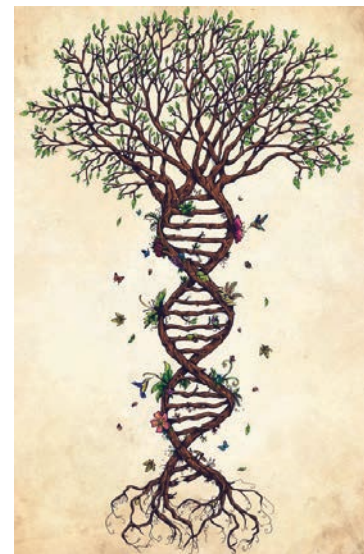


*Fractal y el Eterno Retorno*

Nietzsche, como ya hemos visto, reprueba por completo la idea de la superioridad del hombre sustentada en la supremacía de la razón. Incluso, planteando una temporalidad circular, niega también cualquier idea de progreso. En este sentido, a partir de la teoría del eterno retorno, es posible desterrar las interpretaciones fascistas de la noción de Superhombre, que la han teñido de un conveniente darwinismo social.

El Superhombre nietzscheano no es más que la voluntad de poder misma que se sitúa por encima de los convencionalismos e idealismos morales para expandir su fuerza productiva, creadora en el eterno retorno de lo mismo. En este sentido, el Superhombre es el artista realizado, la encarnación misma de la voluntad de poder artística.

“Hermano mío, detrás de tus ideas y sentimientos se oculta un poderoso señor, un sabio desconocido. Se llama Sí-Mismo. Reside en tu cuerpo, es tu cuerpo. Más razón hay en tu cuerpo que en tus pensamientos más sabios. ¿Quién asegurará que el cuerpo no pueda prescindir de la sabiduría?”



*ADN y el Eterno Retorno*

En este sentido, tras al yo propio de la modernidad y la tradición antigua, asociado con la razón, el alma o el espíritu, Nietzsche descubre al Sí-Mismo, que no es otra cosa que corporalidad y voluntad de poder.

Siguiendo a Nájera Pérez, las posibilidades expansivas y creativas que brinda la perspectiva del Sí-Mismo permiten trazar un perfil mucho más personal, plural y completo que el que autoriza el concepto de “yo”.

“Yo”, dices una y otra vez, ensordecíendote con esa palabra. No obstante, lo más ingene, algo en lo que no quieres creer, es tu cuerpo y tu gran razón, la cual no dice ciertamente ‘yo’, pero hace ‘yo’ [...]

Los sentidos y el espíritu son instrumentos o juguetes. Tras ellos se oculta el Sí-Mismo. Ese Sí-Mismo mira también con los ojos de los sentidos, y oye con los oídos del espíritu.

El Sí-Mismo siempre inquiere y escucha: coteja, reprime, conquista y destruye. El domina, y también sobre el yo [...]

Tu Sí-Mismo se mofa de tu yo y de sus vanidosas piruetas. ¿Qué son para mí esos saltos y esos vuelos del pensar?, llega a preguntarse. “No son sino rodeos hacia algún fin. Pues yo soy las andaderas del “yo”, y el apuntador de su pensar”.

De acuerdo con esta cita, el yo opera en nuestra constitución como un subalterno del Sí-Mismo, como un órgano auxiliar que desempeña funciones lógicas y/o conceptuales que el Sí-Mismo considera necesarias para sus planes vitales. El “yo” sería una mera hipótesis, una creación del Sí-Mismo que satisface algunas de sus necesidades interpretativas no pudiendo gozar de ninguna autonomía.

Ahora bien, el camino hacia el cultivo de Sí-Mismo es arduo y difícil. El rebaño, aquellos hombres que aceptan la pesada carga de la moral restrictiva, señalará con malos ojos a todo aquel que proclame su propia corporalidad, que niegue la existencia de un mundo trascendental más allá de la materialidad, que esté dispuesto a romper con los preceptos tradicionales para crear sus propios valores y también su propio “yo”.

Sin embargo, el principal obstáculo que uno enfrenta en este proceso de cultivo de sí no es otro que el Sí-Mismo. “Pero el peor de los enemigos con quien puedes toparte eres tu mismo: a ti mismo te acechas tu, en las cavernas y en los bosques. Oh solitario! Tu recorres el camino que conduce hacia ti mismo. Y ese camino pasa junto a ti mismo y a tus siete demonios”

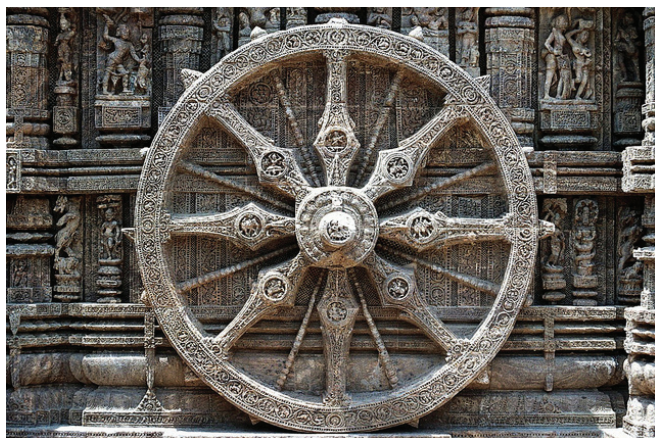
Pero al final del camino, este cultivo de sí no tiene otro destino que el convertirse en creador, es decir, en artista. Al final del recorrido el Sí-mismo es libre para dar forma al propio yo como a una obra de arte, dictando su propia ley y creando sus propios valores.

