



HIDDEN
arts

Nº 4
2021

CELIA BALBINA FERNÁNDEZ CONSUGRA

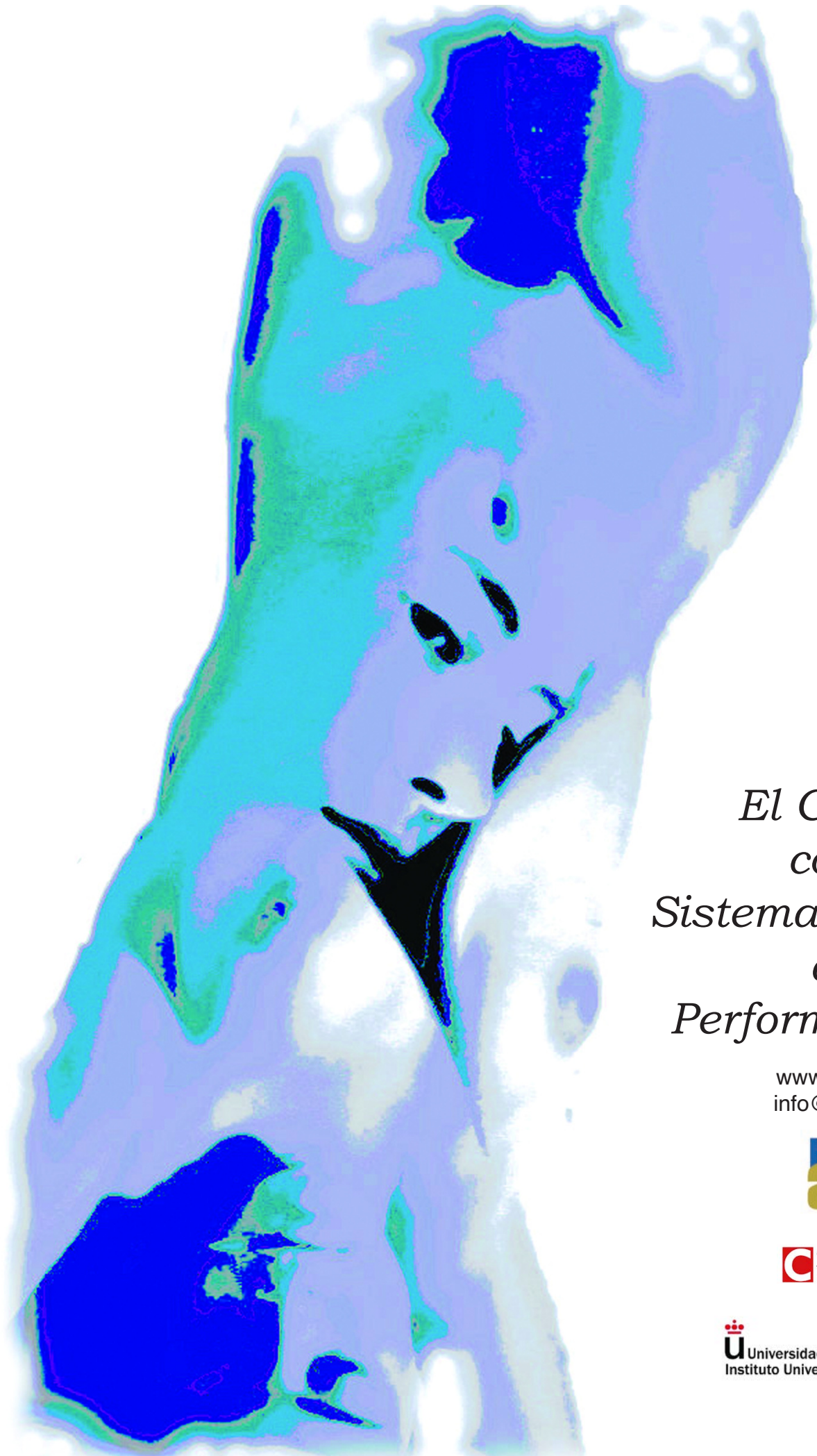
*El Cuerpo
como
Sistema Semiótico
del
Performance Art*

www.hiddenarts.es
info@hiddenarts.es

HIDDEN
arts

 *ediciones*
cumbres

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



ENTREVISTA	<u>Entrevista a Octavio Iturbe. Realización Alma Llerena</u>	
	<u>y Víctor M. Barbera</u>	1
ARTÍCULOS	<u>El Laberinto. Dra. Celia B. Fernández Consuegra</u>	5
	<u>Bailando con Caballos. Dr. Amador Cernuda Lago</u>	13
	<u>Maya Deren y el Cine Vertical. Alma Llerena</u>	16
	<u>Astrodanza. Patricia Passo</u>	19
	<u>La Vida Filosófica como Cuidado de uno Mismo.</u>	
	<u>Una Vindicación Platónica. Dr. Carlos Roldán López</u>	23
	<u>Antonin Artaud y el Teatro de la Crueldad. La Metafísica</u>	
	<u>en Acción. Dra. Celia B. Fernández Consuegra</u>	27
CREACIÓN	<u>Dejarse Llevar. Luisa María Arias Ramiro</u>	38
	<u>Play. Víctor M. Barbera</u>	41

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

En primer lugar quiero agradecer a todas las personas interesadas por perseguir conocimiento y que siguen fieles a nuestra publicación. También es necesario agradecer a todos nuestros colaboradores que generosamente nos brindan su tiempo y sapiencia para continuar con HIDDEN arts.

En el cuarto volumen de la revista hemos mantenido la sección de artículos de divulgación así como la de creación artística no obstante, hemos decidido cambiar el apartado dedicado a personajes por el de entrevistas. Creemos será de gran provecho poder mostrar las opiniones de diferentes creadores de diversos ámbitos artísticos.

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

Alma Llerena
Directora

Entrevista a Octavio Iturbe

Alma Llerena y
Víctor M. Barbera

Conocimos a Octavio Iturbe durante un taller de videodanza organizado por el primer encuentro de la Bienal de las Artes del Cuerpo, Imagen y Movimiento de Madrid (BAC), que tuvo lugar en septiembre de 2019. Tanto Víctor M. Barbera como yo, teníamos muchas ganas de poder conocer a Octavio; habíamos seguido su carrera como cineasta desde nuestro primer año en la escuela de cine.

Tuvimos la oportunidad de charlar con él en varias ocasiones mientras se celebraba el BAC, y encontramos que Octavio, no tan solo es un excelente cineasta y video artista, participe en la génesis de la videodanza en Europa, sino que además es una persona extremadamente generosa que no dudó en ayudarnos en cualquier cosa que le pedimos. Al final de nuestro encuentro, no pudimos resistirnos y le invitamos a unos cafés para poder charlar sobre una de nuestras pasiones; la videodanza.

Esta fue nuestra conversación.

AL: La primera pregunta es de calentamiento. Es ver si te atreves o te aventuras a dar una definición de videodanza.

OI: Es que videodanza... yo creo que ese término ya hace mucho que no se ve. Bueno, no sé si se dejó de usar. Por mi experiencia hay dos maneras de hacer un registro de un espectáculo, que siempre la videodanza para mí, es una coreografía grabada y para mí el videodanza en sí, es cuando re-escribes, cuando re-interpretas la coreografía para la cámara y para la visión.

Es como una reescritura de una coreografía, especialmente hecha para verla en formato de vídeo, o de screen, pantalla.

AL: Pero lo que yo entiendo, es que me estás diciendo que hay dos maneras diferentes, una que es de una grabación de un espectáculo tal cual.

OI: Eso para mi no es videodanza.

AL: ¿Y cómo llamarías a eso?

OI: Un registro.

AL: Y otro donde es una reescritura, una nueva cosa.

OI: Sí, eso. Es una pieza en sí misma, o sea, no es... aunque a lo mejor puede venir de un espectáculo, pero está trabajado y re-trabajado especialmente, para la cámara, y para el para el formato.

AL: Todas estas terminologías que me estoy encontrando, como cinedanza, danza para la pantalla, screendance, no sé, ¿piensas que son lo mismo? ¿Piensas que se refieren a lo mismo?

OI: Es que claro, o sea música, un musical, un cine musical, una película musical, West Side Story o Bollywood, incluso una película de Bollywood, para mí tiene momentos que pueden ser considerados videodanza, porque están trabajando en la coreografía, que le han trabajado cinematográficamente, o sea, la han... pero yo siento que la investigación de la videodanza en sí tiene que ser más específica entre el movimiento, la coreografía y el vídeo.

O sea, que cuando hay un planteamiento más, como más cercano, más... más estrecho. En el musical están grabando una coreografía, pero con... con el lenguaje cinematográfico con la cámara aquí, o aquí, un poco en contando la historia, pero no hay una investigación como más a lo mejor experimental, o más... eh... visualmente más profunda y está bien, en el movimiento y en la coreografía, ¿no?

AL: El movimiento, ¿tiene que ser necesariamente del cuerpo humano?

OI: No, por eso también, lo que te voy a decir, igual también en este tipo de... en los musicales o en las películas más cinematográficas, ahí yo creo que no hay tanto una experimentación, tampoco visual a nivel de... o sea, los movimientos de cámara, o sea el sonido. Ahí es más... un poco más como... sí, dividen, aunque está filmado, pero dividen el lenguaje cinematográfico y el coreográfico y para mí la videodanza tiene que estar como más en relación como... la cámara también en movimiento, el sonido también ayuda a crear un, a puntualizar un movimiento, a hacerlo más puntual, o hacerlo más fuerte, o hacerlo más débil, crear silencios, que para mí todo eso tiene que ver con el ritmo, y con el movimiento.

Entonces ya hay una investigación más profunda en lo que se refiere al lenguaje audiovisual y al lenguaje corporal, o coreográfico. Que al final de cuentas las cámaras, como cada vez son más pequeñas, puede haber más experimentación de ese nivel. O sea, no... yo no he visto muchas videodanzas que hagan tanto... que tengan como esta dirección, pero yo creo, imagino que habrá, con camaritas en la cabeza, a los pies, aunque sea lo que sea. No sé, a lo mejor hay, a lo mejor no hay.

AL: Yo no he visto todavía ninguna.

OI: ¿No?

AL: No. De hecho, nosotros intentamos ponerle una cámara en la cabeza a una bailarina mientras hacía unos giros, y la verdad es que no funcionó, fue un desastre. Al final hay que falsear el movimiento.

OI: Claro, ahí está la cuestión. Aunque la improvisación o el accidente puede ser bonito, pero allí yo creo que tienes menos control, entonces yo creo por eso que la gente no se arriesga tampoco. O no les interesa ir por ese lado porque no... o el lenguaje no se presta para hacer esa experimentación, no sé.



Pero imagino que sería algo interesante encontrar una cámara y algo que no sea tan descontrolado. Porque una cosa a lo mejor es como te lo imaginas y después cuando lo ves, dices: ¡Huy!

AL: Me he dado cuenta que mientras más observo obras de este estilo más me da la sensación que no sabría cómo definir algunas veces si es un videoclip musical, si es una obra de videoarte, si es una obra de videodanza, o si es simplemente una obra cinematográfica. ¿A ti te pasa lo mismo?

Ol: Yo creo que siempre, como en cualquier campo audiovisual, lo importante es la historia y lo que te lo que quiera decir, ¿no? O sea, como que, si ves un videoclip y te parece videodanza, pero al final es lo que hay, y lo que que importa es la música, lo que importa es promover la música. Si estás viendo un musical, lo que importa es la historia del musical, y si estás viendo una videodanza más enfocado al movimiento, pues entonces... O sea, yo creo que, dentro de los campos de la videodanza, dentro de sus ramificaciones, hay estos tipos de clasificaciones. Todo puede ser videodanza, pero depende de en qué contexto se analice.



Pero para mí, la videodanza es algo como más enfocado al movimiento, en la edición, en la cámara... o sea, no es... Por ejemplo, el video que te enseñé que hice yo, ese para mí no es videodanza. Para mí es un videoclip, aunque tiene danza, y tiene edición, pero ahí un motivo, no hay, tiene la intención de experimentar con la cámara y con el baile. Ahí no más importante es la edición, poco más; se juega con repeticiones y con ir hacia atrás, pero nada más. Lo demás es casi un registro de la coreografía, entonces es un videoclip. En cambio, hay videoclips... ¿has visto el videoclip de Feist? ¿Uno que se llama 1234? Para mí cuando lo vi dije: esto si puede ser videodanza porque ahí sí hay un trabajo con la cámara el que los cuerpos y la manera de grabar dialogan y todo supuestamente es un plano secuencia.

Yo creo que si hay un trabajo de movimiento o sea, del movimiento de la cámara con los bailarines, que no es la cámara estática y grabando... y aparte, plantean un plano secuencia que yo creo que está falseado, pero ¿ves? Ahí sí hay una investigación, aparte de la canción, que es la protagonista, la cantante, pero aparte hay una coreografía y una coreografía también de la cámara. No hay edición, pero también yo creo que es interesante, que no haya.

AL: ¿Te acuerdas del vídeo que vimos en el BAC Madrid, que se llamaba Ja, Ja, Ja? ¿Te acuerdas? Es un poco más narrativo y te va contando una historia, aunque no sea hablada, sino bailada, pero te va contando una historia, ¿consideras que ese tipo de vídeos son videodanza? ¿O piensas que son cortometrajes con danza?

Ol: No. O sea, son cortos con danza. Hay una historia y en realidad son cortos que tienen baile, y que están grabados bien, pero no hay una investigación. Para mí realmente la videodanza es cuando hay una investigación, con la cámara, con la edición, con las posibilidades del lenguaje audiovisual. Aquí es más la historia, ¿no? La interpretación también actoral y todo, y hay parte de danza, que también están bien grabadas, pero no es una videodanza en sí, entera, no sé.

A lo mejor lo que yo estoy hablando es que es muy experimental o algo. Es que yo creo que la videodanza está más unida al videoarte que al cine. Puedes hacer una instalación con una videodanza, o sea... de hecho, a partir de una videodanza hemos hecho instalaciones, porque hay más una experimentación con el cuerpo o con la cámara, ¿sabes?

Con el espacio. Entonces en un vídeo como el de Ja, Ja, Ja, es difícil hacer un... plantearte una instalación de algo, como hay una historia...

Los vídeos de videodanza para mí, puedes extraer algo y hacerlo más abstracto, igual con efectos como la repetición de un brazo, o que se yo... que para mí a veces es más interesante la videodanza en sí.

AL: Si tuvieras que decirme características específicas de las obras de videodanza, ¿cuáles serían?

OI: Pues... no sé... tampoco he visto muchas, je, je, je. No de verdad, te puedo decir las que yo hago, como las que he hecho con Wim.

AL: Sí claro. Puede ser como por ejemplo debe tener el concepto de movimiento, que es una que ya me has dicho o tiene que jugar con el concepto de movimiento, por ejemplo.

OI: Para mí... o sea, para mí la videodanza tiene que ver con el movimiento o el no movimiento. Al final la danza es movimiento, a lo mejor coreografiado o no coreografiado, o lo que sea, pero al final es danza y danzar es moverse, entonces tiene que ver con movimiento, con ritmo, y con lo contrario.

AL: Vale. Vamos a hablar si te parece un poco del papel de la edición en la videodanza. ¿Qué me puedes decir de este papel?

OI: Pues, para mí es muy importante, porque con la edición tu armas el... o sea, la edición es una especie de reescritura de la coreografía, con la edición puedes jugar mucho con el ritmo, la manera de grabar también te puede hacer que edites de una manera u otra. Si usas planos secuencia, para mí también estás editando. Para mí la edición puede también ser sin cortar, ¿sabes? Con la cámara puedes editar a la hora de grabar. De hecho, yo creo que, dentro de la cámara, está el movimiento. Estás editando ya en con la imagen, ¿no? Y eso me parece muy fascinante, es más, es porque yo creo que es más difícil. Siento que es más difícil hacer algo así, que cortar y poner planos. Cada vez como que me interesa más este tipo planos y de lenguaje, porque yo ya he hecho tantos cortes que... También a veces es cuestión de la producción, el tiempo o los medios, pero con las posibilidades actuales quizás es más fácil. Pero aún así, necesitas tiempo o hacerlo experimental completamente.

AL: Sí, la verdad es que los planos secuencia, en general, son muy interesantes.

OI: Y ahí en los planos secuencia, yo creo que hay edición, aunque estén rodados en una toma... editas en el momento en el que estás escogiendo dónde mirar, y dónde grabar y cómo moverte. Y la edición tiene que ver con el ritmo, y con la organización de lo que pones antes o después. Es muy importante.

AL: ¿Crees que se pueden encontrar géneros dentro de la videodanza y cuáles?

OI: Sí, lo que hablábamos antes. Género más experimental, más musical, más dancístico, como más narrativo. Pero te digo, a mí la videodanza que más me interesa y lo que siento que explota más, o sea, que es un género en sí mismo, está más cerca del videoarte, de la experimentación.

