



HIDDEN
arts

Nº 5
2023

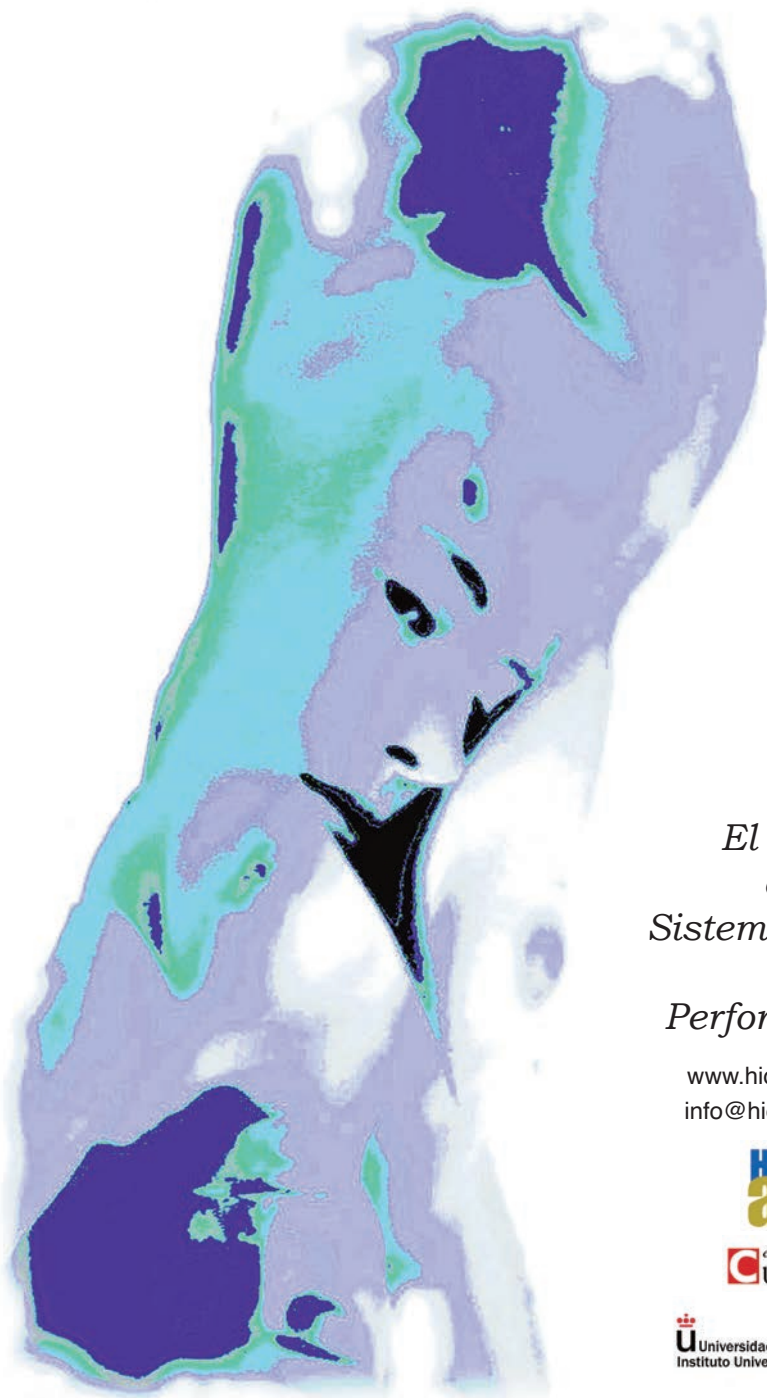
CELIA BALBINA FERNÁNDEZ CONSUGRA

*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"



	Página
CREACIÓN El Proceso Creativo en <i>La Pietà</i>. Blas Payri	1
ENTREVISTA Entrevista a Antonio Cañas. Responsable de Caracterización y Maquillaje del Ballet Nacional de Cuba. Revista Hidden Arts	6
ARTÍCULOS Origen del término Realismo Mágico. Dra. Alma Llerena	11
Manos. El lenguaje del alma. Patricia Passo	16
Las Danzas de la Muerte. Dra. Celia B. Fernández Consuegra	22
Entre lo sublime, lo macabro y lo siniestro: Hacia una estética de la muerte en el arte contemporáneo(I). Dr. Carlos Roldán	29
La Danza y el Patrimonio Artístico Fundamentales ante el Cambio Climático y la Desforestación del Amazonas. Dr. Amador Cernuda Lago	32
Ensayo sobre la Importancia del Lenguaje Audiovisual en los Films Inmersivos y Narración de Ficción. Dr. Victor M. Barbera	36

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 quinto volumen de la revista seguimos manteniendo la estructura planteada en el cuarto volumen: creación artística, entrevista y artículos de divulgación. Como en todos nuestros números, creemos que será de gran provecho poder mostrar las opiniones de diferentes creadores de diversos ámbitos artísticos y académicos.

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

Alma Llerena
 Directora

Creación Artística

Blas Payri

(Las notas que aparecen en el texto se detallan al final del mismo)



En este artículo, describo elementos del proceso creativo de la obra de videodanza *La Pietà* (2021)(1), en la que he participado como director, camarógrafo, montador y creador de la postproducción, así como compositor, grabador y postproductor de los elementos musicales. Esta videodanza se inspira indirectamente en los escritos de Santa Teresa de Ávila, utilizando la descripción de sus vivencias místicas. El rodaje de esta pieza se realizó en agosto 2018, pero la obra no se completó hasta octubre de 2021, con la versión final de la música y el montaje. En el rodaje, participaron los bailarines Lorenza Di Calogero y Raúl Huaman, así como los asistentes/operadores de cámara Gonzalo Moreno y Jaume Blanco Alambiaga y, para el montaje de los focos, Ximo Rojo.

Esta obra, es una de las varias aproximaciones que he hecho a las vivencias de Teresa de Ávila, incluyendo dos series de música electroacústica (Payri 2016), con adaptaciones a la imagen, y mi primera obra de videodanza, *Tres visiones de Santa Teresa de Ávila* (2) (rodado en julio 2015 y finalizado en enero 2016). También, he realizado en 2016 otros rodajes para hacer otra obra de videodanza sobre Teresa de Ávila, que al final no llegó a plasmarse en la meta original y, “reciclé” dichos materiales grabados, en otras obras de videodanza.

Una Representación Interior y Universal de la Experiencia Mística.

He estudiado los escritos de Teresa de Cepeda y Ahumada (1515-1582), alias Teresa de Jesús o Teresa de Ávila y también escritos sobre ella a nivel histórico y psicológico (Payri 2016), pero en el caso de esta obra, la meta es reflejar la vida interior de Teresa y la universalidad de una experiencia mística. Para ello, he huido de una representación marcada en el tiempo, el entorno o la situación de la Santa en su vida concreta, y en particular he descartado el

cualquier lugar con referencia a la vida monacal, como iglesias o monasterios, así como una indumentaria de monja, o cualquier referencia a la iconografía establecida en torno a su personaje.

Iluminación Tenebrista a Dos Luces y Creación de un Efecto de Postproducción.

Opté por crear una iluminación tenebrista, utilizando un fondo negro, y dos luces laterales que dibujan la silueta de los personajes y los hacen destacar sobre el fondo. Al hacer desaparecer el fondo, nos abstraemos de cualquier realidad o contexto con el fin de destacar la universalidad y al mismo tiempo la intimidad de la escena. Este tipo de iluminación ya lo había utilizado en varias obras, como *Las tres visiones de Santa Teresa de Ávila* (2016), *Please Yes* y sus derivadas (2019) y otras obras. También, podemos encontrar esta iluminación, para crear siluetas claras sobre fondo negro en obras como *Pas de deux* de Norman McLaren (1968) (3). Una de las tareas más largas fue el colocar moqueta negra en el suelo y telas negras en las paredes, ya que se trataba de un aula del Campus de Gandía de la UPV con paredes blancas y suelo de terrazo. Utilicé moqueta y no el linóleo habitual para la danza porque la moqueta no crea brillos ni muestra rayas y empalmes como el linóleo, lo cual es esencial para convertir el suelo en algo negro y abstracto. Añadí unas luces en lo alto para tener la cabeza más iluminada que el resto del cuerpo y poder crear también, una separación de la figura sobre el fondo. Como el espacio no era muy grande y los focos laterales no podían estar muy separados, el recorrido que podían hacer los bailarines o la cámara estaba bastante limitado, y todo debía ocurrir en el eje entre los dos focos, sin acercarse demasiado a ninguno de los dos.

Realicé unos tutoriales explicando el proceso de generar ese efecto de *glow* (brillo de aura, difuminado de claroscuro), ya que generé mis propios filtros con el programa Davinci Resolve para procesar la imagen. (4) El efecto conseguido, se acerca tanto a la pintura tenebrista del siglo XVII como a los efectos de *chiaroscuro* en el renacimiento. Por ejemplo, una de las representaciones más conocidas de Teresa de Ávila está realizada por el pintor tenebrista José de Ribera (hacia 1640) lo que puede servir como referente visual. El efecto, para resumir, se consigue multiplicando la imagen con una variante de la misma imagen que contiene un efecto de borroso gaussiano (difuminado homogéneo). El efecto marca las sombras y aumenta los contrastes y, complementa la iluminación lateral a dos luces para destacar la figura sobre el fondo negro. El efecto difumina la imagen, lo que se percibe en la piel y en las

prendas, creando también un aura sobre las partes más claras, pareciendo que en cierto modo la luz emana de las partes iluminadas del cuerpo.

Además, de una gran cantidad de correcciones técnicas de la imagen para homogeneizar el resultado, utilicé en postproducción efectos de iluminación expresiva, por ejemplo, para iluminar el rostro o una mano cuando es necesario narrativamente.



Texto y Capítulos.