“Hermano mío, detrás de tus ideas y sentimientos se oculta un poderoso señor, un sabio desconocido. Se llama Sí-Mismo.

Reside en tu cuerpo, es tu cuerpo.

Más razón hay en tu cuerpo que en tus pensamientos más sabios.  
¿Quién asegurará que el cuerpo no pueda prescindir de la sabiduría?”

NIETZSCHE, F. Así habló Zarathustra. SARPE, 1983. P. 51



La Rueda del Karma y el Eterno Retorno

En este sentido, tras al yo propio de la modernidad y la tradición antigua, asociado con la razón, el alma o el espíritu, Nietzsche descubre al Sí-Mismo, que no es otra cosa que corporalidad y voluntad de poder.

Siguiendo a Nájera Pérez (Cf. NAJERA PEREZ, ELENA. Del alma fuerte al superhombre, Descartes y Nietzsche: dos versiones del sujeto moderno. España: Universitat de Valencia, Server de Publicacions, 2002), las posibilidades expansivas y creativas que brinda la perspectiva del Sí-Mismo permiten trazar un perfil mucho más personal, plural y completo que el que autoriza el concepto de “yo”.

“Yo”, dices una y otra vez, ensordeciéndote con esa palabra. No obstante, lo más ingenuo, algo en lo que no quieres creer, es tu cuerpo y tu gran razón, la cual no dice ciertamente ‘yo’, pero hace ‘yo’ [...] Los sentidos y el espíritu son instrumentos o juguetes. Tras ellos se oculta el Sí-Mismo. Ese Sí-Mismo mira también con los ojos de los sentidos, y oye con los oídos del espíritu.

El Sí-Mismo siempre inquiere y escucha: coteja, reprime, conquista y destruye. El domina, y también sobre el yo [...]

Tu Sí-Mismo se mofa de tu yo y de sus vanidosas piruetas. ¿Qué son para mí esos saltos y esos vuelos del pensar?, llega a preguntarse. “No son sino rodeos hacia algún fin. Pues yo soy las andaderas del “yo”, y el apuntador de su pensar”. (NIETZSCHE, F. Así habló Zarathustra. SARPE, 1983. P. 50-51).

De acuerdo con esta cita, el yo opera en nuestra constitución como un subalterno del Sí-Mismo, como un órgano auxiliar que desempeña funciones lógicas y/o conceptuales que el Sí-Mismo considera necesarias para sus planes vitales. El “yo” sería una mera hipótesis, una creación del Sí-Mismo que satisface algunas de sus necesidades interpretativas no pudiendo gozar de ninguna autonomía.

Ahora bien, el camino hacia el cultivo de Sí-Mismo es arduo y difícil. El rebaño, aquellos hombres que aceptan la pesada carga de la moral restrictiva, señalará con malos ojos a todo aquel que proclame su propia corporalidad, que niegue la existencia de un mundo trascendental más allá de la materialidad, que esté dispuesto a romper con los preceptos tradicionales para crear sus propios valores y también su propio “yo”.

Sin embargo, el principal obstáculo que uno enfrenta en este proceso de cultivo de sí no es otro que el Sí-Mismo. “Pero el peor de los enemigos con quien puedes toparte eres tu mismo: a ti mismo te acechas tu, en las cavernas y en los bosques. Oh solitario! Tu recorres el camino que conduce hacia ti mismo. Y ese camino pasa junto a ti mismo y a tus siete demonios”. (Ibid. P. 84)

El copyright de las fotografías pertenece a los autores de las mismas

# ***La Danza como Agente de Intervención Social en Programas de Cooperación al Desarrollo***

**Amador Cernuda Lago**

Algunos trabajos artísticos operan, en alguna medida, como catalizadores de procesos sociales complejos y su desarrollo impacta directamente en los grupos sociales con los que entran en relación. Cuentan con un potencial de acción que debería ser estudiado para permitir trazar otras perspectivas que deriven en planes y proyectos de desarrollo de políticas sociales en los que la Universidad, actuando como agente social, facilita experiencia profesional a sus estudiantes, desarrolla investigación y favorece a la sociedad (Cernuda, 2014). En el Instituto Universitario Danza Alicia Alonso en la URJC hemos desarrollado algunos proyectos mediante las artes de cooperación al desarrollo. En este artículo damos divulgación a un proyecto desarrollado en Cuba y que hemos adaptado a diferentes proyectos de intervención en España y que actualmente estamos desarrollando en Filipinas, por petición de una ONG local que ha visto muy útil aplicar un proceso mediante las artes a niños y adolescentes desfavorecidos de su población para ayudarles a: reducir el absentismo escolar, incrementar su rendimiento académico y cognitivo, favorecer la autoestima y prevenir riesgo de consumos adictivos y la proliferación de la prostitución.

Llevamos años liderando proyectos de IAP (Investigación, Acción, Participación) mediante las artes en diferentes colectivos desfavorecidos. La acción no sólo es la finalidad última de la investigación, sino que ella misma representa una fuente de conocimiento, al tiempo que la propia realización del estudio es en sí una forma de intervención. La participación significa que en el proceso están involucrados no sólo los investigadores, sino la comunidad destinataria del proyecto, que no son considerados como simples objetos de investigación, sino como sujetos activos que contribuyen a conocer y transformar su propia realidad.