AL: Y ya mi última pregunta, ¿cuáles son los puntos que cuando alguien quiere analizar la videodanza tiene que observar?

OI: Bueno, está la imagen... en la manera en que... bueno, pues un poco todo. La manera que está grabado, si el concepto coreográfico va acorde con la grabación,



Fotos>Octavio Iturbe

Pues en todos los elementos, cuando ves una obra cinematográfica, ¿no?

AL: Esto que me comentas que, si la coreografía está o no de acuerdo con la grabación, ¿cómo se podría observar eso?

Ol: Es que es muy subjetivo, porque igual tu lo piensas, pero... pero a lo mejor los que lo realizaron ni tan siquiera lo pensaron de esa manera. También te digo, cuando yo trabajo con Wim o con otros coreógrafos, a veces nos planteamos: ¿a ver cómo esta escena se puede grabar mejor? Hay como un planteamiento de cómo se graba y después se ve si el resultado es lo que queríamos, y si no pues seguimos experimentando.

AL: Pues yo no tengo nada más que preguntar, pero ¿crees que se nos queda alguna cosa en el tintero?

Ol: Sí, bueno, yo creo que la luz también es muy importante. Es un elemento con el que también puedes jugar en la videodanza, que yo por lo menos hasta ahora no he visto a nadie que lo use, o sea, que le de más presencia. La luz también puede generar movimiento, ¿no? Apagarla, encenderla, apagarla, encenderla, apagarla, encenderla, ¿sabes? Pero yo creo que esto entra dentro del campo de la investigación, o de los efectos del vídeo. Como lo que hice en Primer movimiento, que era como flip, flop, flip, flop, flip, flop. En realidad lo hice, porque las chicas no se movían, y lo hice para que se movieran. Y lo único que se me ocurrió fue eso y aparte ellas trabajaban sobre la dualidad, así que funcionó perfecto.

Yo en realidad no soy muy efectista, no me gustan mucho los efectos, pero en ese vídeo, tenía un sentido. Así que si tiene un sentido el efecto, que se entienda que es por algo que se utiliza dicho efecto. Cuando son efectos por efectos, entonces... Como con las películas que solo utilizan efectos para vender entradas. Eso a mí no me interesa. Como películas como Avengers, que solamente estás viendo los efectos. Me molesta. Prefiero ver algo más artesanal, o bien filmado.

VB: Como has estado en diferentes producciones, ¿piensas que el presupuesto de la obra tiene que ver con la experimentación que se pueda hacer? Es decir, si hay más presupuesto, como hay más en juego, ¿crees que limita las posibilidades de experimentación?

Ol: Bueno, en las películas de Wim que yo he estado donde ha habido más presupuesto. Y sí que es verdad que se planifica más. Esto también tiene que ver con las posibilidades añadidas, como usar una grúa o varias cámaras, entonces te lo pide, es normal. Si tienes más medios, entonces tienes que organizarlo más y lo tienes que hacer mejor.

Y si tienes menos presupuesto, a lo mejor tienes una cámara, ya... tampoco tienes mucho juego. Entonces... sí hay una planificación, claro, pero se presta más también a la exploración en el momento, también.

VB: O sea, llegado el día del rodaje, aunque haya habido una planificación, se puede experimentar, ¿no?

Ol: Sí, sí, sí. Tampoco cuando he trabajado con Wim, ninguno de los dos somos estrictos. O sea, yo tengo la imagen de la escena en la cabeza, porque lo hemos visto en un escenario, pero tampoco... cuando llegamos a la localización, a lo mejor hay que cambiar cosas, y también la planificación y vas improvisando también. O sea, no está todo planificado de forma rígida. Lo que sí que es rígido es la planificación técnica, del día, la hora, la escena o secuencia... Con las cámaras de ahora, es más fácil experimentar, porque te puedes mover con ellas fácilmente.

VB: También me gustaría preguntarte si en tu opinión la videodanza se olvida un poco de los espectadores. De si se olvidan un poco de generar una obra para un público más allá del que ya existe que le gusta la videodanza.

Ol: Creo que depende mucho del artista, pero creo que en ese sentido los festivales son buenos, porque pueden generar público, pueden acercar las obras a diferentes personas. Pero también es complicado, porque si haces un trabajo muy personal... o sea, no es una obra de Pina Baush...

¿cómo haces para que la gente vaya a ver algo? Y después de que se interesa, en verlo y es un truño, ¿sabes? Ahí está la cosa, ¿sabes? Por eso es importante la función de los programadores de los festivales.

Yo creo que la videodanza es un mercado que, a lo mejor, puede atraer a vídeos como Ja, Ja, Ja, que son más populares, chistosos. Puedes mostrar eso y luego algo completamente experimental. También influye mucho la difusión, pero es que no mucha gente conoce la videodanza, especialmente fuera del circuito de la danza y eso que ya son muchos años.

AL: Pues solamente me queda darte las gracias por haber accedido a esta entrevista y espero poder coincidir contigo en otra ocasión

Ol: No hay de qué. Espero que esto te pueda servir, ja, ja, ja, ja, ja.

Símbolo

El Laberinto

«*Nos muestra nuestra propia historia*»

Celia B. Fernández Consuegra

El filósofo Nietzsche nos decía: “Si quisiésemos esbozar una arquitectura de nuestra alma (...) habría que concebirla a imagen de un laberinto.” Y es que existe toda una filosofía detrás de este concepto, Gaston Bachelard, en su ensayo *La poética de la ensoñación* describe el laberinto como la arquitectura interior del ser humano que creamos en base a nuestras experiencias y recuerdos, siendo estos los que levantan los muros del laberinto. Los pasillos se desarrollan en paralelo a nuestra evolución biográfica, y es fácil que nos perdamos o nos quedemos atrapados en él: «Cuando llegamos a la cima de la edad, al llegar a su fin, vemos tales ensoñaciones, retrocedemos al reconocer que la infancia es el pozo del ser.» (Bachelard) Pues la infancia en sí es poesía pura, ya que todavía no se han asociado conceptos a las cosas, y podemos imaginar otras maneras de ellas.

Simbolismo

El principio geométrico del laberinto es la conexión entre el cuadrado y el círculo como única figura. El cuadrado es un símbolo de los cuatro puntos cardinales que se reflejan en una brújula, de orientación y estructura. El círculo es un símbolo de totalidad, perfección y recurrencia. Ambos son símbolos de la tierra y el cielo, hombre y mujer, cuerpo y espíritu. A través de la unión de ambos principios, el laberinto es un símbolo de la totalidad, del mundo y de la vida.

El Laberinto y su Origen

La primera referencia al término laberinto sugiere la definición de una notable estructura o área definida de piedra. En una lápida de arcilla encontrada en Knossos o Cnosos (ciudad más importante de Creta durante la civilización minoica) y fechada en el 1400 a.C se puede leer: Un frasco de miel para todos los dioses, un frasco de miel a la Señora del Laberinto.

Las primeras evidencias de los laberintos pueden encontrarse como pictogramas tallados a lo largo de España, en Irlanda, cerca de Tintagel en Inglaterra, Siria, Rumania, Egipto, Pompeya, Turquía, y Marruecos. En Cornualles, región en Inglaterra y en el noroeste de España; se dice que datan en la Edad de Bronce. La Figura N° 1 corresponde a una jarra etrusca encontrada en Traghiatella, Italia.

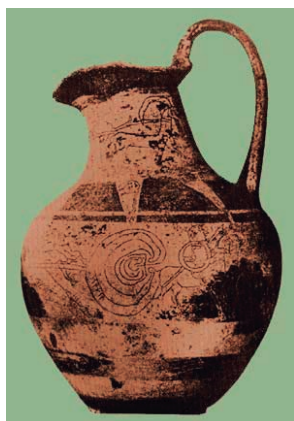


Figura N° 1

El Laberinto en el Mundo

Ver Figura N° 2. Laberinto en Rocky Valley, Norte de Tintagel, en Cornwall, Inglaterra.
Ver Figuras N° 3, N° 4, N° 5, No.6, N° 7, N° 8, N° 9, N° 10, N° 11



Figura N° 2



Figura N° 3. Indios Hopi



Figura N° 4. Nazca. Perú



Figura N° 5. Sibbo. Finlandia



Figura N° 6. Rajastan. India



Figura N° 7. Sellos Egipcios

En el Mundo Cristiano

Ver Figuras N° 12, N° 13, N° 14, N° 15



Figura N° 8. Vasija. Siria



Figura N° 12. Catedral de Chartres. 1252. Francia



Figura N° 9. Pompeya



Figura N° 13. Catedral de Amiens. 1221. Francia



Figura N° 10. Machu Picchu

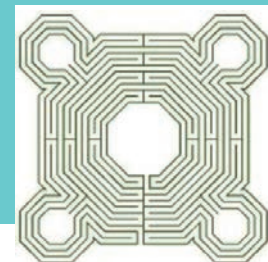


Figura N° 14. Catedral de Reims 1211. Francia



Figura N° 11. Cemon. Italia. Siglo I aC



Figura N° 15. Catedral de San Quintín. Siglo XI. Bélgica

El Laberinto y la Mitología

Dédalo, en la mitología griega, el arquitecto e inventor que diseñó para el rey Minos de Creta el laberinto en el que fue aprisionado el Minotauro, un monstruo comedor de hombres que era mitad hombre y mitad toro. El laberinto fue tan hábilmente diseñado que nadie podía escapar de ese espacio intrincado o del Minotauro. Dédalo reveló el secreto del laberinto sólo a Ariadna, hija de Minos, y ella ayudó a su amante, el héroe ateniense Teseo, a matar al monstruo y escapar. Encolerizado por la fuga, Minos encarceló a Dédalo y a su hijo Ícaro en el laberinto. Aunque los prisioneros no podían encontrar la salida, Dédalo fabricó alas de cera para que ambos pudieran salir volando del laberinto. Ícaro, sin embargo, voló demasiado cerca del sol; sus alas se derritieron y cayó al mar. Dédalo voló hasta Sicilia, donde fue recibido por el rey Cócalo. Minos persiguió después a Dédalo, pero las hijas de Cócalo lo mataron. Figura N° 16



Figura N° 16

El héroe Teseo fue a Creta desde Atenas con un grupo de 14 jóvenes para matar al Minotauro, una monstruo mitad toro mitad hombre que estaba encerrado en los intrincados pasadizos del laberinto. Cuando Ariadna vio a Teseo, se enamoró de él y se ofreció ayudarlo si le prometía volver a Atenas y casarse con ella. Ella le dio entonces un ovillo de hilo, que había recibido de Dédalo, el inventor y diseñador del laberinto. Sujutando un extremo en la puerta y devanando el ovillo a medida que entraba en el laberinto, Teseo encontró al Minotauro y lo mató. Así, rebobinando el hilo, fue capaz de escapar de ese intrincado lugar.

En el centro del laberinto, en la oscuridad, algo dentro de uno se revela, y se confirma. En Teseo, el Minotauro encontró lo que él podría haber sido: un señor joven con una promesa de futuro, querido por su padre. En el Minotauro, Teseo encontró el ser en el que se estaba convirtiendo, un asesino, una persona que no cumplía con sus promesas y un hijo que iba a romper el corazón de su padre. En el mundo clásico, el laberinto es un escondite, prisión del sueño de los monstruos, pero también un sitio de metamorfosis contagiosa dónde nosotros somos arras-trados dentro de la consciencia del monstruo, asumiendo sus aspectos, antes de desandar nuestros pasos hacia atrás, hacia el mundo real. Figura N° 17



Figura N° 17

Un laberinto es un símbolo antiguo que se relaciona con la totalidad. Combina el simbolismo del círculo y la espiral en un serpenteante y determinado camino. Representa un viaje a nuestro propio centro y de nuevo el regreso al mundo material. Los laberintos se han usado por mucho tiempo como herramientas de meditación y oración. Un laberinto es un arquetipo con que nosotros podemos tener una experiencia directa. Caminar el laberinto puede ser considerado una iniciación donde se despierta el conocimiento codificado dentro del ADN.

Para muchos caminantes el laberinto se convierte en una metáfora del camino que se realiza en la vida: aunque lleno de torceduras y giros, cada uno de nosotros está en un solo camino determinado y cada persona tiene una experiencia de vida cualitativamente separada y distinta. En los laberintos, los buscadores modernos están emulando y están reafirmando la tradición de peregrinación de muchas tradiciones religiosas antiguas.

Caminar el laberinto es una actividad del cerebro derecho (creativo, intuitivo, imaginativo), y puede inducir o mejorar un estado contemplativo o meditativo de la mente. Es una herramienta que puede aclarar el entendimiento, calma nuestras ansiedades durante los períodos de transición y estrés, puede ser una guía de curación, de autoconocimiento, mejora la creatividad, permite la reconciliación, restaura los sentimientos de pertenecer a una comunidad, por lo que lleva al crecimiento personal y espiritual.

Cuando se medita en un laberinto, se camina de un lado a otro, girando 180° cada vez que se entra en un círculo diferente. Como se cambia la dirección del camino, también cambia la percepción del cerebro derecho, al cerebro izquierdo. Éste es una de las razones por las que el laberinto puede inducir estados receptivos de conciencia.

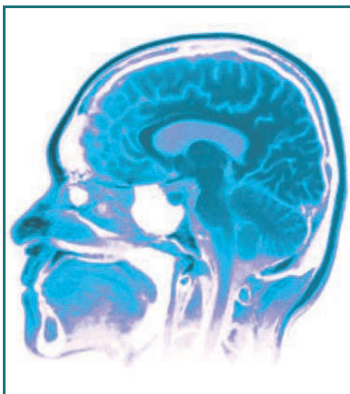


Figura N° 18



Figura N° 19



Figura N° 20

Los siete circuitos del laberinto de Creta clásico también se han asociado con los siete chakras primarios del cuerpo. Chakra es una palabra hindú cuyo significado es "ruedas de luz." Son vórtices de energía que se mueven en espiral y que constituye el campo de energía de nuestros cuerpos. El yoga trabaja con el sistema de chakras como una modalidad de técnica curativa.

El Laberinto y La Salud

Una investigación dirigida por Dr. Herbert Benson en Harvard Medical School's Mind/Body Medical Institute ha encontrado que las meditaciones enfocadas caminando el laberinto son muy eficaces para reducir la ansiedad y producir lo que el Dr. Benson llama el "la respuesta de relajación". Esta respuesta tiene un beneficioso efecto para la salud a largo plazo, que incluye en el equilibrio de la tensión arterial, la velocidad de respiración reduce el dolor crónico, el insomnio, mejora la fertilidad, y muchos otros beneficios. La práctica regular de esta meditación lleva a un mayor poder de concentración y aun sentido de control y eficacia en la vida. Debido a esto se construyen laberintos en hospitales, parques, casas particulares e iglesias.

El Laberinto y la Atlántida

Teniendo presente la descripción de la Atlántida realizada por Platón en el Critias, podría pensarse que el laberinto representa de alguna manera un mapa de dicha ciudad.

Platón nos dice: "... En esta montaña tuvo su morada uno de los hombres principales de esta tierra, su nombre era Evenor y tenía una esposa llamada Leucippe, y ellos tenían una única hija, Cleito. La chica era una mujer joven cuando sus padres murieron. El Dios Poseidón se enamoró de ella y tenía relaciones sexuales con ella y, rompiendo la tierra, él rodeó la colina en que ella vivía, creando áreas alternadas de mar y de tierra, una concéntrica a las otras; había dos de ellas de tierra y tres de agua, circulares como procesadas por un torno, siendo cada circunferencia equidistante en cada punto desde el centro, de manera que ninguna podía ser considerada una isla, debido a que las naves y la navegación todavía no existían". Figura N° 21.



Figura N° 21

"... (los soberanos de la Atlántida) en primer lugar construyeron puentes encima de los anillos de mar que rodeaban la metrópoli antigua, y construyeron un camino que permitió entrar y salir del palacio real. Y desde el principio ellos construyeron el palacio como morada del dios y de sus antepasados, y continuaron adornándolo de generación en generación, y cada rey superaba, la cúspide de la gloria del que lo había precedido, hasta hacer una maravilla de edificio para contemplar en amplitud y belleza. Y, partiendo del mar, excavaron un canal trescientos pies anchos, cien pies de profundidad cincuenta estadios de largo que llegó al área exterior creando un pasaje en el mar que se le llamó puerto; y el pasaje era lo bastante extenso para permitir la entrada a los barcos más grandes. Además, abrieron al nivel de los puentes los anillos de tierra que separaban los anillos de mar, creando un espacio suficiente para el pasaje de un trireme (embarcación de tres órdenes de remos) en un momento de un anillo al otro y cubrieron estos canales creando un camino subterráneo para las naves; de hecho, las orillas se levantaron mucho sobre el nivel del agua..."

Figura N° 22.