He creado una versión corta de 3 capítulos (7 minutos) y una versión más larga de 5 capítulos y 10 minutos. En un principio, el título elegido era *Las Moradas Interiores*, en referencia al libro *Las Moradas o El Castillo Interior de Santa Teresa* (1577). Pero como el rodaje no se centraba particularmente en este libro, opté por un título más directamente ligado a la imagen central de la videodanza, que representa *La Pietà*: la representación de la Virgen sosteniendo al Cristo muerto. He introducido en cada capítulo una cita de alguna frase de Santa Teresa en sus diferentes escritos, frases que guían la mirada y dan una conexión psicológica a las vivencias de Teresa, pero que no describen acciones o situaciones concretas. Estas son las frases que inician los 5 capítulos:



1. *Alma necesitadísima: Anda el alma necesitadísima, preguntando a sí misma: ¿Dónde está tu Dios?*
2. *La Visión de Cristo: Entrando en el oratorio, vi a Cristo, solo y afligido, que como persona necesitada, me había de admitir a mí.*
3. *La Pasión: cuando el alma piensa en su Pasión, el Señor le revela su mansísimo y hermoso rostro.*
4. *Alma encarcelada: Mas ¡ay, ay, Criador mío! Alma tan encarcelada desea su libertad. Muera ya este yo, y viva en mí otro yo.*
5. *Árbol de Vida: ¡ver este árbol de vida en el centro del alma y gozar de Su Majestad como el cristal resplandece en el sol!*

La búsqueda de la fuente y el estilo para los títulos y para el texto en la obra ha requerido un gran estudio por mi parte, entre otras cosas porque no soy un especialista del grafismo. Deseaba un estilo que pudiese funcionar con un texto antiguo, pero que al mismo tiempo no cayese en la imitación de una letra manuscrita de esos libros antiguos. Una vez decidida la elección de unas fuentes relativamente clásicas, adapté y apliqué al texto los mismos filtros de glow que utilicé para la figura humana, haciendo que el texto entrase y saliese con un fundido a negro que evoluciona por partes y, al oscurecerse, genera efectos de difuminado que corresponden al efecto global que quería.

Rodaje con Cámara en Movimiento.

El rodaje se hizo con 5 cámaras: una cámara Black Magic Pocket Cinema Camera (BMPCC de 1080p) utilizada para planos picados, tres cámaras BlackMagic URSA sobre trípode grabando la escena en plano general fijo, desde varios ángulos, y una cámara Fuji XT3 montada sobre un estabilizador (gimbal). El gimbal, es un estabilizador mecanizado que estabiliza y suaviza el movimiento, en general manteniendo la cámara horizontal y, en este caso, monté el gimbal sobre un monopié para crear una especie de grúa y disponer de movimientos más amplios.

Al final, utilicé solamente las tomas realizadas con la cámara Fuji XT3 montada con el gimbal por razones técnicas y estéticas. Técnicamente, era difícil hacer coincidir el material filmado con cámaras diferentes, e incluso las tres BlackMagic URSA que tenían el mismo reglaje de exposición y balance de blancos producían imágenes muy diferentes y difíciles de homogeneizar en postproducción.

Sobre todo, en montaje, me di cuenta de que prefería utilizar solamente el material rodado con la cámara sobre el estabilizador por un criterio estético de consistencia (incluso si hubiese sido fácil homogeneizar el material de diferentes cámaras). En general, en mi rol de programador/comisario de festivales de videodanza, aprecio que las obras tengan una coherencia en el rodaje, y que no se introduzcan planos o ángulos gratuitos; a menudo se introducen planos cenitales o cambios de punto de vista con diferentes ángulos y distancias que no tienen ninguna justificación y están ahí para introducir “variedad” en un montaje que podría ser aburrido. Igualmente, se utiliza muy a menudo el movimiento de cámara de manera gratuita, desplazando la misma erráticamente para dar “variedad” y “animación” y evitar el aburrimiento. He optado por no mezclar ángulos cenitales con los ángulos normales, ni combinar planos generales fijos con los planos en movimiento, para evitar rupturas de punto de vista sin justificación narrativa o de movimiento.

Serví de operador de cámara en la mayoría de los planos, ya que necesitaba desarrollar un “lenguaje” del movimiento de cámara adaptado a esta pieza. Por un lado, los dos bailarines estaban improvisando sus movimientos, dentro de unas pautas de espacio y de desplazamiento, con lo que la cámara no se podía fijar o establecer puntos exactos de posición y enfoque. Utilicé una focal equivalente a 50mm en formato completo (la Fuji XT3 utiliza un sensor APSC menor), lo que implica un ángulo bastante cerrado, y al combinarlo con una cámara a distancia media del personaje, obtenemos planos cortos o medios. Esto implica que no he filmado en plano general la escena completa, sino que siempre tenemos una vista parcial e íntima de los personajes. El espectador no ve el movimiento global del cuerpo, como sería habitual en una filmación de danza escénica; sin embargo, mi meta era que el espectador pueda percibir la energía y estabilidad global del cuerpo, simplemente, observando un fragmento del cuerpo (los pies, el busto, ...).

En el rodaje, generé un movimiento de observación independiente y no de seguimiento de la acción de los bailarines. La tendencia general del movimiento de cámara combina un acercamiento progresivo al bailarín con un movimiento orbital (describiendo un círculo entorno al bailarín) y con movimientos de observación, pasando de una extremidad del cuerpo a otra, como una mirada que recorre las diferentes partes de ese cuerpo en acción.



Sobre todo, he buscado que el movimiento de cámara tenga su lógica propia, y que vaya hasta el final de su trayectoria, marcando un inicio y un fin de cada “frase” del movimiento.

Buscando la ingravidez con el movimiento invertido y ralentizado.

Santa Teresa de Ávila está asociada comúnmente a la levitación, aunque en sus escritos no habla realmente de la levitación corporal. Por ejemplo, el escultor Gian Lorenzo Bernini representa el *Éxtasis de Santa Teresa* como un momento de exaltación en el que la Santa y el mundo no parecen estar ligados a la gravedad. En la obra que describo, no he buscado representar literalmente momentos descritos por Santa Teresa, pero sí que he buscado una correspondencia corporal con los arrobamientos y las vertiginosas separaciones del alma que describe en sus escritos.

Mi intención inicial era realizar una obra entera sobre la ingravidez o la levitación, sin particular connotación narrativa, desarrollando los principios que había empezado a explorar en *Please Yes* (2018) con la coreógrafa Jasmine Morand. La técnica consistía en pasar de una posición vertical (donde el peso reposa en los pies) a una posición semi reclinada sobre un apoyo escondido, donde el peso reposa en las pelvis/caderas cambiando continuamente de punto de apoyo y la posición de las extremidades para dar la impresión de estar flotando. En postproducción, se enfatiza la sensación de flotar haciendo una rotación progresiva de la imagen con lo que se pierde cualquier sensación de verticalidad y gravedad. Para conseguir este efecto de ingravidez, es necesario que el bailarín entienda el proceso, que el rodaje se haga desde puntos muy precisos, y que se visionen las tomas una vez procesadas con las rotaciones en postproducción para que tanto los bailarines como el equipo de rodaje entiendan lo que funciona y lo que hay que adaptar. En el caso del rodaje de *La Pietà*, no disponíamos de ese tiempo y dedicación, ya que el rodaje se hizo en dos días, sin preparación previa de los bailarines y sin tiempo para ajustar el rodaje. Tampoco pude explorar los efectos de luz en movimiento que tenía planeados (desplazar los haces de luz sobre el cuerpo durante el rodaje), y tuvimos que aprender el funcionamiento de las cámaras durante el rodaje, ya que por ejemplo acababa de adquirir la Fuji XT3 en urgencia al haberse roto mi cámara habitual unos días antes.

Teniendo en cuenta estas restricciones, planteé el rodaje proponiendo energías corporales, trayectorias y posiciones, por un lado y, por otro, sugerí intenciones/estados psicológicos o situaciones narrativas para que los bailarines pudieran elaborar un movimiento. Tras ver cómo los bailarines respondían a la propuesta, se descartaban ciertas ideas y se desarrollaban otras, dando siempre espacio para una improvisación preparada. Una vez desarrollada una idea de movimiento, rodamos secuencias de unos 3 a 10 minutos en una toma continua. Para tener una relación inusual con la gravedad y los apoyos corporales, he invertido temporalmente la tomas en postproducción. Esto implica que, por ejemplo, cuando los personajes caminan, deben caminar hacia atrás durante el rodaje para que en el montaje invertido se vea el movimiento hacia adelante. También implica, que haya que definir de manera poco intuitiva la posición inicial y final de cada toma, y los puntos de raccord.

En el montaje, también he ralentizado a la mitad la velocidad de reproducción, grabando a 50 fotogramas por segundo y reproduciendo a 25 fotogramas por segundo. Ralentizar la velocidad de reproducción no implica ninguna adaptación por parte de los bailarines, pero el resultado es el de tener un movimiento más suspendido y flotante, con una sensación onírica que se buscaba para *La Pietà*.

Motion Blur y la Disolución del Alma.

El efecto de motion blur (borroso de movimiento con una imagen “corrida”) ocurre en fotografía cuando hay una exposición larga con elementos en movimiento. Un punto en movimiento se convierte así en una estela. He utilizado a menudo este efecto y en particular ya lo utilicé en las *Tres visiones de Santa Teresa de Ávila*, para simbolizar ese mundo etéreo donde el alma se disuelve en la vivencia mística. En video, no se puede realizar en el momento de la toma, sino que debe hacerse en postproducción con procesos o plugins que acumulan superposiciones de la imagen con un desfase en el tiempo (Payri 2018). Este motion blur se aplica en el capítulo 5, donde tras la muerte mística, Teresa renace y se fusiona con Dios y, en este abrazo espiritual, los cuerpos se funden visualmente con las estelas del efecto.

La Pietà culmina con una ascensión en espiral la videodanza, donde al movimiento giratorio de los bailarines se añade en postproducción un movimiento de ascensión y alejamiento (translación vertical y zoom out), y sobre ese movimiento recompuesto se aplica el procesado de motion blur con el fin de crear la estela tanto sobre el movimiento giratorio como sobre la ascensión y alejamiento.