En este proyecto la metodología empleada de análisis de la población a intervenir, fundamentalmente niños y adolescentes, permitió asumir varios retos. En los estudios de infancia la participación de los niños y niñas en la investigación es un asunto controvertido. Mientras que el paradigma general en las ciencias sociales no cuenta con la infancia para hacer investigaciones que se refieran a su vida, intereses o sus problemas, otras aproximaciones teóricas se sitúan en otro plano participativo (Bar-Din, 1995; Boyden y Ennew, 1997) y esto supone que niños y niñas tienen capacidad para identificar sus problemas e indagar sobre la naturaleza y alcance de los mismos, argumentando que todo ello puede contribuir a la reivindicación de su derecho a la constatar.

Combatir las desigualdades durante la infancia es beneficioso para el futuro de la sociedad, tal como plantean Bradbury, Corak, Waldfogel y Wasbrook (2015) en su libro *Too Many Children Left Behind* que debería ser profundamente reflexionado por los políticos de muchos países, y cualquier persona interesada en la intervención social y mejora de la sociedad.

Tras escuchar a la población sobre la que se centra el proyecto, y a los patronos que han convocado y sostienen el proyecto cuyo fin fundamental es prevenir la explotación sexual y el desarrollo de la prostitución, aspecto que al conocer nuestros proyectos de intervención (Cernuda, 2013) sobre el tema con el psicoballet cubano les motivó a solicitar nuestra ayuda para adaptar e implantar estos sistemas en Filipinas, aunque en principio se nos convocó

para desarrollar un proceso de intervención mediante las artes, vimos la necesidad de contemplar aspectos alimentarios de los que esta población está realmente necesitada; para ello buscamos apoyos institucionales para reforzar los esfuerzos que ya está haciendo la ONG convocante del proyecto y que están en aumento, fundamentales para la consecución global del proyecto.



Dentro del ámbito escolar, además de las actividades educativas, el juego supone un nexo de identidad y socialización entre niños y niñas. Tal y como internacionalmente se reconoce, el derecho al juego constituye uno de los derechos fundamentales de la infancia señalados en la Convención de los Derechos del Niño (CDN) de 1989, en el que se resalta que: “los Estados partes reconocen el derecho del niño al descanso y el esparcimiento, al juego y a las actividades recreativas propias de su edad y a participar libremente de la vida cultural y en las artes” (Art. 31. Punto 1 en UNICEF, 2007: 23).

La introducción del Psicoballet como un juego permite, a través de la danza y el baile, trabajar no sólo aspectos mentales, sino también corporales, las tensiones musculares, las corazas y el dolor que también expresa actitudes de cada uno. La danza pone a los niños y adolescentes en contacto no sólo con su cuerpo, sus pies, sus brazos, etc., sino también con su fondo interno. Este arte saca la energía o viveza que en algunos casos está mermada por el estrés del día a día (Cernuda, 2012).

El conocimiento actual sobre nutrición y desarrollo cognoscitivo carece de suficientes datos experimentales que permitan establecer con certeza la interrelación entre malnutrición y rendimiento intelectual del niño en la escuela. Aceptadas estas limitaciones, no cabe duda, según estudios recientes sobre desnutrición y función cognitiva, que la función cognitiva del escolar y su rendimiento intelectual están influidos por su historia nutricional y el ambiente psicosocial y familiar que enmarca su crecimiento y desarrollo (Daza, 1997; Horwitz, 1989).

Entre los nutrientes que pudieran estar ausentes en una dieta insuficiente podemos mencionar: el calcio (de gran importancia para la salud ósea), el hierro (indispensable en la hemopoyesis), el zinc, los aminoácidos esenciales, la vitamina D y el ácido ascórbico.

Los adolescentes son especialmente susceptibles a sufrir de anemia por carencia de hierro ya que el volumen sanguíneo y la masa muscular aumenta durante el crecimiento y el desarrollo, lo que a su vez incrementa la necesidad de hierro para fabricar hemoglobina. Otros factores que determinan el aumento de las necesidades de hierro en esta etapa de la vida son, en el caso de las mujeres, el comienzo de la menstruación. Por ello la importancia de tener en cuenta los aspectos alimentarios más básicos e importantes para el adecuado desarrollo del programa de intervención artística y la obtención de los resultados que se buscan.



La alimentación inadecuada puede incrementar el riesgo de los trastornos del aprendizaje. El ser humano es la única criatura que puede aprender a alimentarse sanamente por ser la alimentación un componente consciente y voluntario dentro del fenómeno alimentario-nutricional y, por lo tanto, susceptible de cambios en respuesta al aprendizaje. El ser humano puede ser enseñado a alimentarse según sus necesidades reales. En la misma medida en que lo logre, así será de saludable y productivo.

## MÉTODO

**Materiales:** Test STAI de Spielberger y La Escala de Autoestima de Rosenberg.

**Participantes:** se trabaja con una muestra de 73 niños (41 niñas y 32 niños) de 11 a 16 años del programa “St. James Bec 5 Feeding Program” de Manila.

**Diseño:** Experimental.

**Procedimiento:** a estos niños se les pasan diferentes pruebas en las que analizamos aspectos cognitivos, ansiedad y calidad de vida. El control es realizado por un psicólogo y una psicóloga filipinos con pruebas en lenguaje tagalo, ya que muchos niños y adolescentes participantes no dominan el inglés suficientemente. Se realiza un control médico de desarrollo y analíticas y se les empieza a adiestrar en un programa de Psicoballet de dos sesiones semanales de 90 minutos y se implanta un programa de compensación alimentaria y nutricional.

## Resultados

A 2 años de intervención se constata: una reducción considerable de la ansiedad, un aumento de la autoestima, se observa una disminución del absentismo escolar y un incremento del rendimiento en matemáticas y lingüística. Médicamente se aprecia una evolución favorable en la recuperación de variables relacionadas con el crecimiento debido a la compensación alimentaria que incide claramente en el bienestar y calidad de vida. Es necesario a medio plazo constatar en qué medida se logran evitar los riesgos que afectan a esta población.