Figura N° 22

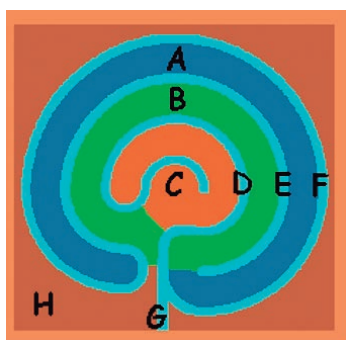


Figura N° 23

- A - El anillo principal de tierra
- B - El anillo menor de tierra
- C - La Ciudadela
- D - El puerto interior
- E - Segundo puerto
- F - El gran puerto
- G - Canal que lleva al mar
- H - Región mercante

El Laberinto y la Pintura

Ver Figura N° 24, Figura N° 25, Figura N° 26



Figura N° 24. Retrato. Bartolomeo Veneto 1510



Figura N° 25. El Alma al Aire. Leonora Carrington. 1991



Figura N° 26. El Sueño. Caroline Culubret 2012



Figura N° 27. El Laberinto. Rudolf Hausner. 1987

El Laberinto y la Escultura

Ver Figura N° 28, Figura N° 29

Se puede consultar
<https://www.redalyc.org/pdf/653/65332666008.pdf>,



Figura N° 28. Laberinto de Pontevedra Robert Morris 1999.



Figura N° 29. Rabama.

El Laberinto y la Fotografía

Ver Figura N° 30, Figura N°31

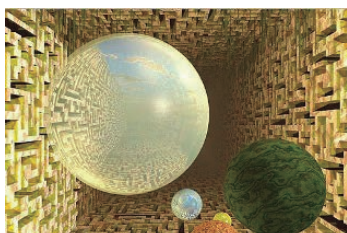


Figura N° 30. Gethard Höberthj. 2003



Figura N° 31. Heller Herter

El Laberinto y la Música

Si se enumera la trayectoria de un laberinto clásico con un recorrido de 7 círculos desde afuera hacia adentro, entonces se camina en el orden: 3,2,1,4,7,6,5,8.

Si hacemos coincidir la entrada al laberinto con la nota do y seguimos el orden del recorrido del mismo siguiendo la escala musical: re, mi, fa, sol, etc., obtendríamos "la Música del Laberinto".

Ver Figura N° 32, Figura N° 33



Figura N° 32



Figura N° 33

El Laberinto y los Jardines

Desde el siglo XV hasta el XVII, los laberintos y las estructuras laberínticas fueron sinónimos, junto con las relaciones entre amantes, y el jardín de las delicias, los lugares adecuados para las tentaciones y los vicios. Tales visiones de amantes que entran en el jardín laberíntico a encontrarse con otros amantes no son necesariamente metafóricas; pueden ser representaciones razonables de un tipo de actividades buscadas en las esquinas privadas, oculto a las miradas entrometidas detrás de los setos. Pero también existe una esperanza para la juventud. En las avenidas cambiantes del laberinto, los jóvenes vienen a buscar los pasatiempos de la madurez.

En el "Laberinto del Seto vivo", un grabado de Hieronymus Wierix (1553? -1619) las sendas del laberinto están llenas de músicos, mientras las parejas se pasean, otros van solos, e incluso se puede ver un duelo, las actividades propias de los hombres entre los 16 y 32 años ("hombres del laberinto"). Estos bribones finalmente son llevados por los ángeles de la prudencia que residen dentro del Palacio de Bellas Artes, para inculcarles una nueva vida.

El Laberinto y la Danza

Partiendo de cómo se puede dibujar un laberinto, muchos coreógrafos proponen, una “danza del laberinto” partiendo de este esquema de la Figura N° 37.



Figura N° 34. Hampton Court. Inglaterra. 1690

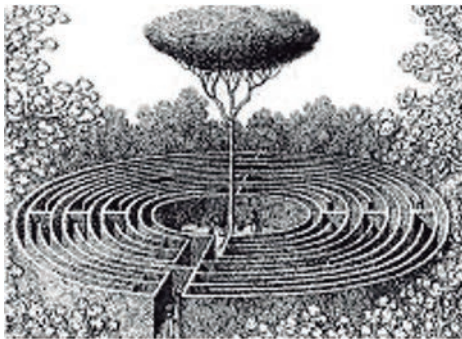


Figura N° 35. Villa Altieri. Roma.

Los laberintos formados a partir de marañas de setos han sido una característica de jardines y parques por lo menos desde hace seiscientos años.



Figura N° 36. Laberinto d'Horta. Barcelona.

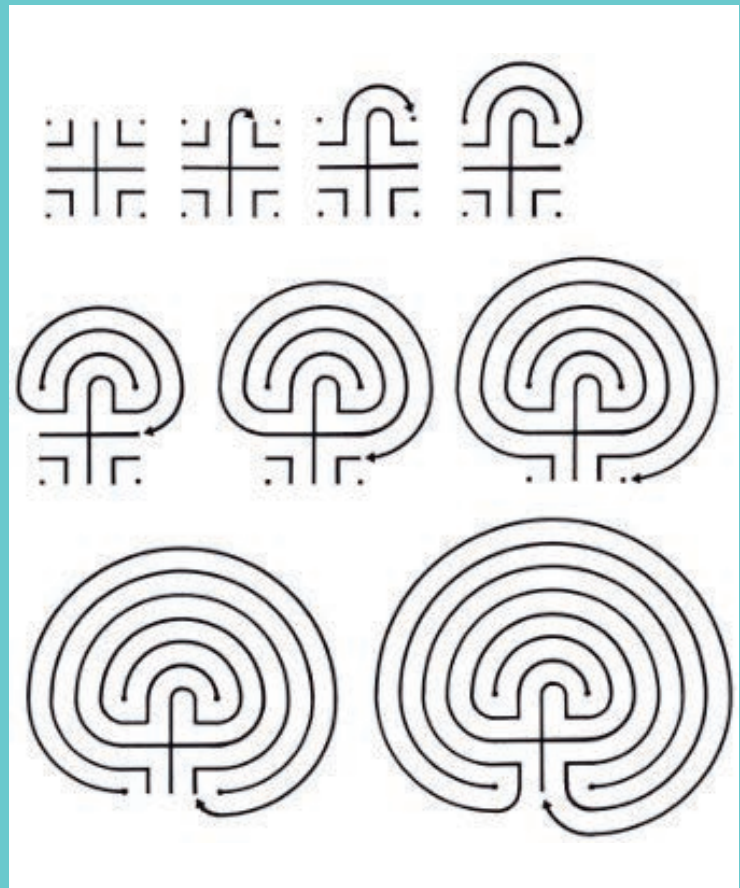


Figura N° 37

En el 5to libro de Virgilio, “La Eneida”, se narra la historia de la lucha de Eneas para defender Troya. Eneas escapa de la ciudad conquistada con su padre y su hijo Iulus. Virgilio narra como Iulus participa junto con sus compañeros en un deporte llamado Ludus Trojae o Lusus Trojae, Juego de Troya. Consistía en una marcha procesional o danza donde algunos de los participantes hacían los movimientos de ir a caballo. Virgilio compara el movimiento de la danza con el laberinto cretense (V. 585-591)

Cien años más tarde este juego es mencionado por dos escritores Romanos: Suetonius and Tacitus. En el imperio Romano sólo era representado por jóvenes de buena posición social.

Otra danza antigua, o juego en las que participaban los jóvenes de buena posición social, y donde los movimientos representaban los caminos tortuosos del Laberinto de Creta, era el baile realizado por Teseo y sus amigos en la isla de Delos. Este baile se llamó "Geranos, o Crane Dance", probablemente a causa del parecido del movimiento y la actitud de los bailarines al de las grullas en vuelo, o quizás a causa de los adornos en el vestuario de los bailarines. En el siglo XVIII un viajero alemán, en su recorrido por Rusia relata que en Siberia había visto Crane Dance donde los bailarines se vestían con las pieles de estos animales.

Por analogía con un gran número de mitos, ritos, y ceremonias de razas antiguas y modernas, los antropólogos han llegado a la conclusión que estos bailes del laberinto son sólo expresiones particulares de un antiguo y ampliamente difundido ceremonial asociado con el despertar de naturaleza en primavera, después de su sueño invernal, o la liberación del sol encarcelado después de su larga cautividad del invierno.

El Laberinto y el Cine

Labyrinth, es una película de fantasía filmada en 1986, dirigida por Jim Henson y protagonizada por dos notables excepciones en el reparto, que está en su mayoría conformado por títeres y seres fantásticos: Jennifer Connelly (Sarah) y David Bowie (Jareth el Rey de los Goblins) quién además escribió e interpretó algunas de las canciones incluidas en el film.

Ver Figura N° 38, Figura N° 39



Figura N° 38



Figura N° 39

Bailando con Caballos

Amador Cernuda Lago

La terapia ecuestre puede ser considerada como una técnica de integración sensorial, ya que las diversas actividades que se realizan con el caballo pueden estimular tanto el sistema táctil, vestibular, como propioceptivo; consiguiendo mejoras a nivel motor, en la percepción corporal, táctil, visual, en el control postural, coordinación motriz, relajación, comunicación e interacción, aunque todavía es necesario investigar científicamente sobre sus resultados.

La utilización del caballo como rehabilitador es una práctica antigua, que se remonta a Hipócrates que ya “señalaba la equitación como tratamiento para restablecer la salud y preservar el cuerpo de las dolencias”. A finales de la Primera Guerra Mundial, el caballo fue utilizado de modo terapéutico, esta modalidad de los caballos condujo en 1958 a la aparición oficial del primer centro especializado, The Pony Riding for the Paralysis Trust, en Inglaterra, extendiéndose la especialidad a Canadá y Estados Unidos.

Actualmente, se pueden hallar programas de equinoterapia en numerosos lugares de Europa, aunque con diferentes niveles de integración. En el caso de España, a pesar de encontrar estos programas en todas las comunidades autónomas, no existe todavía un organismo que dicte y controle unos patrones de trabajo validados, lo que permitiría una mejor calidad de la intervención y del profesional. Sin embargo, existen estudios especializados y, la OMS, en sus últimas recomendaciones, “incluye la equitación como actividad deportiva beneficiosa para personas con patologías físicas, psíquicas y sociales”.

La equinoterapia consta de diversas actuaciones en función de las necesidades y características específicas de cada paciente, haciendo uso del movimiento corporal como recurso para mejorar la salud, permitiendo una rehabilitación integral, la cual involucra aspectos neuromotores, sensoriales, cognitivos y sociales (Falke, 2009). Además, dicha terapia no tan sólo consiste en la monta del caballo, sino que inicialmente se recomienda hacer diversos ejercicios de estiramiento, y el establecimiento de una buena relación entre jinete y caballo, lo que puede obtenerse a través del cepillado del animal o caricias, para alcanzar progresivamente un nivel de confianza entre ambos. Seguidamente, se pueden iniciar las actividades encima del caballo, las cuales serán muy variadas en función de los objetivos, recomendándose terminar las sesiones con muestras afectivas acompañadas de cuidado hacia el animal.

Utilizar el caballo facilita procesos de cambio y mejoras en la población afectada (Woodcock, et al., 2008). Según (Falke, 2009, p.18): “desarrolla una conducta que genera un desarrollo neuromuscular altamente positivo”, lo que significa que tanto se podrán ver modificaciones o mejoras en las capacidades físicas como psíquicas, ya que ambas están interrelacionadas mutuamente, permitiendo al paciente poder realizar unas funciones u otras.

Las personas con problemas alimentarios están extremadamente centradas en sí mismas, tienen alterada la imagen corporal y suelen manifestar crisis de la autoestima difíciles de abordar.

El animal responde de una forma distinta a la interacción, se brinda y no juzga, no etiqueta, no adoctrina, necesita atención, cuidados, respeto, lo que también necesitan las personas con problemáticas alimentarias y de imagen corporal. Los pacientes deben cuidar al caballo, asearlo, respetarlo, tratarlo con dedicación, valorarlo. De este modo el paciente logra salir de su centro de preocupaciones obsesivas y se dedica a otro que le brinda cariño sin prejuicios.

El resultado es muy positivo, porque para más bienestar, las actividades tienen lugar al aire libre, en las que hay un compromiso de movimiento, de tareas, grupal.



El paciente puede disfrutar otras cosas: salir de su encierro, interactuar con otros, tomar sol, hablar de otros temas, realizar actividades artísticas en un espacio que lo enriquece y lo aleja de sus dramas.

La terapia con caballos tiene múltiples beneficios en la recuperación, estableciendo como primera premisa que el humano debe fomentar un vínculo de comprensión con el equino adaptando su comunicación en base al lenguaje del animal.

La equinoterapia incluye diferentes ejercicios que van desde cuidados a pie de tierra, hasta montar al caballo. Gracias a la equinoterapia, la persona puede beneficiarse de una mejora física, psicológica y social.

Los caballos son animales con una sensibilidad emocional muy destacada, son capaces de percibir el estado de ánimo o la emoción que siente una persona y reaccionan de manera inmediata. No reaccionan ante la comunicación verbal, sino ante la comunicación no verbal de la persona que tienen delante (lenguaje corporal, es decir, ante los procesos automáticos y menos conscientes del individuo). Mejora la autoestima y la autoconfianza. Fomenta e incrementa el autocontrol y la auto

Mejora la autoestima y la autoconfianza. Fomenta e incrementa el autocontrol y la autonomía. Mejora funciones ejecutivas: atención, concentración y memoria. Y facilita el control y la canalización emocional.

En la relación con el caballo no existe ninguna forma posible de manipulación, pues reacciona a las emociones de manera inmediata, solo entiende cuando hay claridad y buena intención.

La equinoterapia consta de diversas actuaciones en función de las necesidades y características específicas de cada paciente, haciendo uso del movimiento corporal como recurso para mejorar la salud, permitiendo una rehabilitación integral, la cual involucra aspectos neuromotores, sensoriales, cognitivos y sociales (Falke, 2009; Rigual, 2006). Además, dicha terapia no tan sólo consiste en la monta del caballo, sino que inicialmente es recomendable hacer



Las respuestas del equino indican cómo nos sentimos y relacionamos con nosotros mismos y cómo nos relacionamos con el mundo. Esto es un aspecto muy positivo terapéuticamente en la dinámica del proceso de recuperación de personas con problemas alimentarios, debido a que permiten a los pacientes mejorar su autocontrol y autoconfianza, así como la gestión y canalización de las emociones, en base a las reacciones que pudiera tener el animal.

Uno de los grandes beneficios de la equinoterapia es que se sale del entorno terapéutico habitual, promoviendo la adherencia y la colaboración del paciente debido a que se desarrolla al aire libre, en entornos naturales y el ambiente suele tomar un cariz lúdico. Además, es importante tener en cuenta el vínculo emocional que se establece con el caballo, pues favorece igualmente la predisposición del paciente.

A través de la relación que se establece con el animal, se realiza un ejercicio de darse cuenta, es decir, prestar atención a sí mismo y al entorno en el momento presente. Esto último facilita la conexión con las emociones, sensaciones o pensamientos aquí y ahora. Favorece la desconexión de las preocupaciones y rutinas diarias. La forma de comunicarse con el caballo facilita que el individuo sea consciente de cómo se relaciona con su entorno. Al establecer un vínculo con el caballo el individuo tiene la oportunidad de mejorar y avanzar en aquellos planos de su vida que necesitan un cambio. Permite desarrollar capacidades o habilidades que mejoren su funcionamiento en la vida cotidiana.



diversos ejercicios de estiramiento, y establecer una buena relación entre jinete y caballo, lo cual podría darse a través del cepillado del animal o caricias, para así proporcionar un nivel de confianza entre ambos.

Seguidamente, ya se podría proceder a las actividades realizadas encima del caballo, las cuales serán muy variadas en función del niño, siendo interesante terminar la sesión con muestras afectivas acompañadas de cuidado hacia el animal (Woodcock, et al, 2008; Arias, Arias y Morentin, 2008).

En Cuba, son pioneros en unificar la equinoterapia con las artes, hay que destacar los trabajos pioneros de la Profesora Idida Rigual, de la Universidad de Ciencias Médicas de la Habana, Cuba y Presidenta de la Sociedad Cubana de Musicoterapia, y especialista en Psicoballet, que ha introducido el psicoballet, la música y diferentes actividades artísticas en las actividades terapéuticas con la equinoterapia, actividad en la que es una destacada investigadora internacional, creando una metodología, muy reconocida en sus trabajos de relieve con problemas de diversidad funcional,



en especial con problemas de autismo. Esta metodología la hemos adaptado en el Instituto Universitario de Danza Alicia Alonso de la Universidad Rey Juan Carlos, con un considerable éxito consolidado con investigaciones presentadas en algunos de los congresos más importantes a nivel mundial en áreas de psicología clínica y educación, siendo muy comentados positivamente los resultados por la comunidad científica internacional, siendo muy relevantes nuestras experiencias, con población de enfermos mentales graves, en esquizofrenia, y en la rehabilitación de personas con problemas de dependencia a las drogas y al alcoholismo y en el área de los trastornos alimentarios y de la imagen corporal, en las que el trabajo con caballos, ha resultado de enorme utilidad por las características empáticas de este animal.