Uno de los referentes que tenía, era el *Ballet Adagio* de Norman McLaren (5) (1972), videodanza donde la bailarina corre, se impulsa y se lanza con mucha ligereza hacia el bailarín que la recoge y la levanta con una sensación de cuasigravidez. La imagen ralentizada aumenta esa sensación de ligereza. La confianza y seguridad que muestra la bailarina al saltar y ser recogida era en particular un elemento que hubiese deseado para la escena de arrobamiento y ascensión, pero al ser técnicamente muy difícil abandoné esa idea. Una solución quizás finalmente mejor vino de un fallo: grabamos varias secuencias donde la bailarina se acerca corriendo, es recogida por el bailarín, giran y vuelve a salir corriendo. En una de esas secuencias ambos bailarines se caen estrepitosamente al suelo y salen rodando. He utilizado esa secuencia en lectura inversa, con lo que parece que el bailarín recoge del suelo a la bailarina y se elevan con mucha energía y elegancia.

Montaje más Narrativo que Rítmico o Dancístico.

El primer montaje que hice de los elementos básicos duraba unos 25 minutos que al final se redujeron a 7 minutos. En los rodajes, grabamos las secuencias en una toma, y los bailarines tenían libertad para improvisar dentro de los límites establecidos.



Al buscar la expresión dancística, utilizando por ejemplo un desarrollo cercano a la danza butoh, se podían repetir y desarrollar gestos y movimientos, lo cual puede funcionar muy bien en un espectáculo de danza escénica. La reducción proviene de la aplicación de un montaje “narrativo”, con la eliminación de cualquier momento que no esté directamente ligado al desarrollo de la escena, y con las pequeñas elipsis de montaje: por ejemplo si un bailarín tiene que levantarse, recorrer un tramo y recoger al otro bailarín, se puede acortar mostrando parte del levantamiento inicial y parte del contacto final con el otro bailarín, eliminando los pasos intermedios, aunque puedan tener un interés como pura danza. Comprobé que una vez que editaba algo de manera “narrativa”, tenía que aplicar esa estrategia a todo el montaje por coherencia. En videodanzas basadas en una coreografía definida preexistente, es difícil aplicar un montaje con elipsis, ya que el coreógrafo o los bailarines exigen que haya una

continuidad exacta entre la danza real y el montaje en pantalla, y esto sobre todo cuando hay una música que genera el movimiento y la estructura de la coreografía.

Música de Postproducción

En la videodanza, puede ocurrir que estemos grabando una danza que está sincronizada sobre una música y, en ese caso, generalmente se utiliza dicha música en el montaje final. Más frecuentemente, se añade una música diferente en el montaje o se crea una música creada para ese montaje, con el mismo proceso que en el cine narrativo.

En *Tres visiones de Santa Teresa de Ávila*, partía de una música que ya había creado y finalizado, y que utilicé en el rodaje (para dar la energía y el carácter adecuado) y en el montaje final. Esto facilita mucho el proceso de montaje ya que hay una estructura y una duración establecidas (Payri 2015). En *La Pietà*, hice la música después del montaje, y tuve que retocar el montaje y, por consiguiente, la música. Esta música ha sido lo que más me ha costado hacer. Tras probar varias ideas adaptando pruebas de música que tenía hechas, opté finalmente por hacer una pieza musical completamente nueva, intentando conseguir la combinación de universalidad e interioridad de las vivencias de Santa Teresa, pero, al mismo tiempo, manteniendo una conexión con la época. Utilicé una voz de mujer e instrumentos de cuarteto de cuerda, que suelen ser los timbres menos marcados como pertenecientes a un lugar o un período, en música cinematográfica. La voz de Julia Badenes, con la que grabé la música para una obra de teatro basada en la expulsión de los moriscos (finales del siglo XVI inicios del XVII), y en la que trabajamos una evocación de los estilos vocales y musicales de la España del renacimiento. Recompose completamente los elementos vocales en postproducción junto con los sonidos de instrumentos de cuerda. Fui simplificando la composición, ya que a menudo probaba varias ideas y acumulaba elementos y al final convenía tener un poco de vacío musical más que la complejidad, sobre todo en esta obra en la que los seres solos evolucionan en un mundo de tinieblas. A veces, puede haber un contrapunto de varias voces superpuestas, también para evocar la esquizofrenia de Santa Teresa (Payri 2016), utilizando el desdoblamiento de la voz para ilustrar el alma partida. Utilicé como referentes más o menos directos compositores como Maurice Ravel y sobre todo Gabriel Fauré, que han sabido mezclar la música modal “antigua” con la orquesta y el lenguaje musical moderno. En la música utilizo precisamente modos antiguos, pero también, utilizo el modo mayor en momentos de estabilidad, y siempre desarrollando una línea melódica continua, con intervalos y fraseados que pueden evocar la música del renacimiento, sin buscar en ningún caso una veracidad histórica. Mi formación musical se basa principalmente en la composición de música electroacústica o concreta, y para mí ha supuesto todo un reto crear esta música de notas con un lenguaje armónico clásico. También representa “un aveu d’échec”, la admisión de un fracaso de la posibilidad de utilizar de la música

electroacústica en cualquier tipo de obra visual sin marcar con una coloración de mundo contemporáneo, tecnológico y des-humanizado.

Recepción y Reflexiones

Me comentaba un amigo que *La Pietà* constituye una culminación de los procedimientos que he estado utilizando para crear videodanza, por el tratamiento del color, la utilización del borroso de movimiento, la utilización de la cámara lenta y la aplicación de elementos musicales avanzados para un tratamiento trágico de una temática centrada en la soledad interior, el sentido de la vida y de la muerte. Espero que “culminación” implique un punto y aparte y no un punto final. La obra ha sido seleccionada en 7 festivales internacionales, pero no se puede considerar para nada que sea una “máquina de ganar festivales”. Probablemente otras piezas, con una música más clara y donde hay “danza de verdad” pueden tener más posibilidades en festivales. Como creador, hay que valorar el esfuerzo realizado y, en este caso, por ejemplo, la complejidad de la elaboración de la música, respecto a piezas más sencillas y directas que pueden ser mejor apreciadas por el público. Una recepción importante para mí es que varias personas a quien enseñado esta obra han acabado en lágrimas, quizás porque resuena más en ellas el misticismo trágico y la música utilizada. No sé si habría conseguido una obra de mayor interés si hubiese dispuesto de participantes con más tiempo y dedicación, y de un material técnico mejor controlado. Seguramente habría sido una obra diferente, donde se exploran otros elementos de videodanza de manera sistemática, pero llega un momento donde la obra adquiere su lenguaje y su fin.

Notas

- (1) <https://filmfreeway.com/LaPietà10m> versión de 10m30
- https://filmfreeway.com/LaPietà_SantaTeresa versión de 7m
- (2) <https://filmfreeway.com/VisionesDeSantaTeresaDeAvila>
- (3) https://www.onf.ca/film/pas_de_deux/
- (4) <https://www.youtube.com/watch?v=L9DPtOicsBo> Glow y luz expresionista con mezcla de capas en Davinci Resolve
- (5) https://www.onf.ca/film/ballet_adagio/

Referencias Bibliográficas

Blas Payri (2015). Figuras de la coarticulación música-imagen en la videodanza. *Situarte* 10(19), p.36-44
<https://produccioncientificaluz.org/index.php/situarte/article/view/20957>

Blas Payri (2016). La mística sonora de Santa Teresa de Ávila. In: *Pioneros del Arte Sonoro en España, de Cervantes a las Vanguardias*. Miguel Molina & Laboratorio de Creaciones Intermedia, p.90-113. Eds. Weekend Proms: Lucena, España. https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/publicacions_produccions/2012_pioneros_del_arte_sonoro/pioneros_publicacion.pdf

Blas Payri (2018). Une approche de la chorégraphie en post-production numérique. *Repères, cahier de danse* 40(1), p.43-45 <https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2018-1-page-43.htm>



Entrevista a Antonio Cañas Valdés

Revista *El Círculo de la Danza*

Antonio Cañas Valdés, maquillador de Doña Alicia Alonso desde hace 41 años, jefe del Departamento de Maquillaje del Ballet Nacional de Cuba, vicepresidente de la sección de Diseño de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, ganador de la distinción Raúl Gómez García por dedicar más de 25 años de su vida a la cultura, distinción por la Cultura Nacional, distinción Alejo Carpentier, y distinción Min Hon de Japón, ha trabajado también con otras grandes figuras de la danza, entre ellos Antonio Gades, Alexandra Ferri y Victoria de los Ángeles, profesor en más de 20 cursos internacionales de maquillaje y formador de generaciones de maquilladores en Cuba. Hoy nos concede una entrevista donde nos adentra en el mágico mundo del maquillaje y la caracterización para la danza.



Antonio Cañas maquillando a Alicia Alonso

REVISTA. ¿Qué es para ti el maquillaje?

ANTONIO. Para mí el maquillaje es un lenguaje universal que la palabra no puede expresar; de la misma manera que un rostro de una persona de 80 años es igual en cualquier parte del mundo y no necesita palabras para definirlo, el maquillaje no necesita idiomas para definirlo o interpretarlo, ya que se aprecia en el momento en que se ve.

REVISTA. ¿Cuál es el maquillaje más difícil de hacer?

ANTONIO. No creo que haya maquillajes difíciles de hacer, en realidad una dificultad que se le presenta al maquillador es cuando tiene que darle expresión al llamado "rostro mudo", o sea a un rostro que no es capaz de expresar ninguna emoción, por lo que tienes que convertirlo en un campo de expresión; son rostros donde ni la boca, ni los ojos, ni las cejas, ni la mirada tienen expresión, carácter, hay que darle entonces una nueva imagen para que ese rostro diga algo, para que hable.

REVISTA. ¿Qué características especiales tiene el maquillaje para la danza?