## Discusión/Conclusiones

Las intervenciones con artes aportan soluciones a poblaciones desfavorecidas y permiten el desarrollo de competencias que reducen la situación de vulnerabilidad social aportando nuevas oportunidades de desarrollo, siempre que se tengan en cuenta aspectos básicos tal como se realiza en este programa con la implantación de un programa de control y apoyo nutricional e higiénico paralelo a las aplicaciones psicosociales de las artes.





El copyright de las fotografías pertenece a los autores de las mismas

## REFERENCIAS

Bar-Din, A. (comp.) (1995). Los niños marginados en América Latina. Una antología de estudios psicosociales. México: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Humanidades. Universidad Nacional Autónoma de México.

Boyden, J. y Ennew, J. (1997). Children in focus: A manual for participatory research with children. Stockholm: Rädda Barnen.

Bradbury, B., Corak, M., Waldfogel, J., y Washbrook, E. (2015). Too many children left behind: The U.S. achievement gap in comparative perspective. New York: Russell Sage Foundation.

Cernuda, A. (2012). Arte social comunitario y aplicaciones clínicas del Psicoballet. 40 años de experiencia cubana. En E. Santos y F. Coll (Eds). Libro de Actas Congreso Internacional de Intervención Social, Arte Social y Arteterapia (1-11). Murcia: Universidad de Murcia.

Cernuda, A (2013) Efectos de un programa de arteterapia cognitivo conductual con mujeres víctimas de explotación sexual En Quevedo- Blasco, R..Avances en Psicología Clínica. Granada. AEPC Facultad de Psicología. Universidad Granada

Cernuda, A. (2014) La universidad como agente de cambio social. Efectos de un programa de formación en competencias de solidaridad en estudiantes de artes. Proceedings del XI Foro Internacional sobre Evaluación de la Calidad de la Investigación y de la Educación Superior, 29-33.

Daza, C. (1997). Nutrición infantil y rendimiento escolar. Colombia Médica, 28, (2) 92-98.

Horwitz, A. (1989). El costo de la malnutrición en vigilancia alimentaria y nutricional en la Américas. Conferencia Internacional México. Washington: OPS. Publicación Científica n° 516.

UNICEF (2007). Convención sobre los Derechos del Niño, 1989. Madrid: Unicef Comité Español.



Geo & Geo. Chalhoub-Evasion. 1972

## Personaje Georgette Gebara



Three in Black. Georgette Gebara



Georgette as Melisande

Estudia Danza Clásica en Ceccetti, luego la British Royal Academy of Dance y por último el método ruso que adopta en su enseñanza. En la danza moderna estudia las técnicas de Martha Graham, Doris Humphrey y Sigurd Leeder. Sus estudios la llevan a ciudades como Beirut, Cairo, Nueva York, Schenectady, Syracuse y Washington donde aprenderá técnicas como el Jazz, el Claqué así como danzas folklóricas Libanesas, Egipcias, Rusas, Yugoslavas, Españolas, Griegas e Italianas. También estudia las danzas de corte con Frank Rodgers.

En 1960, recibió una beca del gobierno Yugoslavo para un entrenamiento especial en la técnica de Danza Clásica de Nicolas Legat con su asistente Ana Roje. Bailó con la Compañía Nacional de Danza y la Compañía de la Ópera en el festival de verano de Split, Croacia, en las ruinas del Palacio de Diocleciano.

Terminó su educación en El Cairo a la edad de 14 y no se le permitió entrar en la Universidad, donde el mínimo de edad para entrar era de 16 años, por lo tanto, tuvo que estudiar a distancia en la Universidad de Oxford para su grado Universitario. Se graduó con honores en literatura inglesa y su familia se mudó al Líbano donde se estableció permanentemente.

En 1964 fundó la escuela de Ballet Libanesa (Decreto Presidencial N°3046) en Beirut.

En 1972 fundó una sede de la escuela en Tripoli, capital del norte del Líbano, donde estuvo en funcionamiento hasta el estallido del conflicto bélico en 1975. Simultáneamente, otros maestros enseñaron bajo su supervisión tanto en Saida y Hamana.

En 1985, durante la guerra, construyó una nueva escuela de más de 1200 metros cuadrados en Zouk Mosbeh en los suburbios del Norte de Beirut. Incluía 3 estudios que podían ofrecer simultáneamente varias disciplinas dancísticas y/o entrenamiento teatral,

clases magistrales y talleres. Uno de los estudios era polivalente y se usaba para proyecciones, ponencias, conferencias o clases teóricas. Las disciplinas que se enseñaban en la escuela, eran la danza clásica, la danza moderna por parte de profesores especializados, así como jazz, claqué, bailes de salón, danzas orientales, folklore y realización de talleres teatrales.