En esta área de trabajo terapéutico, las intervenciones asistidas por animales son actividades estructuradas que utilizan a animales en entornos sanitarios con el objetivo de incrementar beneficios terapéuticos en diferentes procesos y problemáticas. Los animales se están utilizando, cada vez más y en mayor número, en entornos hospitalarios debido a los resultados obtenidos en numerosas experiencias y al incremento de la validación experimental.

La bibliografía más reciente sugiere que la incorporación de animales entrenados en terapia puede promover el compromiso del paciente, fomentar su motivación y adherencia al tratamiento, reducir la angustia emocional y aliviar aspectos fisiológicos asociados. También han sido muy destacadas las experiencias realizadas de musicoterapia, Psicoballet y equinoterapia con enfermos de cáncer, con exposición directa de música de violín, con la participación de la reconocida solista internacional Mirka Scepanovic, que participó generosamente en la actividad musicoterapéutica, tocando en directo piezas de Mahler (Adagios y la 9 Sinfonía) para pacientes y caballos, obteniéndose un entorno de calidad terapéutica, que demuestra lo importante que es utilizar música en directo en estas experiencias, que sin duda llega más directa a los seres humanos, y a los propios animales terapéuticos que la música grabada reproducida por aparatos musicales que no aportan con total eficacia los efectos del sonido natural en el procesamiento cerebral.

Todas estas experiencias han permitido establecer y validar nuevas aproximaciones terapéuticas de calidad en el tratamiento de las áreas comentadas. En las artes aportan una distinguida aportación coadyuvante de los tratamientos tradicionales sanitarios mejorando la evolución de los pacientes y su adherencia a los tratamientos, elemento fundamental para garantizar los resultados, siendo cada vez más evidente la importante utilidad de las artes en el área sanitaria donde disfrutar la música y el baile es una importante actividad, que se está implementando progresivamente en numerosas instituciones sanitarias internacionales,

Maya Deren y el Cine Vertical

Alma Llerena

Aunque no encontremos su nombre normalmente en libros de historia del cine y solamente un grupo de académicos relacionados con el ámbito de la videodanza conozca la figura de la cineasta Maya Deren, sus obras han creado un impacto en el cine que funciona fuera del sistema hollywoodiano. Algunos la consideran la madre del cine experimental (Bench, 2013), otros la madre del cine de vanguardia americano (Martínez, 2015), algunos han catalogado su obra dentro del cine underground (Keska 2005), pero el crítico John Marin etiquetó su producción bajo el término de choreocinema, impulsando así piezas audiovisuales relacionadas con la creación de coreografías para la cámara.

Su trabajo filmográfico únicamente cuenta con siete cortometrajes y cinco obras sin terminar. Además, dentro de sus trabajos, Deren fue escritora de ensayos políticos, ensayos cinematográficos, prosa y poesía, militante trotskista, apasionada de la danza y el teatro y artista visual autodidacta. Su principal influencia fue su padre, pero no podemos descartar que en Nueva York formó parte de un círculo social que incluía a artistas como Marcel Duchamp, André Breton, John Cage, Oskar Fischinger o Anaïs Nin.



Estudio de coreografía para cámara.. 1945



Estudio de coreografía para cámara.. 1945

Deren se graduó con 19 años por la universidad de Nueva York en Literatura, pero empezó sus estudios en Periodismo y Ciencias Políticas. Más tarde terminó un máster de literatura en el Smith College de Massachusetts donde escribió su tesina sobre La influencia de la escuela simbolista francesa en los poetas angloamericanos. El interés que tenía relacionado con la poesía, se convertiría más tarde en un impulso creador en sus cortometrajes.

Su interés por la danza nace a través de su colaboración con la coreógrafa y bailarina Katherine Dunham, que la contrata como mánager de su compañía. Allí Deren, mientras estaba de gira con los bailarines durante un año, no sólo descubrió su pasión por las danzas rituales haitianas, sino que también conoció a su segundo marido, Alexander Hackenschmied, que le enseñó las técnicas cinematográficas y con el que colaboró en tres de sus películas.

Deren nunca estudio cinematografía, aprendiendo todo lo que necesitaba de su marido Alexander. Ambos colaboraron en su primera pieza, *Meshes of the Afternoon* (1943), donde ganaría el Premio a la Mejor Película experimental en el renombrado festival de Cannes. Deren se convirtió en la primera cineasta femenina en recibir dicha distinción. Con este trabajo comenzó su búsqueda por un cine alejado del cine narrativo que se estaba realizando en la época por los grandes estudios. Las vanguardias europeas de la década de los veinte se habían detenido por los eventos sociopolíticos y en los Estados Unidos de América solo se encontraban las tendencias del documental realista.

Es evidente que desde el principio su intención fue la de relacionar la danza con la cámara, así como profundizar en el significado de la película mediante las imágenes sin tener que recurrir a las historias dramatizadas. Refiriéndose a su película *A Study in Choreography for Camera* (1945): [...] el filme debe ser *“una danza tan relacionada con la cámara y el montaje que no puede ser realizada como una unidad en ninguna parte excepto en esta película en particular”*. (Deren, 1967, p. 11).

Según Monroy Rocha y Ruiz Carballido (2015), este es un concepto revolucionario en el campo cinematográfico, en el cual se apoyará más tarde la videodanza, dado que fuerza a pensar de una manera diferente en las creaciones fílmicas ya que emplea la cámara como una parte más del cuerpo, pudiendo así coreografiar su movimiento; entonces se hibridan los lenguajes de la danza y audiovisual en la creación de otro tipo de piezas artísticas.

Su interés por la poesía también influyó en su manera de pensar sobre las películas. En 1953, participó en el simposio de Poesía y el Filme organizado por el curador Amos Vogel, donde explicó su concepción de un cine vertical basado en una estructura poética. Deren realizó una comparación entre las películas que se basan en una estructura rígida por su necesidad de contar una historia, a las que denominó filmes horizontales y otro tipo de piezas, como sus cortometrajes, a los que bautizó como filmes verticales.

En el simposio Deren explicó que los filmes verticales solo se podían mantener por una corta duración temporal, y que por lo tanto únicamente podían aparecer como cortometrajes o en las secuencias iniciales de las películas tradicionales. Esta teoría estaba influenciada por las investigaciones del cineasta Sergei M. Eisenstein, que como Deren, experimentó en sus películas con los movimientos corporales y las relaciones sociales de los protagonistas. Para Deren la verticalidad y horizontalidad de las películas:

[...] significaban interdependencia de (1) presencia momentánea como un congelado o un primer plano que se expande hacia afuera en un sentido intelectual (vertical) y, (2) movimientos orientados a objetivos de acción en un espacio – tiempo experimental que permite explorar el mundo cinematográfico (horizontal). (Tikka y Kaipainen, 2016, p. 304)

Un claro ejemplo de la verticalidad a la que se refiere Deren, se puede encontrar en la escena del último salto que ejecuta el bailarín Talley Beaty en la película *A Study in Choreography for Camera* (1945). El salto no solamente dura casi treinta segundos, algo que es prácticamente imposible, sino que además se observa desde diferentes perspectivas: “*esas secuencias crean una poesía del movimiento humano que es danzado y, como la danza, operan fuera de la funcionalidad y las leyes del movimiento cotidiano*”. (Brannigan, 2011, p. 108).

El filme *A Study in Choreography for Camera* (1945) es poco considerado como una pieza influyente en el ámbito de la videodanza, que muchos consideran el pionero de este género artístico. Para Rosenberg (2012), esta pieza además rompe con conceptos hasta el momento considerados tabúes, como presentar a un hombre Afroamericano como un bailarín talentoso y no como un sirviente o esclavo así como que “*crea una obra de arte en la que la danza, sin una responsabilidad narrativa, no es contingente en lo que le procede o le sigue en el fotograma* (p. 49).



Anemic Cinema 1. 1926



Anemic Cinema 2 1926

Brannigan (2011) además explica que al explorar con las imágenes los movimientos y los momentos, este tipo de películas también se podrían llamar filmes poéticos; en estas piezas artísticas, los intérpretes se transforman en “figuras a través de las cuales el movimiento se transfiere como un como un



Entreacto 1. 1924



Entreacto. 2. 1924



Meshes of the Afternoon 1. 1943

Para Deren, el cine vertical esta relacionado con las posibilidades que ofrece el lenguaje audiovisual, señalando que el cine es un arte del espacio y el tiempo. Deren manifiesta que las manipulaciones que se consiguen a través del uso de técnicas como el flashback, o el empleo de un montaje paralelo, no hacen que el cine sea un arte del espacio y el tiempo, sino que se refiere a su capacidad para conceptualmente manipular el espacio y el tiempo y, así conseguir significaciones específicas.

Obras como Entr'acte (1924) realizada por René Clair o Anemic Cinema (1926) dirigida por Marcel Duchamp y Man Ray, también se podrían considerar como piezas de cine vertical. En estas obras, se transmiten conceptos y emociones mediante las técnicas del montaje, incluso según Deren, en Anemic Cinema es el tiempo el que crea los juegos ópticos que funcionan como lo harían los diálogos en las películas tradicionales.

Por lo tanto, imágenes que se consiguen a través del empleo de una cámara lenta exagerada o una cámara rápida, figuras que se distorsionan o representaciones que se manipulan invirtiendo el espacio en que aparecen, se convierten en imágenes líricas, que dan paso a un cine de poesía, al que Deren llama vertical.

Muchos cineastas se han aventajado de los avances que realizó Deren en sus indagaciones, y en la actualidad, gracias a la inclusión de todo tipo de técnicas en la creación de películas, podemos observar que existen segmentos verticales dentro del cine tradicional, permitiendo al espectador tomarse un respiro de la narrativa estricta confeccionada en tres actos, para absorber escenas poéticas que encajan en esa realidad.



Meshes of the Afternoon 2. 1943



Meshes of the Afternoon 3. 1943

Referencias

Bench, H. (2013). Maya Deren: A Prologue. *The International Journal of Screendance* 3 (6-11).

Brannigan, E. (2011). *Dancefilm. Choreography and the Moving Image*. Nueva York: Oxford University Press.

Deren, M. (1967). Cine Dance. *Dance Perspectives* 30(10-12).

Keska, M. (2005). Las interacciones entre cine y corrientes artísticas contemporáneas. *Artigrama* 20(547-562).

Martínez (Ed.), C. (2015). Prólogo. En C. Martínez (Ed.). *El Universo Dereniano. Textos Fundamentales de la Cineasta Maya Deren* (pp. 9-16). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

Monroy Rocha, X., y Ruiz Carballido, P. (2015). La Creación Híbrida en la Videodanza. En X. Monroy Rocha y P. Ruiz Carballido (Eds.), *Memoria Histórica de la Videodanza* (pp.10-14). Puebla, México. Universidad de las Américas Puebla.

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

Tikka, P., y Kaipainen, M. (2016). *Screendance as Enactment in Maya Deren's At Land. Enactive, Embodied, and Neurocinematic Considerations*, En D. Rosenberg (Ed.), *The Oxford Handbook of Screendance Studies* (pp. 303-320). Nueva York: Oxford University Press.

Astrodanza

Patricia Passo

“Lo que nace y es creado en este momento temporal,
posee las calidades de este momento temporal”

Carl Jung.

La astrología es la madre de la ciencia y la danza el lenguaje más antiguo del mundo. ¿Qué es lo que tienen en común?

Ambas son estructuradas en el omphalos (ombligo) de la existencia y son pilares para vivir la vida en dirección a la totalidad.

Vamos a entenderlo.

La astrología ha sido en sus primordios la forma encontrada para descifrar el continuo movimiento que es vivir, ella es un puente entre la prehistoria y la civilización.

El hombre del paleolítico superior, como nos explica Jesús Moratín en su libro “La cultura humana”, está anclado en el presente al vivir de la recolección de plantas y hierbas y de la casa. Éste no se afincaba en una tierra específica y el nomadismo le definía. Fue en el período neolítico cuando el hombre experimentó una verdadera revolución en sus costumbres y dio un gigante paso hacia lo que más tarde llamaríamos civilización.

Neolítico: piedra nueva.

El descubrimiento de cómo utilizar la piedra, la cerámica, el tejido, fueron algunos de los avances vividos en dicha época. Pero, sin duda, la domesticación de los animales y la invención de la agricultura fueron los pasos transformadores hacia una nueva forma de ver la existencia.

Cuando el hombre entendió que podía cultivar la tierra y criar a los animales, pudo asentarse, crear raíces y observar en su posición estática, en la vivencia del sedentarismo, el baile de las estrellas.

Al percibir el intenso movimiento cósmico y los cambios estacionales, así como los cambios entre lo nocturno y diurno, el hombre percibió que él era un fruto del tiempo. Entendió que su historia debería ser contada en el paso de los ciclos naturales y de las mudanzas astrales y aprendió con las estrellas a medir el tiempo.



Foto>Leo Martín



Foto>Leo Martín



Foto>Leo Martín



Foto>Leo Martín



Foto>Leo Martín

Esta revolución neolítica, como nos explica Moratín, fue una revolución de las mujeres.

Ellas fueron las creadoras de la agricultura y de la domesticación de animales. Asumiendo esto, desde el punto de vista de reminiscencias arqueológicas, podemos definir esta época como un periodo de culto y devoción hacia la diosa, dado que su relevancia era evidente. El material arqueológico encontrado revela la adoración al principio femenino y al mismo tiempo una estructura social pacífica y posiblemente, como nos describe Reine Eisler, de camaradería ya que no se encontraron utensilios de guerra ni figuras que expresasen luchas por el poder. Este factor debe ser analizado con cautela, porque más allá de enfocarlo como una propuesta de supremacía entre los sexos, nos referimos a un estado de consciencia arcaico que es el origen de todos los hombres que contemplaban otro modelo estructural, muy probablemente vinculado a la no necesidad del uso de la fuerza. Esta herencia es universal, trayéndonos seguramente una esperanza de que en esta jornada humana no tenemos que aprender a ser pacíficos, sino volver a recordar que nuestro estado original contemplaba, muy posiblemente, el concepto de unión, dado que esta fue la forma más segura de evolucionar.

Los registros arqueológicos a los que nos referimos arriba fueron hallados en Oriente Próximo, así como en África y en la vieja Europa, unificando un pensamiento evolutivo de la humanidad. Este concepto es claramente mencionado en la obra del antropólogo Levis Strauss que lo definirá como antropología estructural, y que defenderá que el hombre y su cultura no pueden ser observados y analizados fuera de la naturaleza. La naturaleza es la base que configura el campo semántico donde se estructura el pensamiento y la cultura y, según el propio Levis Strauss, las estructuras mentales que forman una cultura no son patrimonio de una civilización sino del hombre.

Este contenido ancestral que está relacionado a la naturaleza y que forma nuestra historia original compone los moldes arquetípicos que más tarde el creador de la psicología analítica, Carl Gustav Jung, llamará inconsciente colectivo. Ese lugar donde subyace este contenido primario, refiriéndose a una huella única y universal que no es predestinada, ni fijada dado que en el universo simbólico y de signos tendremos un amplio espectro creativo que revelará la experiencia humana única y singular. Pero esa experiencia única debe ser contemplada desde las bases de un registro universal.

Para Jung un hombre que no contempla su historia es un hombre vacío, fragmentado y sin posibilidad de realizarse. Esta sugerencia no pretende establecer predestinaciones ni limitaciones, dado que la fijación del símbolo, segundo el mismo Jung, produce una enorme sombra. El material que subyace y forma el inconsciente colectivo es de naturaleza pulsátil y está en constante movimiento.

Cuando observamos como se crea la vida de todos los seres vivos, podemos concluir que hay siempre una base estructural. Para Jung es evidente que si existe una base estructural visualmente corporal, biológica, definida por la composición de las partes de un cuerpo, hay que pensar que en el caso del ser humano también exista una base estructural de su psique. La astrología, como ciencia madre, estará profundamente conectada con este material onírico.

Volviendo al hombre prehistórico, sabemos que él entendía su existencia de forma integrada con la naturaleza. Entendió que él era fruto, flor y alimento de la tierra. Él era una parte de la naturaleza y para mantener su pulso de vida era necesario un vínculo armonioso con todo lo que existía alrededor. Clasificó los periodos, así como a sí mismo. Esta estructuración funcional, la más arcaica, la que nos desarrollaría como seres civilizados, enseñaba un amplio universo relacional entre el hombre y el animal. Podemos observar claramente en el arte prehistórico como el hombre buscó entenderse a partir de las huella e instintos de sus compañeros de hábitat.

Hasta hoy, en tribus autóctonas, en tribus de aborígenes, sabemos que no se dejan fotografiar porque creen que cuando alguien se queda con su imagen puede robar su alma. Encontramos en las cavernas rupestres y en cuevas que datan del neolítico figurillas de animales y también figurillas híbridas, mitad

hombre y mitad animal, entendiendo que en la búsqueda de una característica singular de un animal específico, el hombre lo representaba creyendo que de esta manera se compenetraría por completo en éste, pudiendo finalmente establecer un vínculo de alma.