ANTONIO. Sí, el maquillaje para la danza, para el ballet, tiene características especiales ya que no es lo mismo un cuerpo que se desplaza por el escenario lentamente como un cantante o actor, a un bailarín que en realidad está sujeto a tres factores: distancia, luz y movimiento. Ya lo había planteado DaVinci, un cuerpo dibujando un movimiento es completamente diferente a un cuerpo que se desplaza con lentitud o a un cuerpo estático, de manera que el maquillaje tiene que ser acentuado en la danza para que el



Alicia Alonso



Josefina Méndez

público pueda percibir ese rostro. Cuando el bailarín está maquillado y frente al espejo, debe separarse de éste tres o cuatro veces su estatura para darse cuenta de cómo será captado por el público. En mi experiencia de maquillador muchas veces he pensado que he acentuado un maquillaje más de lo debido, y cuando he visto a ese bailarín en el escenario sentado yo en la platea con el público, me he dado cuenta de que el maquillaje era totalmente correcto, y es que aquí juega mucho la ilusión óptica también. Es decir, el maquillaje para la danza se acentúa para que llegue al público porque hay una atmósfera que separa al espectador del artista, muchas veces las luces hacen que se pierdan detalles de los rostros. También hay que tener en cuenta las diferencias de clases sociales de los personajes en un ballet; por ejemplo, Giselle pertenece a una corriente mixta, porque en el primer acto los personajes son terrenales, mientras que en el segundo son espíritus; en el primer acto las campesinas todas deben llevar la sombra de los ojos color café, lo que se llama "sombra repercutida" para dar la idea que están expuestas al sol. La Duquesa debe llevar los ojos maquillados con más glamour y en combinación con el colorido de su vestuario, el príncipe debe llevar el pelo arreglado como un príncipe. En el segundo acto están maquilladas de blanco con la sombra en verde porque son espíritus, el blanco es lo inmaterial, la ingravidez, el verde, la paz y la quietud, en este caso de los cementerios. En realidad, el Ballet Nacional de Cuba cuida mucho esos detalles.

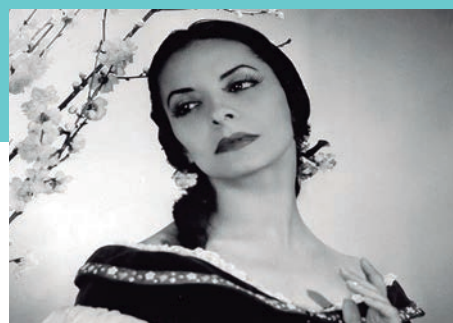
REVISTA. ¿De dónde partes para darle vida a un personaje?

ANTONIO. Bueno, primeramente me leo la obra en el caso de que la coreografía esté basada en una obra literaria, después me entrevisto con el director, después hablo con el artista para ver cómo siente el personaje, cómo lo ve, a qué época pertenece, ya que es vital ubicarlo en el tiempo que le tocó vivir, puede ser en el siglo XX o en el XVII, qué condición social tenía, y llegar a sentir tanto ese personaje como lo siente el artista que lo va a interpretar, de manera que la relación entre ese artista y yo como maquillador, se convierte más que en un diálogo entre dos personas, en un monólogo entre dos, porque yo también tengo que llegar a sentir ese personaje. Por esto pienso que mi profesión me ha enriquecido desde el punto de vista humano, porque muchas veces me he divertido

mucho con un personaje, mientras que otras veces he sufrido el dolor de este. Cuando he tenido que caracterizar un Coppélius pícaro me he divertido mucho, pero cuando he tenido que caracterizar un Coppélius dulce, inocente y vulnerable me he sentido tierno y melancólico.

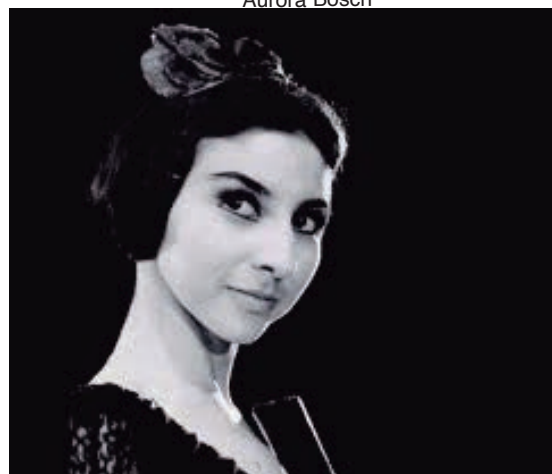
REVISTA. ¿Qué ha significado Alicia Alonso en tu carrera como maquillador?

ANTONIO. Bueno, para mi trabajar con Alicia Alonso ha sido equivalente a estudiar durante 41 años en la universidad de la danza aprendiendo de ella algo nuevo cada día. Con ella nunca me fue difícil trabajar porque era capaz de interiorizar los personajes de tal forma, que cuando yo llegaba al camerino a maquillarla ya estaba poseída por ese personaje, la vida y sentimientos del personaje los reflejaba en su rostro; además, de ella, aprendí una cosa muy importante: caracterizar al personaje a partir de la cabeza. Cuando empecé mi carrera de maquillador, no tenía en cuenta los adornos y los tocados para la cabeza, pero con ella aprendí la importancia de tener en cuenta esto, cuando una vez la vi ponerse la corona de Giselle con aquella ingenuidad con que lo haría una campesina, sin embargo, en otra ocasión se miraba de perfil al espejo cuando con un gran garbo se colocaba los claveles en el pelo para una interpretación de Don Quijote. La primera vez que la maquillé al preguntarle cómo quería el maquillaje me contesto que quería ser una lágrima, y esa respuesta fue para mi una gran inspiración para toda mi carrera, la vi nacarada, el maquillaje que conseguí fue un éxito, y a partir de ahí cada personaje fue diferente; si en el segundo acto de "El Lago de los Cisnes" era una lágrima, en el tercero era todo seducción, pero todas estas características ya ella te las reflejaba en el rostro, con lo cual caracterizarla no era difícil.



Alicia Alonso

Aurora Bosch





REVISTA. Cuando hablas de punto de atracción y de valor de atención, ¿a qué te refieres?

ANTONIO. Toda la atracción tiene que estar en los ojos, cuando un coreógrafo decide que los ojos son importantes en la interpretación de la danza, está claro que los personajes pueden ser identificados y definidos con un tipo especial de maquillaje en los ojos; por otra parte, puede haber un punto de atención, casi siempre la boca, ya que la coreografía puede incorporar movimientos de esta que le dan un sentido determinado al baile. En general siempre se le da más importancia al punto de atracción que al valor de atención a la hora de acentuar el maquillaje. El punto de atracción es la parte de la cara que siempre estas mirando y hay que tener mucho cuidado en el tipo de rostro donde se va a realizar porque puede crear tensión. En estos casos hay que tener en cuenta el color a utilizar, porque no se pueden aplicar colores fuertes en rostros pequeños, el color es muy importante.

REVISTA. ¿Cuál es el significado del rostro iluminado por el color y no por la luz incandescente?

ANTONIO. Esto me lo enseñó mi maestro Leonardo DaVinci. DaVinci decía que la belleza primordial del color radica en las luces principales, la luz está considerada como un símbolo de la verdad y sólo la verdad del color puede ser revelada por la luz. Entonces, cuando tomas un rostro en tus manos, no tan solo aplicas la base, los polvos o el colorete, sino que hay que iluminarlo con color; existen colores que no se usan como propiedad colorística, sino como luz, y es así como se refleja la verdad del rostro, toda la verdad del color y del personaje al que se le está dando vida.

REVISTA. Con referencia a caracterizar un personaje con el maquillaje, ¿cómo lo trabajas?, ¿te dejas guiar por la intuición, o analizas primero las características de este personaje y el contexto histórico-social donde se desarrolla?

ANTONIO. Es inútil crear una nueva imagen si el tema dentro del cual el personaje toma vida no está previamente analizado. El arte del maquillaje demanda que el artista maquillador se entregue en cuerpo y alma a la imagen que ha de crear. No se debe realizar mecánicamente ni un trazo sin una convicción interior que sea aquella en que la imaginación intervenga.

REVISTA. ¿A qué le llamas la taquigrafía del maquillaje?

ANTONIO. Bueno, sabemos que la taquigrafía son una serie de signos que pueden ser traducidos en palabras. Existen detalles innecesarios en el maquillaje que se deben omitir, por ejemplo, a la hora de caracterizar un Don Quijote, sólo con un bigote, una barba y un poco de polvo, ya tenemos el personaje, es una caracterización taquigráfica, no hay necesidad de destacar los ojos o la boca. Esto es fácil de hacer con personajes históricos cuando por supuesto, buscamos el rostro adecuado, con pocos detalles sacamos el personaje.

REVISTA. He visto que en tus clases haces mucho hincapié en la historia y cómo el maquillaje ha evolucionado a lo largo de la misma, ¿cómo aplicas estos conocimientos a tu trabajo?

ANTONIO. Tenemos que remitirnos a las fuentes históricas, no existía la escritura y lo que sabemos es lo que nos ha llegado verbalmente. Se dice que las diferentes tribus reunían a sus hombres para dar gracias a las fuerzas divinas de la naturaleza, en estas celebraciones se maquillaban el rostro con pinturas de origen vegetal y cenizas, y lejos de tener un sentido artístico, lo que tenían era un sentido religioso o ritual. Aún cuando el hombre primitivo realizó obras artísticas en las cuevas, que reflejaban su vida de cazadores, al parecer no tenían un sentido estético para ellos mismos por eso el maquillaje por entonces, estaba en función de sus creencias místicas. También se dice que para ir a la guerra se maquillaban con el fin de atemorizar al enemigo, o se ponían las cabezas de los animales que cazaban para confundirlos.