#### 18 años como profesora:

Instituto de Bellas Artes de la Universidad Libanesa (1966-1984)

#### 4 entidades fundadas:

Fundadora de la Primera Compañía Profesional de Danza del Líbano (1972 - 1975)

Fundador de la Escuela Libanesa de Ballet 1964 – actualidad

Miembro fundador del Sindicato de Artistas Profesionales 1993

Miembro fundador del Instituto de la Preservación del Folklore y las Artes Tradicionales para doce países mediterráneos 1968

#### 4 sedes de su escuela:

En 1964 en Beirut

En 1972 en Trípoli

En 1985 en Beirut

En 1990 en Ain Saade

#### 5 colaboraciones destacadas de profesores en su escuela:

Bharata Natyam  
Germaine Accoigny  
Mahmound Reda  
Nadia Gamal  
Marianne Hraibi

#### 3 compañías usaron su escuela como locales de ensayo durante sus visitas:

Maurice Bejart Lausanne Company  
Kremlin State Theatre Ballet  
Ballet de Biarritz

#### 126 publicaciones:

Der Schauspiel Fuhrer, una enciclopedia del teatro mundial, publicado en Austria: Vol. 9 (1966 –1970)

Der Schauspiel Fuhrer, una enciclopedia del teatro mundial, publicado en Austria: Vol. 10 (1971 –1973)

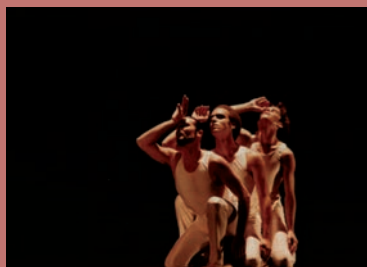
Der Schauspiel Fuhrer, una enciclopedia del teatro mundial, publicado en Austria: Vol. 11 (1974 – 1976)

Der Schauspiel Fuhrer, una enciclopedia del teatro mundial, publicado en Austria: Vol. 12 (1977 – 1979).

Der Schauspiel Fuhrer, una enciclopedia del teatro mundial, publicado en Austria: Vol. 19 (1996 – 1999)



Photo by Mahmoud Reda



Georgette Choregraphie - Nour



Biography Book Signing



Como estudiante en Egipto



Cover of Magazine Dara



Ballet photo shoot with Fuad Haddad in

Japanese Theatre Book, Publicado por el Centro Japonés ITI 2004  
 Japanese Theatre Book, Publicado por el Centro Japonés ITI 2006  
 World Theatre, Publicado por el ITI/UNESCO 2004  
 Cines D'Orient, más de 20 artículos relacionados con la danza entre 1979 y 1980  
 Entre Deux Pas, Libro publicado en 2017  
 12 programas de Ballet en francés para la ORTF (Radio Televisión Francesa en Beirut)  
 103 programas en árabe para la Estación de Radio oficial libanesa  
 Crítica de Danza en el periódico diario de Beirut Daily Star

#### 12 premios recibidos:

Premio Said Akl award por logros artísticos, 1972.  
 Premio y tributo por Zouk Cultural Club, 1995  
 Distinción de Honor de la Fundación de Japón 1999

Premio a toda una vida de Mouvement Culturel d'Antelias 2001  
 Premio a toda una vida de Cultural Commission de la ciudad de Zahle 2004  
 Premio Murex d'Or a toda una vida 2007.  
 Premio Honorario de Azm Cultural Club 2010  
 Premio Honorario de Union Catholique Internationale de la Presse 2010  
 Premio Honorario de International Dance Day Festival de Lau 2010  
 Premio Honorario a toda una vida de International Theatre Instituto 2011  
 Premio Honorario de la Asociación de Chebli Issa Khoury, Becharreh 2011  
 Premio Honorario de Van Radio 2015  
 Premio a toda una vida de NDU 2017  
 Premio a toda una vida de Lau 2018  
 Premio a toda una vida de BIPOD 2018

#### 12 artículos en revistas, libros o programas televisivos sobre su persona:

Woman of Professional and Social Standing escrito por la periodista Jacqueline Nahas 1972  
 Quien es Quien en el Líbano desde 1977/78  
 Georgette Gebara: A life dedicated to dance The Daily Star Lebanon, 2018  
 The International Quie es Quien de los Intelectuales. Vol 4, Kingsport Press 1982  
 Pioneros del Libano 2001-2002  
 Mujeres del Libano – Entrevistas con los Campeones de la Paz, escrito por Nelda Lateef, publicado por McFarland and Co. 1998  
 Conoce a las 100 figuras libanesas más influyentes del mundo, GPN Holding 2017  
 Programa especial biográfico de LBCI  
 Programa especial biográfico de Future TV  
 Programa especial biográfico de MTV  
 Programa especial biográfico de NBC  
 Programa especial biográfico de Voice of Levanon

#### 22 ponencias:

Le Danseur Artisan et Artiste, 1963  
 BALLET: Physical Strength to Shape Dreams, 1963  
 Debat sur le Ballet au Liban, Club du Faubourg 1963  
 Ballet and its Introduction in Lebanon, YWCA 1965  
 Is Ballet a Tradition?, Alumni Association 1967  
 Le Ballet au Xème Siècle, Dar el Fan 1968  
 Conference on Dance in Lebanon, International Dance Symposium, Wichita, Kansas, 1970  
 Meet the Artist, BCW 1972  
 Lecture/demonstration on classical vs. contemporary dance, Le Rotary de Tripoli, 1973  
 Pioneer Women of Dance in America, Kennedy Centre 1977  
 The Body, Mirror of Thought, Al Rabitah al Thakafieh, Tripoli 1987  
 With what instrument the dancer Writes, Collège des Antonins, Baabda 1993



Receiving ITIAward



Receiving Murex Award 2007



Djouf al Sabt

### 22 ponencias continuación:

- Choreography to Express Identity, Tunisia en Rencontre des Femmes Arabes du Théâtre 2000
- Choreography to Express Identity, Centre Atrium, Tripoli 2002,
- Choreography to Express Identity, Limassol, Cyprus, 2006
- Choreography to Express Identity, World Dance Day Festival LAU 2011
- The Dancer, Beirut, Madina Theatre, Amani Festival 2011
- Le Xème, Siècle de la Femme dans la Danse, Ninar en ESA 2012
- Choreography for the Couple, International Dance Day Festival, LAU, 2015
- Dance Between two Bombs and the Sniper's fire, Antelias 2009
- Dance Between two Bombs and the Sniper's fire, LAU for International Dance Day 2012
- Dance Between two Bombs and the Sniper's fire, 5th International ITI Dance Symposium, España 2017