Esta práctica ancestral - que más tarde sentará los principios de religiones animistas y politeístas - sigue siendo la base de prácticas milenarias orientales como el chi kung y los propios asanas del yoga. Prácticas tan popularizadas actualmente en Occidente y tan poco estudiadas desde este punto de vista. El animal es unívoco, posee cualidades positivas o negativas constantes, creando referencias trascendentales que no se explican en palabras. La observación del comportamiento de los animales fue fundamental en el desarrollo de lo que hoy llamamos la psique humana.

Esta psique estará siempre relacionada con un extracto que procede de este íntimo contacto con lo natural y que ocurre en el cuerpo y en la mente de forma unísona.

Cabe en este momento recordar que, como nos comenta Carl Jung, la separación de la psicología de la biología es puramente superficial porque el hombre es un fenómeno del propio cuerpo.

Entendemos de esta manera que la construcción de la psique no se da fuera del cuerpo, sino que es un acto sinérgico e integral.

Hemos ido lejos, a los orígenes, para entender como dos lenguajes tan antiguos, la astrología y la danza, se pueden unir en la actualidad.

La astrología es la danza de los astros, el pulso que marcó nuestro tiempo histórico, ubicando milenios, centenarios, décadas, generaciones, años, semana, días, minutos y respiraciones.

La danza que marca el compás de vida humana, es la música que corporizamos, los latidos del corazón que componemos con gestos y expresiones.

La pregunta que nos hacemos ahora no debería ser cómo las unimos, sino cómo las hemos separado. ¿No te parece?

Hay registros que datan del neolítico, que nos revelan una rueda de animales girando sobre un punto central mostrándonos la relación íntima de nuestros ancestros con el tiempo cíclico y los animales. Cabras, búhos, carneros, toros, pájaros... distribuidos juntos en un círculo cerrado, revelando etapas y ciclos que se mueven hacia arriba y hacia abajo, como el movimiento de una noria.

Estas serán las bases de las fuerzas estructurales arquetípicas que evolucionarán de acuerdo con la fantasía humana y se ramificará en dioses, mitos y en las constelaciones astrológicas y planetas. Este código ancestral es pulsátil y está absolutamente vivo en el inconsciente colectivo. Estas revelaciones y su presencia desde el lenguaje de la diosa, es decir desde el neolítico, en las sociedades matriarcales nos indican que la astrología nasce en el mismo momento que le hombre crea sus primeras raíces.

El hombre se transforma, de la misma manera en que se transforma el objeto. Esa transformación viene a ser la transmutación. La misma materia en estados diferentes.

En nuestro paso por aquí, actualmente es difícil entender una vivencia tan relacional. Somos estimulados a creer en una existencia independiente, individual, libre de todas las relaciones. Pero, ¿es esto posible?

Cuando observamos el hombre moderno, la historia que estamos escribiendo en la actualidad, sabemos que una de las mayores dificultades a las que tenemos que enfrentarnos es la enorme crisis humanitaria que estamos viviendo, además de la total falta de consciencia ambiental.

¿No serán fruto de la ruptura del hombre con su historia matriz y consecuentemente con el entorno natural en el que se estructuró la base de su psique?

Los niveles de sufrimiento humano van aumentando exponencialmente y son manifestados por las nuevas enfermedades psíquicas que revelan una profunda depresión.

Para el mitológico Joseph Campbell una sociedad que no contempla sus mitos y sus rituales es una sociedad enferma. Campbell dedicó toda su vida a la investigación de las mitologías universales y dentro de este espectro tan amplio afirmó que existe un extracto común entre todas ellas, una fuente única que está anclada en los orígenes de la existencia humana. Tomar conciencia de estas bases es fundamental para seguir evolucionando. Representan el mapa del tesoro.

Pero a día de hoy resulta que en la historia que nos han contado estos personajes míticos no tienen relevancia, son caricaturas aburridas y desconectas. Nos hemos separado de ellos porque no les damos sentido. Y entonces seguimos con nuestra vida individual, buscando desesperadamente un rumbo y enfermándonos por la falta de sentido de existir. Qué loco, ¿no?

Aunque parezca desesperanzador y pesimista, sabemos que cuando creamos damos vida y esta es la mayor de las herramientas humanas. Su potencial creativo. Los procesos creativos son absolutamente curativos, porque nos vuelven a anclar en nuestros orígenes. Cuando creamos nos conectamos al extracto universal del cual nosotros mismo fuimos creado.

La danza, el lenguaje del cuerpo, nace antes que el lenguaje de la palabra y busca en su forma de expresión genuina, unir el cielo y la tierra.

En la danza cósmica de Shiva Nataraja (personaje de la mitología hinduista) este aparece bailando sobre un personaje demoníaco. Su cuerpo de bailarín se yergue sobre esta fuerza opositora que es la que le da vida.

Esta imagen nos revela la importancia de los polos, de las fuerzas de oposición, del espermatozoide y del óvulo, de papá y mamá, de lo masculino y lo femenino, del cielo y la tierra.

Y si detenemos nuestra mirada vemos en su figura símbolos que representan los principios fundamentales de la danza.

El tambor que carga en una de sus manos representa la necesidad de pulso, de ritmo.

Cada uno, bajo la influencia de este paradigma, hará su danza de forma singular ya que nuestra potencia creativa es infinita. Es singular, auténtica, genuina. Cada uno de nosotros pasará por esto a su manera, pero todos estamos sintiendo esta opresión.

Astrodanza es una forma de expresión creativa que busca usar el lenguaje corporal como herramienta expresiva de la energía del momento. El cuerpo, en cada uno de sus rincones, tiene funcionalidades que se relacionan con las actividades cósmicas. La necesita de saltar, contraer, expedir, abrazar, caer, torcer, están relacionadas a partes de nuestro cuerpo y a la vez a las sensaciones del momento vibracional en el que estamos insertados.

La propuesta es conocer y usar la energía disponible para potencializar nuestra creación, además de dar un sentido orgánico a lo que estamos haciendo.

Este mismo tránsito planetario actual nos habla de la importancia de lo colectivo, esta es la única salida posible. Con sólo mirar a nuestro pasado sabemos que siempre que la unión no estuvo presente la humanidad ha sufrido. Empezamos a unir entonces nuestras propias contradicciones internas individuales. Cuando estamos sufriendo, deprimidos y fragmentados no podemos entender la importancia de lo colectivo porque no estamos viviendo nuestra propia colectividad interna.

Para vivir la era de acuario hay que integrar todas las partes de uno mismo.

1 ¿Estamos listos?



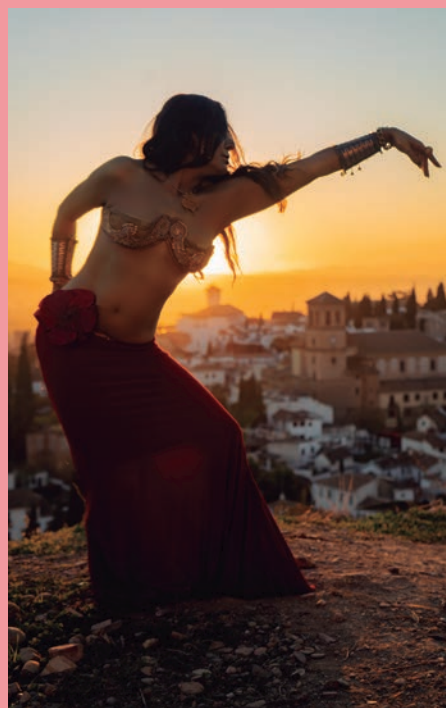
Foto>Raúl Pérez García



Foto>Raúl Pérez García



Fotos>Raúl Pérez García



Foto>Raúl Pérez García

La Vida Filosófica como Cuidado de uno Mismo. Una Vindicación Platónica.

Carlos Roldán López

Resumen:

La filosofía ha sido siempre la práctica de una forma de vida, un arte. Un ejemplo monumental de hasta que punto el concepto mismo de Filosofía era identificado como Vida filosófica, lo constituye sin duda la Apología de Sócrates de Platón; La vida filosófica es entendida por Platón como presupuesto necesario para poder dedicarse a Asuntos como la Productividad, las actividades económicas, los asuntos públicos y la Política misma, actividades expresamente reservadas para aquellos que son virtuosos, en el sentido en que este término tiene para el arte. Virtuosos del arte de vivir.

Palabras clave:

Arte, Vida, Filosofía, cuidado, si mismo.

En el trágico contexto de un juicio penal, Sócrates insiste una y otra vez, (más preocupado por instruir a sus propios jueces que por hacer su propia defensa, lo cuál es en sí mismo un ejemplo de cuidado de sí, como veremos más adelante), que, efectivamente, las tareas propias de ocuparse de Sí mismo supone expresamente presupuesto previo de las otras:

¿Qué tratamiento, qué multa he merecido por haber creído que debía renunciar a una vida tranquila y descuidar aquello que la mayoría de los hombres se empeña: fortuna, interés privado, mandos militares, éxito en la tribuna, magistraturas, coaliciones, facciones políticas? (1) Platón, Apología de Sócrates, Capítulo 5, Madrid, Edicomunicación, 1999.

Sócrates, aún en el trágico contexto de un Proceso Judicial que puede acabar con su vida, ni oculta ni minimiza que, efectivamente, la tarea de ocuparse de Sí mismo, supone un cometido concreto y práctico, diferenciado, cuando no opuesto a las propias del hombre común y corriente.

¿Me acusáis por haber preferido hacer a cada uno de vosotros en particular el que considero el mayor de los servicios, tratar de persuadirle de que se preocupe menos de sus propios asuntos que de su propia persona? (2) Idem, Capítulo VI.

Así, Sócrates entiende que el mayor de los servicios no supone en ningún caso una manera de estar en el mundo, o de llevar sus asuntos, sino precisamente prestarse a sí mismo más atención, haciéndose virtuoso, y posteriormente acometer las cosas propias del afuera del hombre y ella será la base para formular la acusación de corromper a la juventud. (3) Idem, Capítulo VI.

No contento con ello, con esa exhortación a despreocuparse por los asuntos cotidianos, Sócrates repite insistentemente que, para prestarse atención, para iniciar una relación consigo mismo, para ocuparse de sí mismo, es requisito necesario e imprescindible *tener tiempo libre* (4) Idem, Capítulo XIII, el número de veces en que se utiliza esta expresión, (seis) es incluso sorprendente:

¿Qué puede convenir a un pobre bienhechor que necesita tiempo libre para exhortaros? (5) Idem, Capítulo VIII

Aún más explícito es Sócrates cuando afirma sin ambages que los mejor situados para realizar las tareas más dignas (es decir, las de ocuparse de sí mismos) son sin duda, los hijos de las familias ricas (no por ser más ricos claro está), ya que son estos y no otros los que tienen más tiempo libre:

Además, los jóvenes que me siguen espontáneamente, teniendo mucho tiempo libre, por que son los hijos de las familias ricas. (6) Idem, Capítulo XXV.



Muy contrariamente a lo que debería suponer su defensa ante una acusación de distraer de sus obligaciones a la juventud, Sócrates en clara actitud parresíastica (7) Técnica de Sí, practicada específicamente por Sócrates y analizada por diversos autores como actitud parresíastica), no sólo se despreocupa de la condición de jueces de sus acusadores, sino que induce a una especie de juego con el interlocutor en el que se exhorta a comportarse de otro modo.

Es importante resaltar esta actitud parresíastica por cuanto supone una técnica específica de cuidado de Sí, de ocupación, de ejercicio consigo mismo que Sócrates está ejercitando en una representación paroxística de su propio pensamiento, el parresiastes es siempre menos poderoso que el que habla. (8) Michel Foucault, Discurso y verdad en la antigua Grecia, Barcelona, Píados, 2004, p 38.

Pues bien, las tareas de ocuparse de Sí mismo no sólo son las más dignas, e implican descuidar las que se dedican la inmensa mayoría de los habitantes de la Polis, siendo requisito inexcusable tener tiempo libre, sino que además se trata de un cometido al que Sócrates se dedica guiado por una voz interior, voz interior que es además un dios:

No voy ahora, por temor a la muerte o a cualquier otro peligro, desertar del puesto dónde me he imaginado y convencido que el dios me llamaba, ordenándome vivir filosóficamente y examinándome a mí mismo y a los demás.

(9) Platón, Apología de Sócrates, Madrid, Gredos, 1973.

Imposible descontextualizar esta afirmación de Sócrates de la situación misma de Proceso Judicial que está viviendo, sencillamente porque junto a la acusación de apartar a la juventud de sus deberes se encuentra la de apartar-los de los dioses. (10) Idem, Capítulo XVI. Cuestión esta muy alejada de su intención, en tanto que Sócrates.

Sócrates se dedica a tratar de apartar a los jóvenes de toda ocupación que no sea la de ocuparse de sí mismos, y lo hace además por obediencia precisamente a la voz de la Divinidad que está, en primer lugar, en el interior del hombre ¿cuál es la transcendencia de que el dios al que Sócrates sigue sea una voz interior en vez de los preceptos de las religiones de la Polis?, y sobre todo, ¿Qué es lo que esta voz que viene desde dentro de sí mismo impele a hacer?

Pues bien, en una estrategia defensiva absolutamente desaconsejable, Sócrates no duda en describir como esa voz que escucha desde su interior.

Es una voz, que cuando se hace oír, me desvía de lo que me propongo hacer. (11) Idem, Capítulo XXI.

A mayor abundamiento, Sócrates es aún más explícito cuando concreta de qué tareas es desviado por esa voz interior, y a qué tipo de tareas es impelido, así:



Eso sucede ya desde la infancia, es una especie de voz, que cuando se hace oír, me desvía siempre de lo que me propongo hacer, pero no me empuja nunca. Ella es la que se opone siempre a que me ocupe de la política. (12) Idem, Capítulo XXIII.

Bien pareciera que el Filósofo, no tiene mejor tarea que hacer, mejor empresa a dedicar su tiempo que la de ocuparse de Sí mismo y empeñarse en perfeccionarse en la virtud. En efecto, a la manera de sorprendente coro baudelairiano el perfil que Sócrates dibuja de aquel que se ocupa de Sí mismo es el de que escucha "su voz interior", la cual le impele a "desviarse" de las tareas comunes y corrientes, descuidando sus asuntos para ocuparse de su persona, con tiempo libre para dedicarse en exclusiva a sí mismo, para trabajar sobre sí mismo, o, a exhortar a los semejantes a abandonar toda tarea que no sea la de ocuparse de uno mismo:

Acércate, Meleto, y responde, ¿acaso concedes a algo más importancia que a los métodos de hacer s los jóvenes tan virtuosos como sea posible? (13) Idem, Capítulo VIII.

Pues bien, impele preguntarse cuál será esa tarea tal que llama a olvidarse de todas las demás, aquella que exige "tiempo libre" o mejor, todo el tiempo libre. ¿A qué se dedica aquel que se ocupa de uno mismo? ¿En qué emplea ese tiempo al que tanto valor le da Sócrates? ¿Cómo emplea ese ansiado tiempo libre el filósofo que ha renunciado a sus asuntos para trabajar sobre Sí?

Sobre este particular, Sócrates describe una figura solitaria y errante, se auto describe sin ningún matiz como alguien extraño:



La Muerte de Sócrates. Jacques-Louis David. 1787

Puedo parecer extraño vagando por las calles, dando consejos personalmente y mezclándome en asuntos de los demás y que en público no ose aparecer en vuestras asambleas y dar consejos a la República. (14) Platón, Apología de Sócrates, Madrid, Gredos, 1973. Capítulo VIII.

Queda pues, clara que la tarea de ocuparse de uno mismo es una tarea concreta, práctica, tan práctica que necesita dedicación exclusiva, y desviarse de las tareas en que se afanan la "mayoría de los hombres", pero ¿cuál es esa tarea a la que Sócrates exhorta y por la que se considera "bienhechor de la juventud", siendo, en cambio condenado a muerte y malhechor por el tribunal? Es más, ¿quién o qué es exactamente ese "uno mismo", del que hay que ocuparse?

Es frecuente que esas continuas imprecaciones socrático/ platónicas acerca de ocuparse de uno mismo sean leídas en clave del Yo, incluso hay quién quiere ver ese ocuparse de uno mismo como un exceso de individualismo, (15) Giovanni Reale, Pregúntale a Platón, Madrid, Tecnos, 2002, de lo que habría que interpretar que Sócrates estaría refiriéndose al individuo o más concretamente al yo del individuo. Así opinan especialmente aquellos que abogan por la eternidad del sujeto. (16) Juan Gavilán, La eternidad del sujeto, Madrid, Alianza, 2001.