En Egipto el maquillaje tiene una fuerte connotación simbólica y su ideal de belleza se centraba en el tamaño de los ojos, ya que para ellos mientras más grandes fueran los ojos más bella era la persona. En Grecia el maquillaje llega a ser un fin en sí mismo, ya que los artesanos empiezan a fabricar botes donde se almacenaban los llamados afeites con los que se maquillaban y llegó a ser tan popular que casi todas las clases sociales lo utilizaban.

Es curioso, el ideal de belleza griego era a más significativo frente a la mayor belleza y, este ideal de belleza, rige aún hoy en el maquillaje.

En el imperio romano, el maquillaje pasa a ser un tema de contenido, ya que se utiliza para dar fuerza o significado psicológico a un personaje.

Mirta Plá y Azari Plisetski



Sin embargo, en el medioevo no se le dio mucha importancia al maquillaje, mientras que el ideal de belleza lo constituían las caras largas, las cejas las depilaban. Ya en el Renacimiento ningún campesino podía llevar las barbas o el pelo como sus amos, al extremo que se cuenta que a un campesino llamado Sliégel le costó la vida por llevar el pelo como su señor. Todos estos conocimientos son muy necesarios a la hora de caracterizar los personajes en una obra, ya que hay que tener muy claro a qué época pertenecen, su categoría social y la historia que cuentan con la danza.

En Francia, en la corte de Catalina de Medici hubo un gran auge de la perfumería y de los químicos para hacer los maquillajes, y más o menos por ésta misma época en Italia Catalina Sforza había escrito un tratado sobre la utilización de los afeites para las mujeres.

En la época de los Luises, en Francia, se pusieron de moda las pelucas rizadas y llenas de bucles; el maquillaje cobró una importancia social, ya que a mayor categoría social más blanco el rostro y más fuerte el colorete, se pintaban los labios también. El maquillador tiene que estar al tanto de las épocas, de las características de las mismas, y siempre tiene que partir de la cabeza, de lo que en esa época se usaba llevar en la cabeza.

En el siglo XVIII, el ideal de belleza femenino era la baja estatura, donde el rostro fuera el centro ya que podían llevar pelucas de hasta un metro de alto; es cuando se empieza a abovedar el techo de los palcos en los teatros para que estas pelucas pudieran lucirse en toda su altitud.

En la época romántica se usaban las pieles muy blancas, tener una piel tostada era un pecado.

Más tarde, entre 1820 y 1850 no hay ninguna referencia a la utilización del maquillaje, al parecer dejó de usarse. Ya en el siglo XX se vendían unos polvos para oscurecer la piel y se utilizaba agua con yodo para lucir la cara más morena. En los años 20 se usaba la pintura de labios muy oscura, debido al cine, ya que en las películas en blanco y negro destacaba muy bien el rojo oscuro; los labios se pintaban como el arco de Cupido y las cejas redondas, más tarde las cejas se alargan y se ponen de moda las ojeras. En los años 40 el maquillaje se simplifica mucho, solo se pintaban la boca y utilizaban el colorete a partir de las sienes. En los 50 se vuelve a utilizar el delineado de los ojos.

REVISTA. ¿Y cómo crees tú que se maquillan las españolas?

ANTONIO. He visto muchas españolas que se maquillan muy bien lo ojos, tienen un arte y una gracia para los ojos que siempre me recuerda a las pinturas de Julio Romero de Torres el cual pintaba los ojos con mucho misterio, como ningún otro pintor lo ha hecho.

REVISTA. Hace varios años asistes al curso de verano que el Instituto Superior de Danza Alicia Alonso organiza en San Lorenzo del Escorial, ¿cuál ha sido tu experiencia con estos cursos?



Loipa Araújo y Azari Plisetski

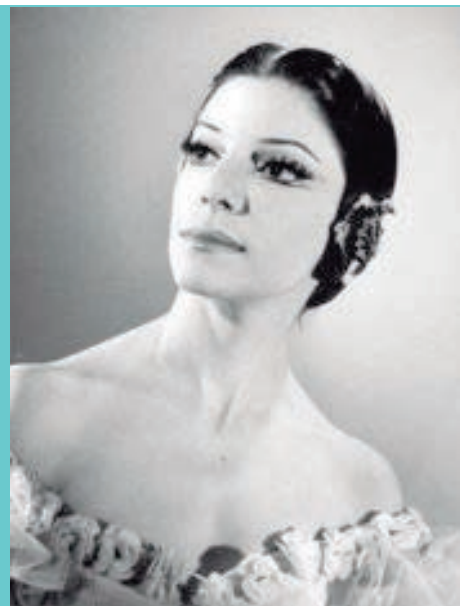
ANTONIO. Siempre el curso de verano me asombra y me deleita; puedo notar el nivel tan alto que tiene cuando al principio, con las pruebas de acceso veo como se agrupan los alumnos según su nivel, y como con el paso de los días se superan mucho y crece su nivel técnico en todas las disciplinas de la danza, es decir, el ballet clásico, la danza contemporánea y el baile español. Siempre al final del curso en el espectáculo de clausura me asombro del nivel que los alumnos consiguen en tan poco tiempo, y eso, sin lugar a duda es debido a la calidad de los profesores de danza. Siempre me emociona este espectáculo porque también veo como las clases de maquillaje que impartí fueron entendidas, ya que son capaces de maquillarse para los personajes que interpretan, siguiendo las técnicas básicas de iluminación del rostro para la danza muy bien.

REVISTA. ¿Y cual es esa técnica básica que permite que se maquillen tan bien?

ANTONIO. Siempre les explico que la base del maquillaje descansa en la estructura ósea, o sea, de abajo hacia arriba, explicándole donde se pueden hacer las sinuosidades y donde no, la zona exacta del ojo donde se debe aplicar la sombra, como delinear los ojos, y las cejas, que se debe iluminar y que se debe ensombrecer, como corregir determinadas partes de la cara para darle un aspecto más armonioso, el tipo de maquillaje que se debe utilizar en una cara cuadrada, redonda, alargada u ovalada.



Las cuatro joyas del Ballet Nacional de Cuba y Alicia Alonso



Josefina Méndez

REVISTA. ¿Cómo es el maquillaje para los hombres en la danza?

ANTONIO. A mi no me gusta el hombre muy maquillado, me gusta que el rostro se vea en la distancia, pero suprimo la sombra, los ojos enmarcados, pero con lo que yo llamo "línea blanda", que es una línea difuminada. La boca la saco por contraste, es decir, en el labio inferior un poco de sombra, sugiero los picos de los labios y las comisuras; los coloretes en tonos sienas e ilumino mucho los pómulos porque eso acentúa la masculinidad.

REVISTA. También construyes pelucas, apliques y sombreros para caracterizar un personaje.

ANTONIO. También aprendí "perruquería" que es la palabra con la que se define la confección de postizos, debido a que muchas veces las mandaba a hacer y no me gustaban para un personaje determinado. También en los cursos de maquillaje que imparto explico lo que es el atrezzo aplicado al maquillaje. De acuerdo a la forma del rostro, el sombrero y los adornos de la cabeza tiene que ir en armonía con el maquillaje, y siempre supeditado a la época donde se desarrolla la obra.

Aurora Bosch



Origen del término Realismo Mágico

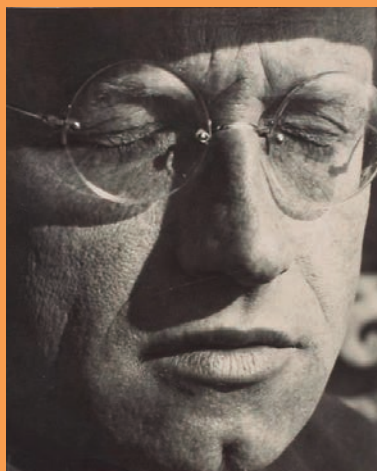
Alma LLerena

Aunque en la actualidad se asocia el término de Realismo Mágico a la Literatura Hispanoamericana, la expresión fue usada por primera vez por el crítico de arte alemán Franz Roh (Cfrs. F.1) para referirse a la pintura post-expresionista. Su artículo se publicó en la revista *Der Leipziger* con el nombre de *Expressionismus (Magister realismus)*. Más tarde fue traducido al español por Fernando Vela y publicado en la *Revista de Occidente*, tomo XVI, 1927 (págs. 274-301) con el título *Realismo Mágico. Post-expresionismo*. (Cfrs. F.2) Este texto ha sido la base en la que otros académicos, autores y artistas han construido sus teorías acerca del significado y las características del Realismo Mágico. (Cfrs. F.3 y F.4)

En la década de los veinte aparece el Post-expresionismo, movimiento que fue una respuesta al Expresionismo del momento y que contó con varias corrientes diferenciadas. Según Eduardo Cirlot (1949), entre estas corrientes se encuentran tanto el regreso al Realismo puro, como el Neoromanticismo, el Neoclasicismo y por supuesto el Surrealismo y el Realismo Mágico. Aunque de diferentes maneras, todos los movimientos considerados Post-expresionistas tienen en común una reconstrucción de los objetos reales, aunque estos objetos puedan ser cotidianos, o en la imagen se quebrante esta realidad. (Cfrs. F5. F6. F7.)

Esto es lo que piensan la mayoría de los escritores e investigadores del tema, pero existen algunas ambigüedades al respecto. En el apéndice *Una Cronología Internacional Comentada del Término Realismo Mágico* de Seymour Menton (1998), de su libro *Historia Verdadera del Realismo Mágico*, explica que es probable que el término se usara con anterioridad.

Al parecer Roh escribió un pequeño artículo en 1923 en la revista *Der Cicerone*, sobre el arte de Karl Haider (Cfrs. F8) donde menciona el concepto de Realismo Mágico como movimiento Post-expresionista que destaca lo nuevo, rechazando el concepto de continuidad. No obstante, es curioso que el pintor Karl Haider falleciera en 1912, once años antes del artículo de Roh y cinco años antes del primer cuadro considerado mágico realista: *Callejón del Rin* de Niklaus Stöcklin (Menton, 1998). (Cfrs. F9.)