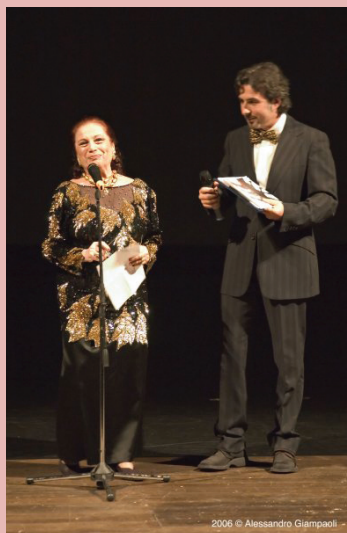
World ITI Dance Message



NATALIA DUDINSKAYA, KONSTANTIN SERGEYEV AND OLEG BRIANSKY IN MOSCOW

### 36 Coreografías y Trabajos para Teatro:

Le Retour D'adonis (1965), Michel Ghoraiieb de Gabriel Boustany  
 Waiting for Godot (1967), Chakib Khoury de Samuel Beckett  
 Stalag Tango (1967), Roger Assaf de Gabriel Boustany  
 Fuenteovejuna, (1967) Roger Assaf de Lope de Vega  
 Hamlet (1967), Mounir Abou Debs de William Shakespeare  
 Les Vacances De Philippine (1967), Roger Assaf de Gabriel Boustany  
 L'ete (1968), Chakib Khoury de Weingarten  
 L'émigré de Brisbane (1968), Michel Goraieb de Georges Schehade  
 Faust (1968), Mounir Abou Debs de Goethe  
 Aub (1910 – 1970) Georgette Gebara de Merwan Najjar



2006 © Alessandro Giampaoli  
 Invitation to the Pesaro Competition in Italy



Last show in the school

Animal Farm (1971), Chakib Khoury de George Orwell  
 The Beaux Stratagem (1972), Krikor Satamian de George Farquahar  
 Eux, Ou La Prise Du Pouvoir (1973), Alain Plisson de Edouardo Manet  
 La Fille Du Professeur (1973) Berge Fazlian de una Obra Armenia  
 Abril in Beirut Ball (1970)  
 Abril in Beirut Ball (1971)  
 (Hansel y Grettel) (1974), Chakib Khoury versión adaptada del cuento de niños  
 Amahl and the Night Visitors (1974), Krikor Satamian de Gian Carlo Menotti  
 Aladín (1975), Chakib Khoury de la version del cuento de niños  
 Le Piege (ou La Messe Noire) (1975), Chakib Khoury de Chakib Khoury  
 Charbel (1977), Raymond Gebara de Raymond Gebara  
 Wadi Chamsin (1980), Nicolas Daniel de

(The Dream Maker) (1981), Raymond Gebara de Raymond Gebara  
 (Le Chapeau de Paille D'italie), Nicolas Daniel de Merwan Najjar adaptación al árabe.

(The Bird Island) (1982), Chakib Khoury de Chakib Khoury  
 Bint Al Jabal, Romeo Lahoud adaptación de My Fair Lady  
 L'autre Don Juan, Alain Plisson de Edouardo Manet

Nabih Abou el Hosn de Nabih Abou el Hosn

Jad, Fida Noun de Antoine Maalouf

Nabih Abou el Hosn de Nabih Abou el Hosn

(1999), Gerard Avedissian de Gerard Avedissian

(2001) Gerard Avedissian de Gerard Avedissian

Milad Daoud de Milad Daoud

Milad Daoud de Milad Daoud  
 The Shoemaker and the Elves, Chakib Khoury de Chakib Khoury

### 14 directores con los que ha colaborado:

Abou Debs, Mounir  
 Abou El Hosn, Nabih  
 Assaf, Roger  
 Avedissian, Gerard  
 Daniel, Nicolas  
 Daoud, Milad  
 Fazlian, Berge  
 Gebara, Raymond  
 Ghorayeb, Michel  
 Khoury, Chakib  
 Lahoud, Romeo  
 Moulataka, Antoine  
 Plisson, Alain  
 Satamian, Krikor

### 6 idiomas hablados

Árabe  
 Francés  
 Inglés  
 Español  
 Griego  
 Italiano

El copyright de las fotografías pertenece al personaje tratado

# Creación Artística

## *Inaka*

Dirección: Alma Llerena. Director de Fotografía: Víctor M. Barbera. Coreografía: Inés Vieites. Música: Isaac Herrera. Monje: Kenjyu Marsuno. Bailarina: Inés Vieites.  
Edición: Alma Llerena. Operador de cámara: Víctor M. Barbera. Mezcla de sonido: Juan Diego Yanda. Asistente de Producción: Takuma y Keiko Harino

### **DIRECCIÓN: Alma Llerena**

La idea de la creación de *Inaka* surge a partir de las conversaciones que pude tener con los habitantes del pueblo de Kurate en el sur de Japón, la mayoría de las mismas en torno al estilo de vida ?? , es decir, *Inaka* (vida en el campo). Me causó mucha curiosidad la integración de la religión budista y la religión sintoísta en el día a día de todos, sin una afiliación determinada a una de ellas, sino más bien, la creación de un espacio espiritual donde las dos religiones tienen cabida. Todas mis obras tienen una base en mi entendimiento personal sobre lo espiritual, por lo que este proyecto, desde el principio, decidió apoyarse, de alguna manera, en esta relación de las dos religiones.