Sin embargo, continuando sin apenas dejar la mano de Platón, interesaría sobre esta cuestión, (el de a qué figura de Sí Mismo se refiere), adentrarnos en un diálogo Platónico clave en este punto, se trata del "Alcibiades". En él, Sócrates declara sin ambages su amor por Alcibiades, hermoso muchacho de Atenas por el que suspiran hombres y mujeres de la Polis.

Es el expositivo nº 130d, Sócrates afrontará directamente qué es lo que entiende por Sí Mismo, por uno mismo, cuál será el objeto de ese cuidado por el que merece la pena renunciar a todo lo demás. La figura del uno mismo para Sócrates (Platón) es El Alma:

A lo que declaramos hace poco: que sería preciso buscar primero lo que sea ese "sí mismo", pues ahora, en lugar del sí mismo absoluto hemos tratado de encontrar lo que es cada uno en particular, cosa que quizá nos sería suficiente, ya que decíamos que el Alma era lo más importante que hay en nosotros.

(17) Platón, Alcibiades, Madrid, Gredos, 1973, 130 d.

Aún más explícito será cuando llegue a identificar al hombre mismo con su Alma:

¿Hay algo más evidente pues que el hombre mismo sea su Alma?

(18) Idem.

Quisiera parar someramente sobre expresiones que utiliza Sócrates y que me parece harto importantes para lo que nos ocupa: La diferenciación que establece entre lo que sea el Sí mismo Absoluto, y lo que es cada uno en particular. De manera que la figura del Sí Mismo es su Alma, y es, según Sócrates, Un Alma particularizada.

Esta Alma particular que sería cada hombre, es nada más y nada menos que La Verdad del hombre. Sócrates profundiza rotundamente en la identificación del Sí Mismo como Alma en gran cantidad de exhortaciones que insisten sobre la misma idea: Es mi alma quien habla contigo, es a tu Alma a quién me dirijo cuando expreso mi Amor, quién ama por ti mismo y no por lo que tienes o dices es quien ama tu alma. El Alma como verdad definitiva y eterna del hombre:

Por ello, si alguno estuviera enamorado del cuerpo de Alcibiades, no era a él quién amaba, sino a alguna cosa de Alcibiades. (19) Idem.

Y también:

Te ama, pues, quien ama tu Alma. (20) Ibid, 122a.

Queda claro que, para Sócrates, la verdad de Uno mismo es el Alma particularizada, aquello que debe ser objeto de cuidado, la figuración del Sí Mismo que debe ser conocido por cada hombre y acceder a sí a su verdad, y, en definitiva, a la necesidad de lo corporal para proceder a la contemplación beatífica del Mundo de las Ideas. Las ideas, como realidad verdadera, tiene en el Alma del hombre su dominio, de manera que ocuparse de Uno mismo es, indefectiblemente ocuparse del Alma, que sería a su vez, el verdadero hombre:

Por tanto es justo pensar así: que al conversar tú y yo, intercambiando pensamientos, son las Almas las que conversan. (21) Ibid, 136a.



Esta pintura representa a una Deméter de luto, devastada por la pérdida de su hija, Perséfone. Mitos griegos. Óleo de Evelyn De Morgan (1855–1919).



Antiguo sarcófago romano (Segundo siglo después de Cristo): muestra las puertas del Hades. Museo Arqueológico de Antalya, Turquía

Siguiendo con nuestra argumentación, quedaría por definir, una vez claro a qué se está refiriendo Sócrates cuando habla del Sí mismo, en qué consiste, por fin, esa tarea que debe eclipsar a todas las demás, esa ocupación Sublime digna sólo de un filósofo, esa ocupación es la que establece el frontispicio de oráculo de Delfos: Conócete a ti mismo.

No se nos puede escapar que esta expresión el Conócete a ti mismo, ha sido dotada de un gran valor e intensidad, privilegiándola de tal manera que incluso, en el decir de Michel Foucault

Fue la manera en que la filosofía occidental rehízo su propia historia. (22) Michel Foucault, Discurso y verdad de la antigua Grecia, Barcelona, Paidós, 2004.

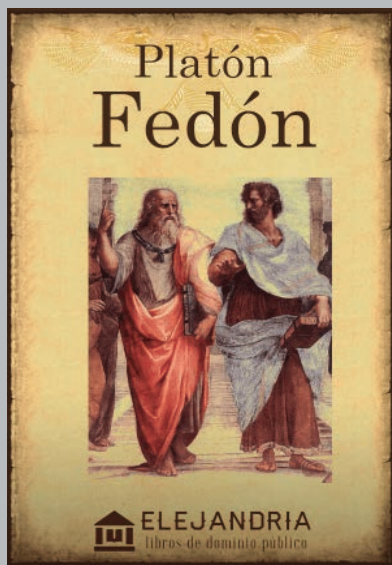
Este pensador hace referencia a un fenómeno que denominaría giro cartesiano en el quehacer epistemológico, y que permitiría, a la postre, presentar el conócete a ti mismo como una expresión de autoconocimiento teórico, como fundamento de una determinada moral, y como fundamento a su vez de una determinada relación con los dioses.

Según Michel Foucault, el momento cartesiano recalificó el punto de partida de la expresión, y a su vez descalificó la noción de Ocuparse de Sí en el sentido que le estamos dando, refiriendo el autococonocimiento como forma de conciencia, como evidencia que se da al intelecto, relegando a la penumbra la noción de ocupación de Sí, de prácticas de Sí.

Nos alejamos transitoriamente (y también aparentemente) de esta interesante cuestión abordando de nuevo los textos de Platón, en esta incursión, esta vez llegando al último tramo del camino, el de concretar de qué habla realmente

Platón cuando refiere el conocerse a Sí mismo, como Ocupación de Sí, y ello tras definir este Sí Mismo, como Alma.

Pues bien, si hemos de atenernos a aquello que refiere los diálogos de Platón, bajo el concepto de conocerse a Sí mismo, Platón abarca todo un conjunto extremadamente rico y denso de nociones, prácticas, manera de ser, y, expresamente, de técnicas, que permitirían el acceso a la verdad de uno mismo, el cuidado de la propia Alma. Especialmente interesante son en este punto, los diálogos Fedón y El Banquete. Hemos de recordar al lector el gusto de Platón por resolver los temas de uno a otro diálogo, de manera que esta cuestión transversal ha de solucionarse rastreando al propio Platón, siguiéndole, o persiguiéndole casi, a través de sus textos.



En el Fedón, Platón va a realizar una exposición cuidada, casi sistemática de una serie de técnicas, concretas, destinadas a la concentración, el fortalecimiento del Alma en torno a su eje, el recogimiento, pero, sobre todo, destacan, por la importancia que le da Platón, las técnicas de prueba, resistencia y purificación:

Un filósofo debe tomar en las manos su alma. (23) Platón, Fedón, Madrid, Gredos, 1986, 100a.

La idea que desarrolla Platón es que, siendo Uno mismo lo Real en el Hombre, El Alma, la manera que tiene éste de acceder a la misma es mediante una serie de técnicas para separar el Alma del cuerpo:

Por lo tanto, persuadida de que no tiene que oponerse a esta liberación, el alma del filósofo debe ejercitarse en mantenerse alejada de los placeres, de las pasiones, de los temores... (24) Idem, 106c.

En ese ejercitarse, está la clave para Platón, de que el Alma pueda, cuando el cuerpo se corrompe, partir al verdadero Mundo de dónde viene, de manera que toda la vida del filósofo debe ser un continuo ejercitar en técnicas de separación del cuerpo y del alma;

¿Te parece pues, en general, dijo Sócrates, que la actividad de semejante hombre (el filósofo) no se aplica al cuerpo, que por lo contrario se separa lo que más pueda de él y se dirige al Alma? (25) Idem, 114d.

Y también,

Ahora bien, ¿purificar el Alma no es precisamente, como decíamos antes, separarla lo más posible del cuerpo y habituarla a recogerse lo más posible en sí misma y al margen de todas las partes del cuerpo? (26) Ibid.

Pues bien, el filósofo debe vivir de tal manera que se entregue a toda una serie de técnicas que le permitan separa lo más posible el Alma del Cuerpo, Técnicas concretas, prácticas, tales como “«técnicas de prueba»”:

“Por otra parte, en relación con los rigores del invierno, hizo siempre cosas dignas de admiración, pero especialmente en una ocasión en que hubo una terrible helada y mientras todos, o no salían del interior de sus tiendas, o si salía alguno, iba vestido con las prendas más raras, él en cambio, en estas circunstancias, salió con el mismo manto que solía llevar siempre y marchaba descalzo sobre el hielo con más soltura que los demás calzados”. (27) Ibid, 110a.

Al igual que las técnicas de prueba, Sócrates también se ejercitaba en técnicas de purificación, como cuando permaneció todo un día y una noche de pie, entre otras muchas descritas en El Banquete.

Así mismo, junto a las prácticas de prueba y purificación hay que mencionar las prácticas de resistencia, en las que el filósofo se ponía a conciencia en situaciones tentadoras para el cuerpo, y se ejercitaba en resolverlas sin su satisfacción, en este punto es especialmente evocador el pasaje de El Banquete.

Así pues, el filósofo se ocupa de sí mismo ocupándose de su Alma, y se ocupa de ella mediante toda una serie de técnicas aplicadas a separarla del cuerpo, además procuraba exhortar a sus semejantes a hacer lo mismo, exclusión, pues, del hombre teórico, o, al menos, del hombre teórico en exclusiva, para afirmar al hombre práctico, que practica sobre Sí, y que se empeña por extender esta ocupación sobre Sí al resto.

Hoy día el artista escénico es, creemos, el único superviviente de este “cuidado de sí” que centraba la práctica de la Filosofía.

Y el artista de hoy se cuida a sí mismo, se trabaja a sí mismo desde una perspectiva más secularizada, más pragmática quizá que va mucho más allá, sabe que tienen que cuidar sus impulsos, sus emociones, mantenerse cerca de aquellas cosas y estímulos que le favorecen y potencian y alejarse de forma vehemente de aquello que le perjudica, que le resta. Ahondaremos sobre esta vinculación en futuros trabajos.

Antonin Artaud y el Teatro de la Crueldad.

La Metafísica en Acción

Celia B. Fernández Consuegra



Libro Manifiesto del Teatro de la Crueldad

Según Artaud, la principal función del teatro consiste en despertar fuerzas dormidas en el espectador enfrentándole a sus conflictos más acuciantes, sus anhelos y sus obsesiones. Para lograr este choque, el diálogo queda relegado a un segundo plano y se enfatiza, como en el teatro asiático, (teatro balinés, teatro japonés y teatro chino) el lenguaje gestual, los efectos de sonido y luces, y el decorado.

“Lo advierta o no, consciente o inconscientemente, lo que el público busca fundamentalmente en el amor, el crimen, las drogas, la insurrección, la guerra, es el estado poético, un estado trascendente de vida. El Teatro de la Crueldad ha sido creado para devolver al teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva; y en ese sentido de violento vigor, de extrema condensación de los elementos escénicos, ha de entenderse la crueldad de ese teatro”. (ARTAUD, A. 1978. p. 139)



El Teatro y su Doble

El término vanguardia fue acuñado en el siglo XX, y sirvió para describir a los artistas, cuyas ideas políticas radicales luchaban por un cambio social, mediante una revolución estética, oponiéndose a las formas de arte burguesas establecidas, incluso violentamente, como en el caso de los dadaístas. En el teatro, esta revolución estética se manifiesta en la idea de retornar a una concepción ritual de la representación escénica. Por esto, muchos grupos se dedicaron a la investigación de ritos arcaicos, para devolverle al teatro su ‘verdadera condición’: transformar al hombre mediante la magia del ritual. Todas estas experimentaciones llevaron al surgimiento de nuevos lenguajes, y una manera completamente distinta, de concebir la puesta en escena y la metodología de la interpretación. Uno de los principales revolucionarios de la escena, fue Antonin Artaud, quien a través de sus libros y cartas, define claramente su visión de este nuevo teatro.

El origen del teatro está profundamente unido a la religión. Las primeras manifestaciones teatrales, surgieron de las ceremonias de adoración a Dioniso, donde la acción desconocía la oposición entre público y escena. La acción dramática, no consistía en diálogos entre personajes, sino en cánticos de alabanza divina; cánticos mediante los cuales los integrantes del coro dionisiaco, los sátiros, se transformaban mágicamente en la divinidad adorada. Más tarde, surgirá la figura del coreuta que se transformará en actor que, portando una máscara, actuará en representación de Dioniso. Luego, surgirá el diálogo entre otros miembros del coro y el actor. Así comienza la separación entre escena y público.



Dioniso (sentado en un trono) con Helios, Afrodita y otros dioses. Fresco antiguo de Pompeya.

En occidente, el ritual dentro del teatro se elimina pronto; comienza entonces, un lento proceso de transformación hasta el surgimiento de un teatro psicológico, centrado en el hombre y cuya puesta en escena es decoración. El espacio escénico sostiene al hombre con sus actos y diálogos, ya que la palabra dramática es lo más importante.

En las vanguardias del siglo XX, aparece un gran interés por lo primitivo e irracional, que tiene dos facetas básicas: la exploración de los estados oníricos o los niveles instintivos y subconsciente de la psiquis, y un enfoque casi religioso en el mito y la magia, la experimentación con rituales y ritualización de la actuación.



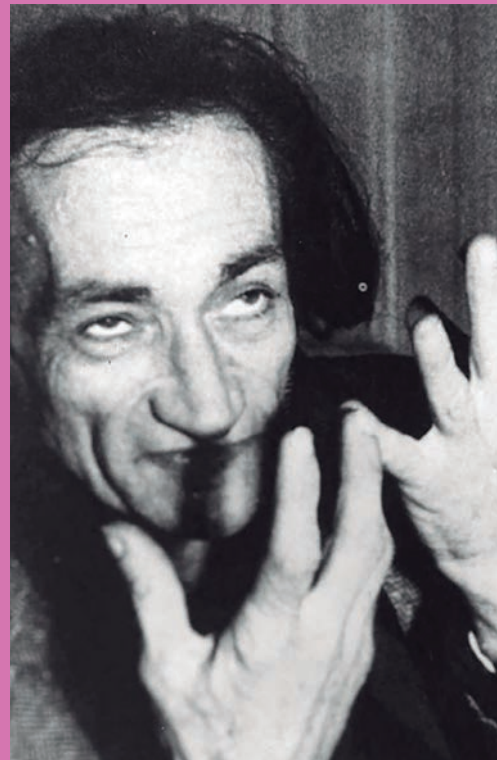
Hermann Nitsch. Teatro de Orgías y Misterios

¿Un sueño de Artaud hecho realidad?

En el teatro, esta revolución se concretó en un intento por recuperar su condición sagrada, porque se perseguía la experiencia mística para el actor y el público, en contra de las tendencias realista y naturalista. En esta búsqueda, aparece la imborrable huella del Teatro de la Crueldad, que luchó por el resurgimiento de lo que Artaud llamó el “manantial de lo sagrado en la escena”. Para Artaud, el teatro debía ser como un altar donde el hombre se podía reunir con las fuerzas cósmicas divinas.

Peter Brook, en su libro *El Espacio Vacío*, se refiere a lo sagrado en Artaud:

“Artaud (1896-1948) deseaba un teatro que fuera un lugar sagrado, quería que ese teatro estuviera servido por un grupo de actores y directores devotos, que crearan de manera espontánea y sincera una inacabable sucesión de violentas imágenes escénicas, provocando tan poderosas e inmediatas explosiones de humanidad que a nadie le quedarán deseos de volver de nuevo a un teatro de anécdota y charla. Quería que el teatro contuviera todo lo que normalmente se reserva al delito y a la guerra. Deseaba un público que dejara caer todas sus defensas, que se dejara perforar, sacudir, sobrecoger, violar, para que al mismo tiempo pudiera colmarse de una poderosa y nueva carga”. (BROOK, P. 1996. p. 44).



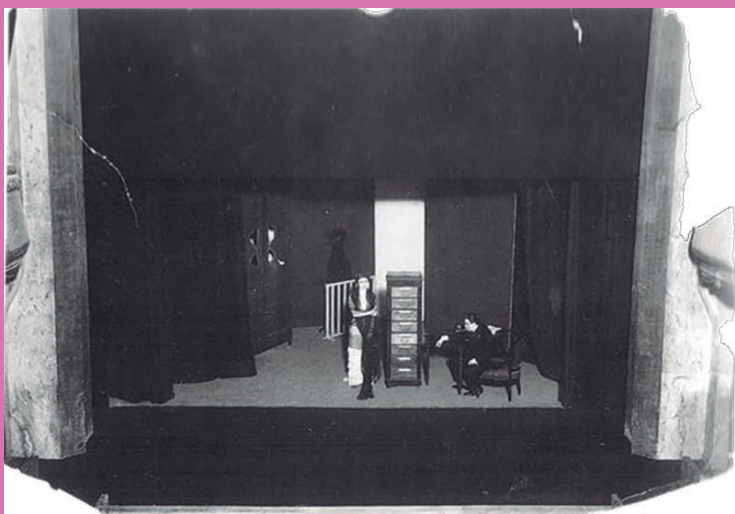


Poesía de los Sentidos. Teatro de la Crueldad

Artaud defendía la postura, que sólo en el teatro podíamos liberarnos de las reconocibles formas en que vivimos. Eso hacía del mismo, un lugar sagrado, donde se podía encontrar una realidad diferente. Según él, esto implicaba el compromiso con una forma de vida, donde la actividad del actor y la del espectador, fueran llevadas por la misma necesidad. Este retorno a lo sagrado posibilitaría la transformación del ser humano, e intentaría unificar al hombre y a la cultura. Para Artaud, el verdadero teatro debía surgir en confrontación con el teatro burgués, que presenta la vida tal y como la vemos, y que no provoca en nosotros ninguna alteración más, que el puro entretenimiento.