F1. Franz Roh



F2

Otra posibilidad es que el término Realismo Mágico se usó por primera vez en 1922 para referirse al cuadro de Heinrich Maria Davringhausen *Niño jugando*, pintura que en la actualidad es imposible de consultar. Al parecer, el pintor en una conversación con el crítico Emilio Bertonati, le aclaró oralmente que en una de sus exposiciones en Munich en 1922 se empleó la expresión de Realismo Mágico para referirse a su pintura *Niño jugando* del mismo año (Menton, 1998). Este dato únicamente se plasma en un escrito de Bertonati y no se puede comprobar con otra fuente.

También existe la posibilidad de que el director del Museo de Arte de Mannheim, Gustav F. Hartlaub, fuese el que lo usara por primera vez en 1923 para describir los cuadros de Max Beckmann. (Cfrs. F10.) Este dato lo afirma H. H. Arnanson y explica que además de su definición en 1923, el término Realismo Mágico se documentó en una exposición en 1925 en dicho museo. No obstante, H. H. Arnanson no comprobó estos datos y, por lo tanto, sigue siendo Roh quien se deba llevar el crédito por acuñar el término (Menton, 1998).

A pesar de todo, Roh fue el único que hizo un estudio serio de este nuevo movimiento Post-expresionista, el Realismo Mágico, que en Alemania tuvo que rivalizar con otros nombres para describir los mismos pintores como, Nuevo Realismo (Cfrs. F11), Nuevo Naturalismo, (Cfrs. F12) Neo-naturalismo, Realismo Ideal (Cfrs. F13) o Nueva Objetividad, que ganó sobre el resto de las expresiones como sinónimo de Realismo Mágico.



F3. Realismo Mágico. *La Columna Rota*. Frida Kahlo



F4. Realismo Mágico. *La Siesta*. Fernando Botero



F5. Neoromanticismo. *White Bear King* Valemon. Theodor Kittelsen



F6. Neoclasicismo. *Ancient Rome*. Paolo Panini



F7. Surrealismo. *El Nacimiento*. Martín Miró



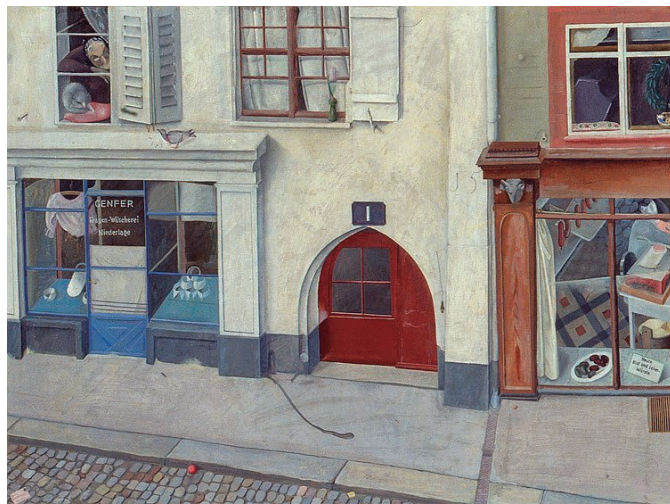
F8. . *Heiliger Hain*. Karl Haider

El término Nueva Objetividad apareció en algunas exposiciones en Alemania, como por ejemplo la organizada por Gustav F. Hearlaub en Mannheim en verano de 1925; contó con 124 cuadros de 32 artistas y más tarde se exhibió en otoño en las ciudades alemanas de Dresden, Chemnitz, Eufurt, Dessau, Halle y Jena. También existieron otras exposiciones en Berlín con el título de Nueva Objetividad.

Además, en esta época el término de Nueva Objetividad se extendió hacia la literatura y esta nueva tendencia artística se empieza a encontrar en publicaciones. Wilhelm Duwe en su libro *Literatura Alemana del siglo XX (Deutsche Dichtung des 20 Jahrhunderts)*, dedica abundantes capítulos para hablar sobre el Realismo Mágico y la Nueva Objetividad.

Massimo Bontempelli, en su revista 900 (Novecento) desde 1926, y más tarde, en un libro que compilaba muchos de los artículos que habían aparecido en la revista, *L'avventura novencentista* de 1938, analiza el Realismo Mágico tanto en la pintura como en la literatura y coincide con Roh en varios puntos, como es el descubrimiento de lo mágico en lo cotidiano. Pero sus teorías se diferencian de las de Roh en el hecho de que el Realismo Mágico debe buscar los sucesos mágicos y pintarlos como reales y naturales, es decir, que sean verosímiles en relación con la realidad (Menton, 1998).

El estudio que hace Roh (1927) empieza explicando que ha aparecido una nueva forma pictórica, que denominó Post-expresionismo y que, aunque en la actualidad en la pintura esté un poco olvidada, preconizó qué iba a significar un cambio tan radical como lo había supuesto el Impresionismo o el Expresionismo.



F9. Callejón del Rin. Niklaus Stöcklin



F.10. Antes del Baile de Máscaras. Max Beckmann

Es complicado entender exactamente qué es y cuáles son las características principales del Realismo Mágico, especialmente cuando se trata de entender cómo se plasma una realidad cotidiana que se pueda considerar mágica. Eduardo Cirlot (1949, p. 336) en un intento de explicar dicho término con las palabras de Roh expone que:

[...] «con la palabra mágico, en oposición a místico, quiere indicar que el misterio no desciende al mundo representado, sino que se esconde y palpita tras él. Por añadidura, el concepto de realismo viene dado por el anhelo de reconstruir la realidad que en el expresionismo, se había licuado, para servir tan sólo de elemento expresivo de otros órdenes interiores, instintivos o sentimentales».

Después de la explicación crítica del Roh sobre el cuadro de Henri Rousseau *Gitana Durmiente*, donde explica minuciosamente los detalles de la pintura, Cirlot (1949, p- 337) sintetiza las características del Realismo Mágico:

«Enraizado con el arte popular y con los estilos ingenuos, los artistas del Realismo Mágico se esfuerzan en lograr una nueva coherencia que aporte, además de la revisión de la realidad, unos aspectos estilísticos inéditos o, por lo menos, renovadores. [...] La interferencia del aliento mágico con lo cotidiano es su máxima preocupación, su horizonte constante. Buscan reanudar la corriente perdida en la post Edad Media, cuando el Renacimiento y el gran estilo acabaron con la dulce minuciosidad del gótico. Se sienten atraídos por todo lo miniaturizado, por lo íntimo, en donde perciben sensaciones órficas, y, en suma, lo que predomina en ellos es sentimiento nórdico de la existencia, taladro de brumas, de lejanías más musicales que espaciales, de tabús y de misterios emanados de una naturaleza sentida a lo hermanos Grimm, como un submundo caliente, inciertamente tétrico, maternal y recogido. [...] Lo que los diferencia, estilística y humanamente, de los meros realistas o academicistas, es que ellos, por volver al seno de las cosas concretas, no renuncian, ni a la lección derivada del arte inmediatamente anterior, ni a la hondura de sus sentimientos personales frente a la cosa».

Refiriéndose a las similitudes y diferencias entre el Impresionismo, Expresionismo y el Post-expresionismo, Roh (1927, p. 25) explica que estas tendencias:

[...] «tienen fundamentos comunes, que, algún día, cuando ya estemos a distancia, se nos harán visibles; forman un frente único contra la reproducción extrínseca del mundo; quieren dominear este mundo, la primera, por la perespiritualización de la luz y el aire; la segunda, meced a la esquematización cubista de toda intuición, y la tercera, mediante la rigurosa separación y solidificación de lo que llamamos objetos.

No obstante, según Roh (1927), lo importante es la relación entre el Expresionismo y el Realismo Mágico, o como también denomina, Post-expresionismo. Por lo tanto, Roh, para profundizar en esta relación, realiza un esquema con 22 características (Cfrs.F1a9 de ambos movimientos que contraponen para plasmar sus diferencias. Estos rasgos serán los que se consideren la base para académicos que se centren en la evolución y características del Realismo Mágico, tanto en la pintura, como en la literatura y más tarde en las películas que se rigen por esta tendencia artística.

Referencias Bibliográficas

Cirlot, J. E. (2006). *Diccionario de los ismos*. Madrid: Siruela.

Menton, S. (1998). *Historia verdadera del realismo mágico*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Roh, F. (1927). *Realismo Mágico. Post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*. Madrid: Revista de Occidente.



F11. Nuevo Realismo. *Antropometrias de la época azul*. Yves Klein



F12. Nuevo Naturalismo. *El Ángelus*. François Millet



F13. Realismo Ideal. *Sancho y Quijote*. Anónimo

Manos. El lenguaje del alma.

Patricia Passo

Fotos: Raúl Pérez García y Jaquelines Lopes

Hasta hoy, cuando cierro los ojos y pienso en los momentos más emocionantes de la maternidad, recuerdo la sensación de éxtasis, fortaleza y totalidad que me invadía el cuerpo cuando mi bebé agarraba con su diminuta mano mi dedo y se tranquilizaba.

¿Cómo podía ser que aquel ser tan pequeño tuviera tanta fuerza?

¿Cómo podía ser que sólo un dedo mío, una parte tan pequeña de mí, le otorgara tanta seguridad y paz?

¿Cómo podía haber tanta transmisión, comunicación, amor, en un gesto aparentemente tan insignificante?

La fuerza de su mano, la poca relevancia del gesto, las sensaciones inmensurables que me provocaban... todo ello todavía me fascina y me instiga.

Retrocediendo a unos años antes de la maternidad, ubico un momento inolvidable que reafirma el grandioso poder de las manos en mi mente.

En uno de mis varios viajes hacia a Oriente, aterricé en la isla de Bali. Mi intención no era otra que sumergirme en la cultura local y entregarme por completo al estudio de sus danzas y prácticas de cura y sanación. Mientras me abría a la vida para encontrar la experiencia que hiciera la diferencia en mi investigación sobre los orígenes de la danza, un día, me encontré en un hospital balinés especializado en reiki, llorando como un bebé durante horas después de haber sido iniciada en la práctica curativa y participar activamente en una ceremonia de cura con las manos.