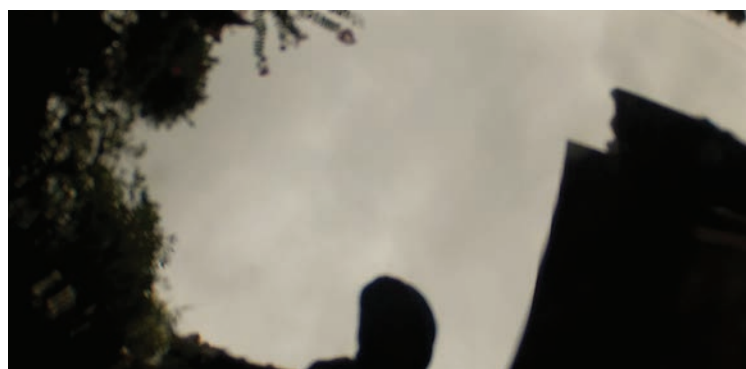
La primera decisión fue en referencia a los espacios o localizaciones. Después de muchos días de observación del medio rural donde el pueblo antes mencionado está enclavado, decidimos grabar el video en tres localizaciones: un exterior, un semiexterior y un interior. El exterior se rodó en frente de una puerta sintoísta, que tras pasarla y seguir el camino y subir unas escaleras, nos transportaba al templo situado en medio del bosque. Ni las escaleras, ni el templo, ni el bosque se aprecian en ninguna de las tomas que realizamos, ya que a nivel simbólico, decidiendo que fuera la primera parte de esta obra, nos quedamos simplemente en la puerta, dotándola de la significación de puerta multidimensional, que al atravesarla nos transporta a diferentes estados de consciencia.

El espacio semiexterior decidimos que fuera el templo budista. Aunque en las tomas escogidas no se aprecia, el templo en el que grabamos era un espacio construido, que aparentemente era un espacio cerrado, pero una de las paredes se plegaba completamente dejando una de las caras de la habitación completamente abierta. La sensación que se quería dar era la de encontrarnos en un espacio mágico, sagrado como espacio escénico.

El interior, fue el salón de la casa tradicional japonesa donde estábamos habitando. Personalmente, el hogar o la casa, siempre lo he identificado con la vida misma, es decir, con todo el equivalente de la vida, por esta razón, era muy importante que para este proyecto, esta habitación estuviera completamente vacía, para que solamente la habitara la coreógrafa y bailarina Inés Vieites Veiras.

En todo momento, he querido jugar con los números 2, 3 y 4. El empleo del 2 lo uso para la significación de los polos contrarios, como el ying y el yang, el blanco y el negro, lo positivo y lo negativo. Ejemplos de esto son las duplicaciones de la bailarina en el templo o la duplicación del monje budista.





Otra manera de representar esta duplicidad la quise imprimir desde la base simbólica del movimiento en la coreografía; por un lado, era necesario un movimiento tenso, cortante, brusco y recto, que apoyase lo que pienso son las experiencias terrenales y, por otro lado, un movimiento suave, circular y en paz que simbolizara la vida espiritual.

El número 3 siempre lo he asociado a la trinidad del padre, el hijo y el espíritu santo, o la madre, la hija y el espíritu santo por lo que en esta obra quería mostrar un tríptico secuenciado donde cada espacio, con su significación, evolucionara hacia el siguiente a través de los nexos conectores. En la primera parte, he dirigido la mirada hacia el cielo a través del marco de la puerta sintoísta, como medio representacional de la búsqueda interna de respuestas existenciales, con lo cual, esta mirada solamente podía ser vista en un plano contra picado, como si estuviéramos mirando hacia arriba. En el segundo bloque, el nexo conector es una imagen a la altura de los ojos de un campo verde de arroz, que para mí significa la comida, el alimento espiritual. Por último, el nexo conector del tercer espacio lo encontramos en una mirada contrapicada, una vez más mirando hacia arriba, pero esta vez, en vez de ver el cielo, hay un ente que nos mira. Nuestra mirada en este caso está matizada por el agua, que para mí representa los sentimientos. El ente, el observador como es entendido desde la física cuántica, nos mira, nos observa, pero a la misma vez somos nosotros, y por primera vez nos damos cuenta de que existe.



El número 4, que se aprecia en las duplicaciones de la bailarina en el último segmento o en la duplicación de los niveles del plano del arroz, intento representar la sensación de supervivencia de este plano material en el que vivimos en la tierra, que tiene que ver con los 4 puntos cardinales, los 4 elementos (aire, fuego, agua y tierra) o los cuatro ríos que nacen del Jardín del Edén.

Por último, la secuenciación narrativa tiene que ver con la secuenciación de los planos; empezamos por la puerta sintoísta que enmarca el cielo, mirando hacia arriba y por la bailarina con movimientos circulares, en paz, en tranquilidad. Cuando abre los ojos la evolución empieza, esto es, la protagonista, en realidad somos nosotros con nuestra experiencia en esta vida. Al empezar, aparecen los movimientos entrecortados coreográficos, que significan todas las experiencias rígidas o incómodas con las que nos topamos en nuestra existencia. En esta primera parte aparecen repeticiones del movimiento a modo de disco rayado; aquí intento mostrar las diferentes repeticiones que ocurren en nuestras experiencias, que a veces parece que estamos viviendo lo mismo, pero con otras personas, trabajos o lugares. La entrada en el segundo espacio tiene que ver con la evolución, un intento de mejorarnos a nosotros mismos en todos los aspectos, haciendo hincapié en la parte espiritual, ética o filosófica de nuestras vidas. Fue muy importante para mí usar a la misma persona en dos papeles diferentes, esto es, el monje y el guerrero. El guerrero, cuando se postra hace que podamos profundizar en el significado de nuestras vidas y cuando se levanta nos comunica que estamos listos para el siguiente paso. Finalmente, en el último segmento la bailarina entra con los movimientos entrecortados, pero sale del espacio con los movimientos circulares, haciendo referencia al círculo, que termina para volver a empezar.