Artaud, le reprocha a los clásicos, su preocupación excesiva por los conflictos humanos, la separación entre público y escenario, y el predominio del texto sobre el cuerpo y su gestualidad. Aquí observamos la gran influencia que el teatro balinés ejerció en Artaud; en el teatro balinés, el cuerpo expresa, a través del gesto y el color, el encuentro entre lo humano y un mundo mítico y divino, un mundo universal y ancestral, un teatro sagrado ritual:

"Este espectáculo nos ofrece un maravilloso complejo de imágenes escénicas puras, para cuya comprensión parece haberse inventado un lenguaje nuevo: los actores con sus vestimentas son como jeroglíficos vivientes y móviles. Y en esos jeroglíficos tridimensionales se ha bordado a su vez un cierto número de gestos; signos misteriosos que corresponden a no se sabe qué realidad fabulosa y oscura que nosotros, gente occidental, hemos reprimido definitivamente". (ARTAUD, A. 1978. pp. 70)



Obra Sueño. Antonin Artaud. Compañía Alfred Jarry

Sobre el Teatro de la Crueldad, Artaud le escribe una carta a Jean Paulhan, uno de los encargados de la dirección de la revista Nouvelle Revue Française, que, en 1932, publicó el Primer Manifiesto del Teatro de la Crueldad.

"La crueldad es sobre todo necesidad y rigor. La decisión implacable e irreversible de transformar al hombre en un ser lúcido. De esta lucidez nace el nuevo teatro. Todo nacimiento implica también una muerte. Para dar origen a mi "crueldad" será necesario cometer un asesinato. Hay que asesinar al padre de la ineficacia en el teatro: el poder de la palabra y del texto. El texto es el dios todopoderoso que no le permite al verdadero teatro nacer. Al atentar contra la palabra, atentamos contra nosotros mismos. Hasta ahora, es el lenguaje verbal aquello que nos permite comprender al mundo. Y lo comprendemos mal. Al asesinar al lenguaje verbal, estamos asesinando al padre de todas nuestras confusiones. Por fin seremos libres. Esto vale no sólo para el teatro. Seremos hombres libres en todo aspecto de nuestra vida". (ARTAUD, A. 1978. pp. 115-116)

Así llamó Artaud, al tipo de teatro que necesitaba la sociedad, y lo definió con claridad, en los dos manifiestos que incluyó en *El teatro y su Doble*, donde habla de abordar las grandes preocupaciones, y las grandes pasiones esenciales, que el teatro moderno ha recubierto con el barniz del hombre falsamente civilizado.

Artaud defiende, que se debe renunciar al hombre psicológico, al carácter y a los sentimientos netos. En palabras suyas:

"El Teatro de la Crueldad se dirigirá al hombre total y no al hombre social sometido a leyes y deformado por preceptos y religiones. Incluirá no sólo el anverso, sino también el reverso del espíritu; la realidad de la imaginación y de los sueños aparecerá ahí en pie de igualdad con la vida". (ARTAUD, A. 1978. pp. 117)

Desde el punto de vista de la forma, el Teatro de la Crueldad negaba el predominio del texto y del autor, tan propio del realismo burgués, y que pretendía situar a la palabra en el mismo plano de importancia que otros lenguajes. Artaud aspiraba a la creación de un lenguaje teatral puro, que contuviera el espíritu de los más antiguos jeroglíficos, un verdadero lenguaje físico basado en signos, no en palabras. La puesta en escena adquiriría así, un papel preponderante en la materialización de esos antiguos conflictos, y en la creación de una atmósfera de sugestión hipnótica, donde la mente es afectada por una presión directa sobre los sentidos. Para Artaud el teatro debía desarrollar un lenguaje ritual, redescubriendo los signos físicos universales o jeroglíficos, para que la expresión verbal se convirtiera en un encantamiento.

Es evidente, que Artaud propone un teatro completamente inusual para su tiempo, y sobre todo, llama la atención, la analogía que hace entre el teatro que existe y la peste.

Comienza, con una descripción de la epidemia de peste ocurrida en 1720 en Marsella, y sus consecuencias mortales.



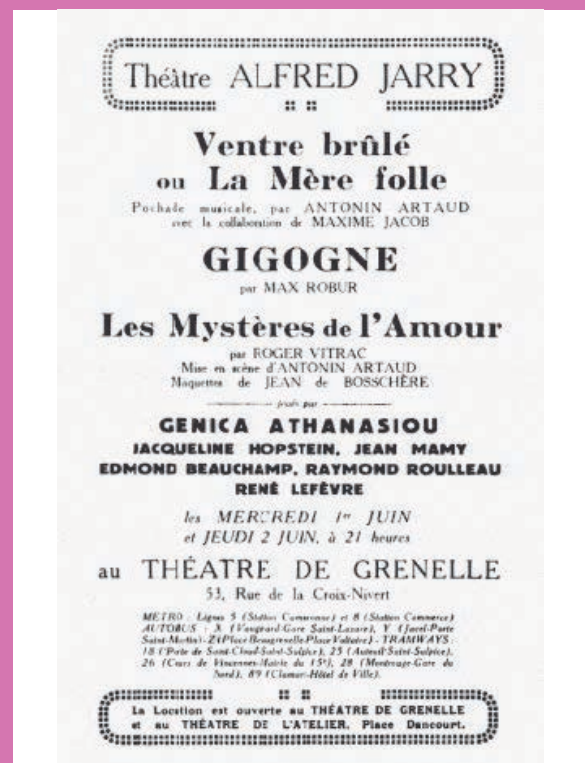
Todo Cuanto Actúa es Crueldad. Tinta y lápiz sobre paspel 1946

«En la obra *El Caballero, la Enfermera, el Sacerdote, la Puta, Hombre joven y la Muchacha joven*, se creó un violento número de fantasía onírica; se trataba el importante y surrealista tema de la memoria. De igual manera, en *Los Misterios del Amor*, de Roger Vitrac, dirigida por Artaud, la obra era perfectamente consecuente con la escritura automática del Surrealismo y con el mundo de los sueños; en el clímax de la obra, se muestra que el sueño tiene suficiente poder emocional para afectar decisivamente la realidad.

Es en realidad con ellas, y con las técnicas de montaje y representación que crea Artaud, y que refleja en el Primer Manifiesto, *El Teatro de la Crueldad* en 1932, que el teatro surrealista tiene una definición como tal.» (ARTAUD, A. 1978. pp. 101-114) y SÁNCHEZ, J. A. (ed.) 1999. pp. 199-208)



Cartel del Teatro Alfred Jarry



Cartel de la obra *Los Misterios del Amor*. Teatro Alfred Jarry

Después relaciona dicha enfermedad, con una especie de identidad psíquica, una actitud de la voluntad. De esta manera, vincula al concepto de peste con la actividad teatral y el nacimiento del actor como tal, entendiendo al teatro mismo, como una epidemia. Este teatro, al igual que la peste, se dedica únicamente a realizar actos inútiles y sin provecho.

“El teatro es como la peste y no sólo porque afecta importantes comunidades y las trastorna en idéntico sentido. Hay en el teatro como en la peste, algo a la vez vigoroso y vengativo”. (ARTAUD, A. 1978. p. 30)

Su teatro, defiende las formas antiguas de la tragedia, donde imperaban actos rituales llenos de simbolismo:

“La aterradorante aparición del Mal que en los misterios de Eleusis ocurría en su forma pura verdaderamente revelada, corresponde a la hora oscura de algunas tragedias antiguas que todo verdadero teatro debe recobrar”. (ARTAUD, A. 1978. p. 34)

Analizando la Annabella de Ford, en la pieza titulada *Its Pity She's a Whore*, compara este personaje con la libertad de la peste, en el momento en que el sobreviviente se convierte en un ser enorme y abrumador, para plantear que también la libertad es oscura, al igual que la libertad de sexo. Ahora Artaud vuelve la mirada a Eros, cuando nos dice:

“Pues hace mucho tiempo que el Eros platónico, el sentido genésico, la libertad de la vida, desaparece bajo el barniz sombrío de la libido, que hoy se identifica con todo lo sucio, abyecto, infamante del hecho de vivir y de precipitarse hacia la vida con un vigor natural e impuro, y una fuerza siempre renovada”. (ARTAUD, A. 1978. p. 35)

Más adelante, hace una generalización de los grandes mitos, calificándolos de oscuros; se los imagina en una atmósfera de matanza, de tortura de sangre derramada. Según Artaud, esos mitos cuentan, la división sexual y la matanza de las naturalezas inherentes a la creación: ahora nos habla de Tánatos en su relación con Eros y, aunque aplicado a la vida que el teatro debe reflejar, sienta las bases para un estudio posterior de estos mitos, como bien hizo Georges Bataille años más tarde, y cuyo estudio se refleja en los libros, *El Erotismo* (1997) y *Las Lágrimas de Eros* (2010). Artaud reafirma esta idea cuando nos dice:

“El teatro, como la peste, ha sido creado a imagen de la matanza, de esa separación esencial. Desata conflictos, libera fuerzas, desencadena posibilidades, y si esas posibilidades y esas fuerzas son oscuras no son la peste o el teatro los culpables, sino la vida”. (ARTAUD, A. 1978. p. 35)



Autorretrato. 1947. Centro Pompidou. París

Acusa al teatro de su época, de la utilización de una poesía que prescinde de la realidad, y lo mas grave, es que afecta al espíritu y lo engaña, es una epidemia que atrapa no sólo al actor, sino también al espectador, despertando en él sentimientos equívocos. Por esta razón declara:

"Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual e impone a la comunidad una actitud heroica y difícil". (ARTAUD, A. 1978. pp. 31-32)

Básicamente, Artaud intenta extraer de la cultura, ideas de una fuerza viviente idéntica a la del hombre, y protesta contra lo que él llama la limitación insensata que se impone a la idea de cultura, y contra la idea occidental de una cultura separada de la vida:

"Como si la verdadera cultura no fuera un modo refinado de comprender y ejercer la vida". (ARTAUD, A. 1978. p. 12)

Intenta de alguna manera, despertar el espíritu de la sociedad y hacerles entender la vida, y su propia cultura, de otra forma, de la forma correcta, según él entendía:

"El problema tanto para el teatro como para la cultura, sigue siendo el de nombrar y dirigir sombras; y el teatro, que no se afirma en el lenguaje ni en las formas, destruye así las sombras falsas, pero prepara el camino a otro nacimiento de sombras, y a su alrededor se congrega el verdadero espectáculo de la vida. Destruir el lenguaje para alcanzar la vida es crear o recrear el teatro. Lo importante no es suponer que este acto deba ser siempre sagrado, es decir, reservado; lo importante es creer que no cualquiera puede hacerlo, y que una preparación es necesaria". (ARTAUD, A. 1978. p. 15)

El teatro para Artaud es el gran instrumento para hacer desaparecer las sombras, y crear otras nuevas, que vayan más allá de lo establecido, y sean capaces de romper con lo que se nos presenta como verdadero y cotidiano. Este teatro es metafísico, porque Artaud entiende la escena como un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permite hablar su propio lenguaje diferenciado, un lenguaje que llega al espíritu y lo sobrecoge, un lenguaje donde se representa el gesto, y la pantomima está al servicio de lo más sagrado, como ocurre en el teatro oriental; un ritual de transformación de consciencia con un lenguaje concreto:



Homenaje a Antonin Artaud.
Drama, Documental. Biografía
Dirigida Por Percival. Suecia, 1977

"Afirmando que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado". (ARTAUD, A. 1978. p. 42)



En la *Pasión de Juana de Arco*. (1928) de Carl Theodor Dreyer.

«Nadie mejor que Antonin Artaud supo plantear las implicaciones de la crueldad en el arte, particularmente, en el teatro y el cine. Influenciado por Nietzsche y en estrecha relación con Georges Bataille, André Bretón y Carl Dreyer, Artaud trazó caminos inusitados para el arte al transgredir las formas convencionales de la literatura, el teatro, el cine y la filosofía. Considerado el padre del teatro moderno, Artaud impregna al arte de una subversión donde vida y muerte, lo invisible y lo visible, el silencio y el lenguaje coexisten deshaciendo las relaciones ordinarias de la existencia». (ROMERO J.)

Para Artaud, el teatro occidental ha relegado a último término lo puramente teatral, es decir, lo que no puede ser representado con palabras. Este discurso lo ejemplifica con una descripción del cuadro del siglo XVI, *Las Hijas de Lot*, del pintor Lucas van den Leiden. Este cuadro representa una escena, que para Artaud es perfecta, ya que es un escenario teatral en toda regla, contienen todos los elementos de los que carece el teatro occidental. Cautiva nuestros sentidos, de la misma manera, en la que los perturba y nos hace sentir intranquilos, por la tempestad que se desarrolla a la espalda de *Lot y de sus hijas*.

Está claro que las palabras deben de ser las protagonistas de las obras literarias, es su propio lenguaje, pero el teatro debe tener un lenguaje especial, una especie de poesía de los sentidos, que ante todo, debe ocuparse de satisfacerlos; la reflexión de Artaud sobre este tema lo lleva a exponer lo siguiente:

“Hemos de descubrir entonces si este lenguaje de la puesta en escena, como lenguaje teatral puro, puede alcanzar los mismos fines interiores que la palabra, si desde el punto de vista del espíritu y teatralmente puede aspirar a la misma eficacia intelectual que el lenguaje hablado”. (ARTAUD, A. 1978. p. 80)



Las Hijas de Lot. Lucas van den Leiden. 1530

Obras de Antonin Artaud

L'ombilic des limbes
Le pèse-nerfs
La coquille et le clergyman
L'art et la mort
Le moine, de Lewis, raconté par Antonin Artaud
Héliogabale ou l'anarchiste couronné
Les nouvelles révélations de l'être
Le théâtre et son double
D'un voyage au pays des Tarahumaras
Van Gogh le suicidé de la société
Artaud le Môme
Ci-Gît précédé de La culture indienne
Pour en finir avec le jugement de Dieu

De manera, que una obra de teatro, al igual que una obra de arte, no debe de ser realizada para intentar resolvernos conflictos internos de orden psicológico, para hacernos sentir bien, al vernos reflejados en sus sombras. Para Artaud el objetivo del teatro.

[...] *"no es resolver conflictos sociales o psicológicos, ni servir de campo de batalla a las pasiones morales, sino expresar objetivamente ciertas verdades secretas, sacar a la luz por medio de gestos activos ciertos aspectos de la verdad que se han ocultado en formas en sus encuentros con el Devenir"*. (ARTAUD, A. 1978. p. 81)

Es necesaria la utilización de una poesía metafísica, porque hace que nuestro pensamiento tome actitudes profundas, más allá de las puramente psicológicas. Por esta razón, Artaud nos dice:

"Hacer metafísica con el lenguaje hablado es hacer que el lenguaje exprese lo que no expresa comúnmente; es emplearlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado, es devolverle la capacidad de producir un estremecimiento físico" [...]. (ARTAUD, A. 1978. pp. 51-52)-

Para Artaud, la poesía o lenguaje metafísico, es el lenguaje que es capaz de expresar algo más profundo, capaz de ir más lejos para hacernos sentir lo que no sentimos o captamos habitualmente.

No se trata de hacer un teatro social o de actualidad, de la misma manera, que en el cuadro de Lucas van den Leiden, no se trataba de hacer una pintura social, si no de ir más allá, conmover el alma y el ojo humano.

Hacer las cosas de la misma manera en la que todo el mundo las hace, es relativamente fácil, pero intentar cambiar el modo de hacerlas, y lo que es más importante, el lenguaje del arte, eso sólo lo han hecho y lo harán unos pocos, los más atrevidos, los de mentes inquietas, como lo hicieron los valientes de las generaciones pasadas.



Artaud. Lengua Madre. Gabo Ferro y Emilio Garcia Wehbi

“La puesta en escena es el teatro, lo es mucho que la pieza escrita y hablada. Busca, pues, una poesía del espacio, no sólo una poesía de la palabra. Investiga los gestos independientemente del lenguaje oral, los gestos-signos del teatro oriental. Trata de representar teatralmente una ascesis purificadora, los ritos reinventados y los misterios. El escenario debe ser un lugar de peligro, donde cada vez ocurra algo único, tanto para los actores como para el público”.