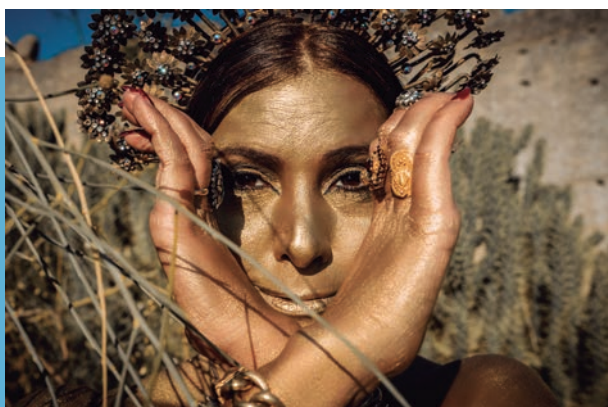
Pasó aproximadamente hace unos 10 años. Estaba hospedada en la casa de una familia balinesa y Puri, la chica joven que salía todas las mañanas para trabajar, me invitó a conocer su maestro de reiki.

Yo acepté pensando que iríamos a una consulta, en algún espacio privado...

¡Cuál fue mi sorpresa cuando llegamos a un hospital!

Había muchas personas con diferentes problemas de salud: dificultades para respirar, para andar, ancianos con achaques debidos a la edad, ciegos, personas con heridas en los brazos...





Yo pensé ¿qué hago aquí? Esta gente necesita atención médica, internación, máquinas.

Entonces apareció aquel doctor que sencillamente me preguntó: ¿estás dispuesta a aprender sobre el reiki?

Yo dije “sí, aunque bueno, puedo venir otro día si está ocupado...sí, me gustaría estudiar...”

El doctor sonrió, había mucha gente a su alrededor, pero su mirada se mantenía fija en mis ojos. Cogió un bastón de madera que tenía una estructura de metal atada, me pidió que abriese las manos y con el hilo fino de metal, se dirigió en el punto central de mi mano y se concentró en el movimiento circular que hacía aquel palo. Mis manos en poco tiempo empezaron a quemar como si yo fuera de fuego. Estuve así unos minutos y posteriormente me indicó que entrara a una pequeña sala. Yo asentí y con las manos calientes – me parecía tenerlas tres veces más grande de su tamaño normal- entré en la sala que me había indicado.

Era un espacio angosto con una hamaca en el centro.

Entonces llegó una anciana en silla de ruedas, con una pierna muy hinchada. La trasladaron en la hamaca y el doctor manteniendo su mirada fija y concentrada elevó mis manos y las condujo a la altura de la pierna de la señora. Se marchó y me dejó allí.

Yo temblaba.

Intenté decir algo. “But. I don’t now...I... think I’m not (no sé...no creo que pueda...)”

Él me miró sonriente y dijo: “now your heart is in your hand. Love is healthy” (Ahora tu corazón está en tu mano. Amor es salud).

La puerta se cerró y yo me quedé allí.

Al principio me sentí muy sola, muy pequeñita, muy tonta, muy loca.

Pero luego me invadió una fuerza enorme. La sensación de que mis manos se dilataban, se volvían cada vez más grandes. Mis manos llenaban aquella sala de calor. Era como estar en el metro en hora punta, el aire estaba denso de puro calor humano. Perdí la noción del tiempo. Para mí aquello duró toda una vida, pero creo que, en realidad, fueron alrededor de unos 30 minutos. Finalmente, la puerta se abrió, una señora vino a por la anciana y ambas se marcharon andando.

Mi cuerpo parecía flotar. Busqué la salida y me dirigí al jardín y entre aquellos árboles tropicales me recosté en una piedra y lloré. Las lágrimas corrían por mi rostro sin que yo pudiera controlarlas, eran como espasmos. No podía parar de llorar.

Puri me encontró y me cogió de la mano: “you doing so well. Your heart is full open, this is the river of your heart.” (Lo estás haciendo muy bien. Tu corazón finalmente se abrió, este es el río de tu corazón)

Durante el resto de mi estancia estuve yendo al hospital de reiki todas las mañanas con Puri. Había siempre una fila de enfermos y otra fila de voluntarios. Al principio pensé que energéticamente yo no estaría preparada y que aquello me agotaría, vaya engaño... ¡allí yo me curaba todos los días! La intensidad con la cual podía sentir mis

manos y mi corazón me daban acceso a una energía vital jamás experimentada antes.

Por las tardes, iba a las clases de legong kraton (danza clásica balinesa) y mi mente racional se llenaba de preguntas y objeciones a lo que ocurría por las mañanas, pero pronto dejé de buscar respuestas y me entregué a aquella experiencia por completo.

A día de hoy puedo decir, que no podría entender la danza como la entiendo, si no hubiera ido todas aquellas mañanas a aquel hospital.

Entendí que esa sería una de mis experiencias, de las secretas, que sería difícil de explicar de vuelta a casa y me comprometí a seguir investigando el poder de mis manos. Me comprometí a usarlo todas las veces que bailase y, también, en la vida cotidiana. Sabía que aquello cambiaría mis relaciones y así fue.

Realmente nunca pensé que explicaría, ni escribiría, sobre ello. Y aquí estoy hoy, usando mis manos para relatar este episodio que fue tan importante para mi formación.

En los años en los que me dediqué al estudio de las danzas clásicas en la India, iba a una clase dedicada exclusivamente al uso y aprendizaje de gestos de manos. Estos gestos de manos se llaman hastamudras: postura de manos. «Mudrar» podría traducirse como sellar. Los mudras son como el sello de una carta.

En esta clase, se aprende un vocabulario de mudras de una mano y mudras de dos manos, que forman parte del rico universo pantomímico característico de la danza clásica de la India, que entiende la danza desde una perspectiva de las artes escénicas. En esta visión de la danza, la teatralización del gesto expresivo, así como el lenguaje de gestos y símbolos es fundamental para el bailarín.

Este lenguaje se aprende estudiando las danzas de repertorio que cuentan la historia de un dios específico relacionado con la mitología, que es extensamente popularizada. Así que las historias son épicas y el lenguaje está bien difundido. Dentro del repertorio existen piezas más teatrales que otras, pero todas usan los mudras.

El material que da soporte a todo este conocimiento -que tiene sus bases en la milenaria tradición oral- es el quinto veda o Natyasastra (el tratado de artes escénicas más antiguo que se conoce). En él hay referencias importantes sobre porqué usar los gestos de manos.

Una de las frases más conocidas del Natyasastra - que usé en mi libro “Fusión. El universo que danza” para introducir el capítulo sobre el arte dancístico de la India, recita:

*Hacia donde vaya la mano, debe ir la mirada.
Adonde quieras que vaya la mirada, mente y corazón
deben seguirla.
Donde están mente y corazón, se encuentra la expresión verdadera.
Donde hay expresión, hay placer.*

Estos versos conectan las manos con los ojos, con el corazón y la mente. Esta conexión es lo que otorgaría la verdad a la acción que realizamos.



Desde esta perspectiva, las manos serían las ventanas de la mente, como comenta el filósofo Kant. De esta manera, para acceder a este lugar armónico donde corazón y mente están unidos, deberíamos usar nuestras manos.

Puede que para mentes racionales la poesía no sea suficiente y por eso os cuento ahora sobre estudios científicos actuales que lo confirman.

El tacto es esencial para la sobrevivencia.

No somos entidades desconectadas de nuestra historia original. Para vivir, hemos necesitado el contacto táctil y no hace falta indagar en la ancestralidad, ni en culturas lejanas, para confirmarlo. Se han realizado experimentos con chimpancés para comprobar la eficacia del tacto y las conclusiones fueron que cuando el contacto se veía comprometido, disminuía el crecimiento corporal, aparecían dificultades en la atención y con la memoria, el sistema inmunitario se volvía menos eficaz...

La pregunta que surge espontánea es: si la relevancia de nuestras manos es tan evidente, si este es el lenguaje más antiguo del mundo, ¿por qué desconfiamos del poder que existe en nuestras manos?

Y más, ¿qué pasó con nuestras manos?

¿Por qué no las desarrollamos, hacemos ejercicios, prestamos la debida atención, bailamos a partir de ellas?

Según el doctor Jorge Carvajal, las manos son la ciencia de la evolución y son la forma más antigua de medicina. Nos hemos podido humanizar a partir de ellas. El tacto tiene una capacidad increíble de transmitir amor y compasión, ¡más que las palabras!.

Y si volvemos a los vedas, a los versos del Natyasastra citados arriba, puedo afirmar que para mí resumen lo que durante muchos años sentí al practicar la danza de la India.

Durante ese proceso de aprendizaje tuve que flexibilizar muchísimo mis manos: es un gran reto pasar de una postura a otra con agilidad y limpieza. Se exige mucha concentración y también una plasticidad que, en general, las manos occidentales no tienen.

En una de mis primeras inmersiones de estudios que hice en India, aprendía paralelamente una danza de los gitanos de Rajasthan y la danza clásica Odissi. Y, aunque la simplicidad de la danza folclórica, en comparación con la rebuscada danza clásica, es evidente, también en la danza folclórica de los gitanos se usan gestos de manos o mudras.

Principalmente se emplean dos de ellos:

-Pataka: los dedos de la mano se ponen juntos entre ellos como a formar una tabla.

y

-Alapadma: los dedos abiertos como el movimiento de un abanico.

Lo que hacen es básicamente cambiar de un mudra al otro muy rápidamente... era impresionante el tamaño de las manos de las gitanas, además de su flexibilidad y fuerza.



Y conviviendo con ellas diariamente, me di cuenta de que esa energía y flexibilidad que mostraban bailando era debida también a cómo llevaban su vida.