#### LA MÚSICA: Isaac Herrera

La música de Inaka cumple principalmente una función de apoyo a la imagen de la vídeo danza, predomina la armonía frente a la melodía, así la música no destaca sobre la imagen acompañando a ésta y evitando desviar la atención del espectador. En cuanto al estilo, se podría categorizar como música "Ambient" o "New age", a pesar de que el contexto es oriental no se ha considerado necesario remarcar este aspecto con un estilo de música tradicional japonesa, con la excepción de que algunos de los instrumentos utilizados sí que son orientales, pero no son los que más predominan en el metraje.

Durante la obra, la bailarina representa dos aspectos contrapuestos, un yin yang, el primero transmite calma, paz, positividad; sus movimientos son suaves,

lentos, precisos y sosegados, la música lo enfatiza con un estilo más ambiental y meditativo. Se usan notas largas y mantenidas en el tiempo a modo de colchón sonoro buscando que el impacto entre los cambios armónicos sea el menor posible.

El segundo aspecto o estado anímico es más agresivo, dinámico y energético, una representación de la disconformidad con uno mismo a consecuencia de caer siempre en los mismos errores durante la vida y una falta de paz interior. Por ello, la música es más oscura y disonante, reforzada por un efecto sonoro de fuego e incluso repetitiva en algunos momentos. Entre estos dos aspectos se encuentra la figura del monje budista como la unión perfecta entre el cuerpo y la mente, en este momento la música crea una envolvente sobre el rezo del monje dando soporte al mismo.

En cuanto a la instrumentación elegida, en la parte más suave de la vídeo danza el instrumento principal son unas cuerdas orquestales con una dinámica “pianísimo”, ejecutadas sutilmente con mucha suavidad, de fondo hay detalles de un piano vertical preparado denominado “Una Corda”.



En la parte más agresiva hay una mayor instrumentación entre la que destaca un piano de cola preparado cuyo sonido no es de cuerda percutida, sino que se asemeja más a unas cuerdas metálicas mantenidas con un “sustain”. Otro tipo de instrumentos marcan cambios de plano, enfatizan y sitúan en contexto, entre ellos están unas campanas tibetanas, un gūiro, una percusión tipo taiko (timbal japonés) que acompaña a las apariciones y desapariciones de la bailarina, y un efecto sonoro producido por un sintetizador que entra en acción en el plano donde la cámara está sumergida en el agua.

Enfrentarse a un proyecto de este tipo puede parecer, a priori, más sencillo que otro tipo de composición musical para audiovisuales como, por ejemplo, un cortometraje, documental, etc... Sin embargo, no es tan sencillo. El marco musical de la vídeo danza no está tan definido como en otros formatos, las pautas a seguir o la representación no es tan evidente como la que se presenta en otro tipo de géneros, no obstante, da lugar a una mayor libertad creativa, lo que permite profundizar e innovar en los aspectos compositivos. Trabajar en un proyecto de este tipo es diferente, interesante y muy enriquecedor.

### COREOGRAFÍA: Inés Vieites

Me llamo Inés Vieites Veiras, tengo 28 años y soy de A Coruña. Soy bailarina, y gracias a eso en mi etapa de estudios conocí a Alma y a Victor, de Hidden Self Productions. A raíz de nuestra amistad surgieron tres proyectos: *Loop*, *Play* e *Inaka*.

Este último fue rodado el verano de 2018 durante una residencia artística en el pueblo de Kurate (Fukuoka - Japón). En él mi rol representa la parte física, más terrenal, del ser humano. A la hora de coreografiar nos basamos en un trabajo de improvisación pautada, y en este caso era Alma quien indicaba las cualidades del movimiento, sobre todo la amplitud y la velocidad. Siempre he disfrutado del proceso de improvisación y me he visto cómoda dentro del mismo, pero en esta ocasión he tenido que trabajar ciertas cualidades o movimientos que llevaba tiempo sin desarrollar y con los que fue hermoso reencontrarme.

Por otra parte, en los proyectos de videodanza siempre buscamos la interacción con los elementos que nos rodean. En este caso, sobre todo, las paredes de la casa. Esta búsqueda de interacción es algo que siempre resulta motivador e inspirador. Sin embargo, también hay que afrontar ciertos factores limitadores, como por ejemplo tener que mantenerse dentro del plano de cámara midiendo con cuidado la amplitud de tus movimientos.

Ha sido un proyecto que nos ha costado iniciar y encastrar, pero gracias al apoyo de la gente local durante nuestra estancia, de la cual incluso nació la colaboración del monje, conseguimos seguir adelante y disfrutar de la que ha sido una experiencia fantástica.

# grabacion DE espectáculos



HIDDEN  
films

[www.hiddenfilms.es](http://www.hiddenfilms.es)  
[info@hiddenfilms.es](mailto: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](http://www.hiddenarts.es)  
[info@hiddenarts.es](mailto:info@hiddenarts.es)