Y es que esos símbolos, indican estados filosóficos de la materia, porque orientan el espíritu hacia una purificación y unificación de lo natural, para alcanzar el equilibrio. En el teatro, los símbolos utilizados también corresponden a la purificación del espíritu; los símbolos le ofrecen al teatro, una actividad de ideas, donde lo teatral se convierte en una distinción filosófica. Artaud ve los símbolos, como operadores de un nuevo proceso teatral, de la misma manera, que Turner ve los símbolos como operadores de un proceso social, como vimos en el subcapítulo II.2.- Los Símbolos. Pero los procesos teatrales, son el reflejo de los procesos sociales. Si para Turner, el símbolo es, una fuerza de acción social y un estímulo de la emoción, para Artaud, el símbolo es también, un estímulo de la emoción, pero es una fuerza de acción teatral.

Referencias

ARTAUD, Antonin. (1978). *El Teatro y su Doble*. Barcelona: Edhasa

BROOK, Peter. (2001). *Más Allá del Espacio Vacío*. Escritos Sobre Teatro, Cine y Ópera. Alba Editorial

ROMERO J. Antonin Artaud y la Forma Extrema del Arte. Ediciones : Vive. <https://www.vice.com/es/article/gy8kpp/creators-antonin-artaud-y-la-crueldad-como-forma-extrema-del-arte>. Consultado el 10 de enero de 2022

SÁNCHEZ, José. Antonio. (ed.). (1999). *La Escena Moderna. Manifiestos y Textos sobre Teatro de la Época de las Vanguardias*. Madrid: Akal. pp. 199-208)



Artaud en el papel de Marat en la obra Napoleón de Abel Gance's (1927)

Creación
Dejarse Llevar

**Luisa María Arias
Ramiro**

Fotos > Club Matador





Estamos dormidos, provocamos desajustes
captore, magnéticos.

Pero nuestros sentidos van más allá.

¿Porque necesitamos los sentidos? ¿hacen
solo su uso a lo aprendido?

Entro en reconocimiento a través de ello y
con mi faro sensorial me hago sabia, me per-
tenece.

La visión, la percepción visual me acorrala
cada vez que necesito poner en palabras lo
observado, la verborrea me asusta, el análisis
me conmueve, la decisión me satura.

Moverse en el espacio es dejarse llevar, la
liberación de todo lo que uno ancla en un
constante e inconstante. Las subidas las baja-
das las pequeñas decisiones de flujo de un
fluir alerta vivo en calma, me llevan a percibir
eso que uno llama, estar, hacer, respirar,
caminar y seguir, volver y seguir.

Imposible reproducir un paso igual al otro.
La generosidad del cuerpo te permite moverte
en el espacio te hace cada vez más locuaz
ante situaciones incómodas, alerta a posibles
tropiezos deslizamientos, resbaladas, juegos
de pies, sonidos amplificados por tu cuerpo
abriendo paso a otra cosa, a otra manera de
ser mas espontánea, lúdica y ligera. Sin esa
pared ni rejas que nos secuestra y nos rompe.

Dejarse llevar...

Liberar la mente a través del movimiento.
Usar tu materia corpórea, lo que eres, para
transformar en sabores todo lo que veas, para
visualizar aquello que tocas,



Dejarse llevar...

Para oler aromas texturizados, para oír tu
latir constante embriagado de ti mismo.

¿Cómo conseguir salir de tu desastre ?!

Si nadas a través de tus sentidos ellos te abrirán el paso a un deseo mayor, esa voz interna que te asegura y reconforta el paso.

La sabiduría del movimiento de esa danza ancestral que todos llevamos escondida o desnuda, tímida o atrevida.

Esa danza que nos hace conectarnos a nosotros mismos que nos acerca a la naturaleza propia del ser a esa pureza sin juicios pensamientos bloqueos, que nos podría acercar a ese sentimiento a esos sentidos liberadores, deseos de tener, de implantar, de proyectar en nuestro interior.

La danza nos conecta nos descubre lo que somos nos libera de las palabras encastradas, nos hace ver lo que somos en realidad sin mascarar, sin juicios mentales.

Dejarse llevar...

Me reconozco a través de lo percibido por los sentidos, el faro sensorial me pertenece.



Creación Play

Víctor M. Barbera

Dirección y Cámara – Víctor M. Barbera, Coreografía e Interpretación – Inés Vieites y Stephanie Van Laethem, Montaje – Alma Llerena, Castañuelas – Inés Hellín, Edición de Sonido – Isaac Herrera, Ayudante de Cámara – Víctor Molina.

Dado que mi formación fue en las técnicas cinematográficas, cuando descubrí el mundo de la videodanza me pareció un lugar en el que se podría experimentar con la imagen en movimiento desde diferentes puntos de vista. En realidad, creo que es extraordinario las diferentes maneras en las que se puede combinar el lenguaje audiovisual y la danza para crear nuevas obras artísticas.

Antes de esta obra, ya me había planteado cómo en una pieza de videodanza se podía desfragmentar el espacio y el tiempo, pero tras revisar los trabajos que se estaban realizando en ese momento, me di cuenta de que muchos de ellos simplemente se centraban en la calidad de la danza, y no le ponían tanta importancia a la parte audiovisual. Además, cuando veía piezas que empleaban técnicas de postproducción, tenía la sensación de que en realidad debería haber un juego entre las disciplinas, en vez de simplemente acelerar la imagen, multiplicar bailarines o distorsionar diferentes partes del cuerpo en un afán efectista.

La idea de Play surgió a raíz de pensar cómo podrían el lenguaje audiovisual y la danza interactuar de una manera colaborativa. En este trabajo tuve, la suerte de colaborar con las Coreógrafas que también fueron las Intérpretes, Inés Vieites y Stephanie Van Laethem. Ambas no dudaron en embarcarse en este viaje, que al principio no tenía un rumbo bien definido, y su trabajo fue esencial, sin el que Play no sería lo que es.



Principalmente Play se basa en el juego que se crea entre la cámara y el bailarín a través del movimiento, ya sea del cuerpo o del propio dispositivo de grabación. Para ello, pensamos que el juego se debía conseguir teniendo en cuenta que las intérpretes iban a ser las responsables de dirigir la mirada del espectador, moviendo y adaptando los diferentes tipos de planos, según su coreografía. Es decir, ellas mismas con su movimiento desplazaban la cámara y cambiaban la imagen que se puede apreciar en la pieza.

Rambién tuve claro desde el principio que no quería que la pieza se convirtiera en un plano secuencia y por lo tanto debía tener diferentes escenas, pero ¿cómo cambiar de escenas si son únicamente ellas las que dirigen la cámara? Decidimos entre los tres hacer un fundido a negro desde la cámara, siendo ellas las que al aproximarse de diferentes formas oscurecieran la imagen, para poder cortar entre medias, y al moverse hacia atrás, habrían cambiado de escena. Un poco similar al recurso que utilizó ya Hitchcock en la película La Soga.

La decisión sobre la localización fue un tanto complicada. Había decidido rodar en La Coruña, pero no nos acababa de convencer ningún sitio. Estuvimos en varias playas, montes y pueblos, así como en espacios abandonados. Nada nos convencía. Finalmente llegamos al Sanatorio abandonado De Cesuras, propuesto por una de las coreógrafas, Ines Vieites, y nos encantó desde el principio; la ubicación nos permitía grabar escenas en un entorno natural, y estaba en una condición óptima para poder habitar ciertas zonas de ese espacio durante el rodaje. Además podíamos grabar en espacios diferentes pero todos relacionados entre sí para poder explorar las posibilidades de la relación entre la coreografía y la cámara.

En nuestra primera visita decidimos que grabaríamos seis escenas que serían la parte del juego y una última escena que íbamos a utilizar como principio y fin. Tras decidir en los diferentes espacios donde íbamos a realizar la grabación, Inés Vieites y Stephanie Van Laethem decidieron trabajar en una coreografía que luego se iba a adaptar al espacio de grabación. Durante ese proceso para mí fue importante que tuvieran total libertad de creación y la única pauta que acordamos, fue la que habíamos decidido con anterioridad: las bailarinas serían las que movieran la cámara con sus movimientos.



Este concepto también apoyaba la idea de que quería mantener el montaje al mínimo, y al contrario que suele ocurrir en la mayoría de los productos audiovisuales, la edición se produce al cambiar los tipos de planos, cuando las bailarinas desplazan la cámara con sus movimientos.

Fue importante para mí que la manera de grabación fuera también como un juego, para que fuera congruente con el planteamiento. De esta manera, no llevamos un plan estricto de rodaje con diferentes planos, sino que simplemente sabíamos el orden de grabación según las diferentes ubicaciones en la localización.

Al comenzar a grabar en cada espacio, las coreógrafas tenían un tiempo para adaptar la coreografía que habían trabajado para ese lugar, y una vez que estaban contentas con el resultado, empezábamos a ensayar con la cámara. Como se puede ver en la pieza final, las bailarinas mueven la cámara empujando con sus cuerpos los laterales del encuadre y en algunas ocasiones, parece que lo agarran para lanzarlo en una dirección determinada. No obstante, al no contar con un amplio presupuesto y por lo tanto no tener un estabilizador para la cámara, nos vimos obligados a trabajar con la cámara en mano.

La parte más difícil fue la sincronización del movimiento de la cámara para que cuadrara con los movimientos de las bailarinas, de tal manera que pareciera que ellas eran las que movían el encuadre. Además, trabajamos en todo momento sin música, algo que no suele ocurrir en la danza, guiándonos únicamente por el tempo de sus respiraciones.

La escena de los títulos de entrada y de salida, fue la misma. Decidimos que para que esto empezara, una de las bailarinas debía de comenzar el supuesto juego, y para ello, desde un plano completamente fijo, vemos como se acerca a la cámara y la impulsa en un giro a modo de barrido hacia la izquierda. Para mí, el movimiento hacia la izquierda es una manera de viajar hacia el subconsciente, un tipo de pensamiento donde es posible este juego entre la cámara y el intérprete.

En la primera escena que observamos cuando llegamos a este mundo donde el juego es posible, quisimos emplear encuadres que potenciaran la profundidad de la imagen, y ubicamos a las intérpretes en dos puntos de fuga diferentes. En la escena, ellas se pasan la cámara de una a otra, permitiendo que veamos tan solo a una de ellas cada vez que se desplaza la cámara. Los movimientos de la cámara son panorámicas laterales todo el tiempo.

Quisimos destacar un fuerte contraste entre la segunda escena y la anterior, y decidimos mantener la cámara en el interior, mientras ellas dos juntas juegan solas en el exterior. Hecho que solo podemos ver gracias a la abertura de una pared, que nos muestra a nuestras protagonistas. En esta escena, decidimos no mover la cámara, permitiendo observarlas a ellas tranquilamente mientras bailan.

En la tercera escena, manteniendo también la cámara fija, decidimos realizar una manipulación temporal. La justificación del manejo del tiempo también viene dada por sus movimientos. Inés Vieites, en un momento de la coreografía impulsa a Stephanie Van Laethem a trastocar su velocidad, permitiendo ver el halo de sus desplazamientos. Cuando termina, es Stephanie la que impulsa a Inés en una vigorosa aceleración, que ella devuelve como una ralentización de ambas.

Las bailarinas nos trasladan a un camino en la montaña en la cuarta escena, donde parte de su juego consiste en agarrar el borde inferior del encuadre para arrastrarlo hacia delante o empujar la totalidad de la imagen para impulsar la cámara hacia atrás, creando entonces movimientos de travelling hacia delante y hacia atrás.

Para la quinta escena, decidimos cambiar el tamaño del encuadre, y posicionamos la cámara de tal manera que pudiéramos ver a las bailarinas en un plano medio, la mayor parte del tiempo de su torso, mientras jugaban bailando. Aquí mantuvimos la dinámica del lenguaje continuando con el lanzamiento del objeto-imagen de una a otra, así como hacia arriba o hacia abajo.

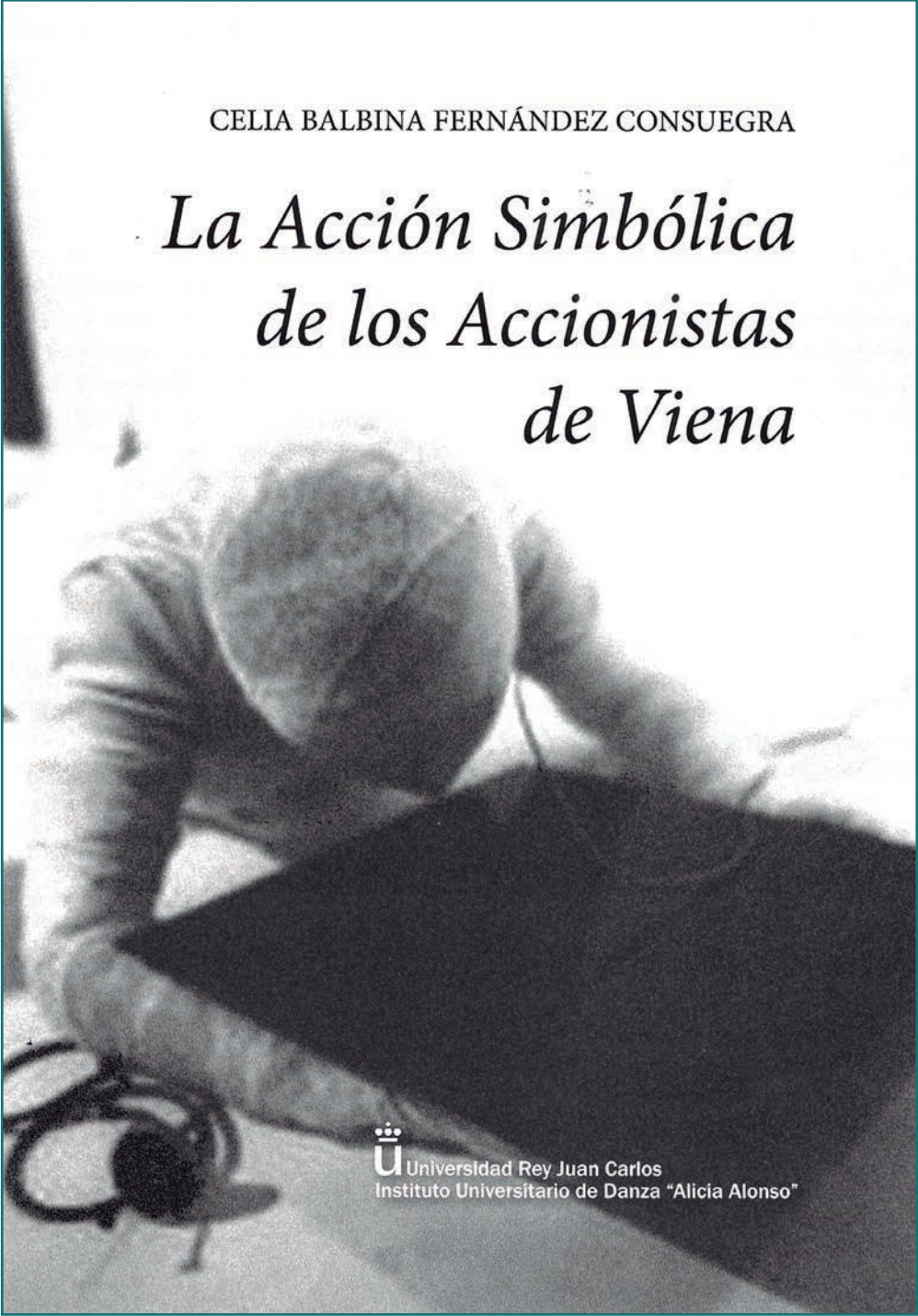
Cambiando un poco el planteamiento dancístico, en la sexta escena decidimos que no iban a bailar, simplemente iban a desplazar la cámara con movimientos cotidianos, que consistían en empujar con sus brazos diferentes partes del encuadre. También nos resultó interesante que pudieran cambiar el encuadre girando la cámara, y por lo tanto manipulando además el espacio.

Decidimos terminar la pieza ubicando a las bailarinas enfrente de la fachada del Sanatorio De Cesures e incluir de alguna manera la mayor parte de los diferentes juegos que habíamos empleado hasta el momento. En esta escena hay momentos donde nos deleitamos con los movimientos de las intérpretes mientras danzan jugando en unas escaleras, o tranquilamente empujan o agarran los diferentes lados del encuadre para relocalar la cámara. Finalmente Inés Vieites, que al principio había puesto la imagen en movimiento en los títulos de entrada, viaja en línea recta hacia la cámara para una vez más impulsarla en un giro hacia la derecha que nos devuelve a la realidad de la que partimos.



CELIA BALBINA FERNÁNDEZ CONSUEGRA

*La Acción Simbólica
de los Accionistas
de Viena*



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