Amasar 4 veces al día su pan - sus chapatis (pan indio de harina y agua) están riquísimas y hasta llegué a pensar que tenía que haber un ingrediente secreto- poniendo la energía de sus manos, manos que se dedican a diario a la labor de alimentar a toda la tribu, hacía que estas fueran muy diferentes de las mías.

Somos seres energéticos y el espíritu también se alimenta... y aunque nos cueste hablar de ello en occidente, la evidencia del sabor de algo hecho a mano es notoria, así como la experiencia corporal y sensorial son las que crean diferencia en la calidad de nuestras vidas. Sí, yo creo que la comida recibe la energía de las manos, pero esta sería otra historia.

Así como en el hospital del reiki fui percibiendo, a lo largo de la práctica, que mis manos tenían cada vez más potencia, calor, energía y cada vez estaban más unidas a mi corazón; es a partir de la práctica que aumentamos nuestra potencia. ¡Las manos hablan a aquel que está dispuesto a escuchar!

Desde la perspectiva de la filosofía oriental, los mudras son gestos de las manos que favorecen la comunicación entre la consciencia universal y la consciencia individual.

De allí que el mudra más usado en prácticas meditativas sea el chin mudra (el dedo pulgar toca el dedo indicador formando un círculo): el pulgar representa la consciencia universal y el dedo indicador, la individual.

Fijaros que interesante: para la medicina china el dedo pulgar es el final del meridiano del pulmón, o sea que su activación facilita la distribución de aires y gases con la atmosfera, mejorando la capacidad respiratoria. Justamente este es el contacto más intenso que tenemos con la idea de colectividad. Necesitamos el aire que respiramos para mantenernos vivos, y todos respiramos el mismo aire: esto inevitablemente nos une. Y el dedo indicador es aquel que usamos para indicar y, también, para referirnos a nosotros mismos (cuando decimos yo, en una clase, hacemos de forma instintiva el gesto de elevar el dedo indicador).

Volvemos entonces, y hablemos del fantástico dedo pulgar: este dedo tiene un gran protagonismo y relevancia en la historia de la evolución humana y poco, o más bien nada, se habla de cómo esto se quedó registrado en la forma de colocarlo y usarlo en la danza. Me impresiona como hemos segmentado el cuerpo, sus prácticas y técnicas, de su sentido primordial. Como dirá Nietzsche, "el contenido es la forma de la obra de arte".

Al aprender o enseñar danza, no se presta atención a los orígenes de cada gesto y acción, dando prioridad a la colocación formal, sin búsqueda alguna del sentido. Cuántas veces en una clase de ballet se repite "esconde el dedo pulgar debajo de los demás dedos, dirígelo hacia el dedo central". Pero no asociamos esta acción a su contenido funcional o estructural. Es decir, desconocemos la información que subyace a esa colocación formal: existe una relación directa del dedo pulgar con las ondas cerebrales.

Estirar el dedo pulgar calma las frecuencias del cerebro. El relajamiento del dedo pulgar en la postura final de la práctica de yoga -llamada shavazana- es fundamental para relajar la mente y aprovechar los beneficios de los asanas anteriores. Sin creernos que un diminuto dedo pueda hacer la diferencia, ni siquiera indagamos de donde viene esta afirmación y creencia.

Si buscamos información y nos abrimos hacia la medicina oriental, nos encontramos con que la posición clásica de las manos (dedo pulgar estirado en dirección al dedo del medio) nos lleva a la activación del meridiano del pulmón (dedo pulgar) en dirección al meridiano del pericardio (dedo del medio), facilitando así, el estado de plena atención y concentración fundamental para la ejecución de los pasos virtuosos de la técnica.

La fantástica magia que se consigue al relajar y direccionar el dedo pulgar es en el fondo una sabiduría ancestral.

Volvamos a la ciencia y a nuestra historia original: en el proceso evolutivo humano es a través de la capacidad de aislamiento y oposición del dedo pulgar en relación a los demás dedos, que conseguimos realizar la pieza de precisión y, por lo tanto, fuimos capaces de usar las herramientas que permitieron nuevos descubrimientos de las capacidades humanas.

Además, la utilización de la pinza de precisión transformó la musculatura de nuestra mano aumentando exponencialmente nuestra fuerza muscular en los dedos y principalmente en el pulgar (¿recuerdas cómo empieza este texto?, citando la fuerza de las manos de mi bebé), y esto en nuestro camino evolutivo se relaciona con el aumento de nuestro cerebro.

Cómo nos comenta Marjorie Boyle, Aristóteles se equivocaba al afirmar que los humanos tenían manos porque eran inteligentes; quizás Anaxágoras estuviera más acertado al sostener que los humanos eran inteligentes porque tenían manos.

¡Qué increíble! No es que el cerebro desarrolló nuestras manos, sino que las nuevas formas de usar las manos desarrollaron nuestro cerebro y nos hicieron más inteligentes.

Una parte de nuestro cerebro es responsable de reconocer como está nuestro cuerpo en todo momento, es la corteza somato sensorial. Y lo interesante es que no tenemos conciencia de las partes del cuerpo de igual manera. Nuestro cerebro tiene una noción de nosotros distorsionada, donde nuestras manos son gigantes.

Esta figurilla - el Homúnculo de Penfield, descrito por primera vez por el doctor Wilder Penfield entre los años 40 y 50 - muestra como nos ve nuestro cerebro:



A partir de nuestra propiocepción somos conscientes de cómo estamos en cada momento; pero la percepción de los gestos de manos y del rostro son más dimensionadas: cada gesto se comunica de manera muy directa con nuestra mente.

Como afirma la neurocientista Nazareth Castellanos, los mudras y posturas de manos aumentan el funcionamiento de la glándula pineal y son responsables de liberar serotonina, la hormona del bienestar. Así que la sensación de gozo y plenitud descritas en las escrituras antiguas es, como nos comenta la doctora, un aumento en la producción de serotonina.

Todas estas aportaciones de la neurociencia son muy excitantes y reveladoras, y se debería tomar consciencia de que hay prácticas milenarias disponibles y al alcance de nuestras manos que son despreciadas por nosotros, porque nos desvinculamos de nuestra herencia y nos escondemos en una obsesión por buscar explicaciones.

Está claro, que este potencial balsámico y curativo es una herencia del proceso evolutivo de la humanidad y que desperdiciamos un don precioso heredado de nuestros ancestros: el poder de alcanzar la plenitud y el éxtasis a través de nuestras manos.

Nuestros dedos están configurados con huellas dactilares, espirales únicas que nos conectan con la experiencia de la totalidad. Al realizar un mudra conectamos las huellas dactilares de los dedos y cada dedo tiene la función de cable conector: se direcciona a un área específica de nuestra experiencia existencial, así como con una revelación de la naturaleza colectiva.

Las manos, que fueron responsables de nuestro desarrollo, siguen siendo hasta hoy fundamentales para recibir una nueva vida en el mundo y apoyarla en su desarrollo.

Las manos no poseen únicamente un valor estético, son los portales del alma.

Como nos explica el doctor Jorge Carvajal, al nacer los médicos observan el ritual de desarrollo que se llama reflejo de moro: el bebé abre los brazos con las palmas de las manos hacia arriba y el pulgar flexionado y después vuelve las manos hacia el pecho. Es una señal de que todo está bien.

Nos abrimos al mundo y llevamos el mundo hacia nuestro corazón.

Y si lo pensamos bien, seguimos necesitando este ritual del desarrollo muchas veces durante la vida. Nuestra existencia es una secuencia de abrazos.

¿Cómo tocas el mundo?



Las Danzas de la Muerte

Celia B. Fernández Consuegra

Definición

Las Danzas de la Muerte, son expresiones artístico-literarias surgidas en el siglo XIV, que representan a la Muerte y, ejecutan a través de una serie de escenas en las que unos esqueletos van emparejándose con los vivos, hasta que consiguen arrastrarlos a bailar con ellos. (INFANTES, Victor. (1997) Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval. Ed. Universidad de Salamanca: España).

Dependiendo del país, tanto la forma iconográfica como la literaria reciben nombres diferentes:

España: Danza de la Muerte

Francia: Danse Macabre

Reino Unido: Dance of Death

Alemania: Upper Quatrain

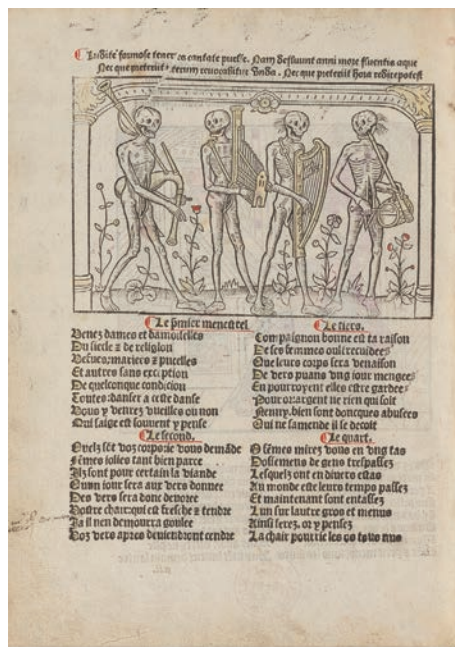
Italia: Danza Macabra I Danza Della Morte

Holanda: Makkabeusdans

Las Danzas Macabras o las Danzas de la Muerte se consideran un estilo artístico y literario que surge en la Baja Edad Media y que tiene como motivo principal la universalidad de la muerte. Se trata de un diálogo, en que una personificación alegórica de la Muerte como un esqueleto humano, llama a personas de distinta posición social o que están en diferentes etapas en la vida, para bailar alrededor de una tumba.

Están constituidas por una sucesión de textos e imágenes presididas por la Muerte como personaje central —generalmente representada por un esqueleto, un cadáver o un vivo en descomposición— y que, en actitud de danzar, dialoga y arrastra uno por uno a una relación de personajes habitualmente representativos de las más diversas clases sociales.

Se identifican mediante un dibujo, una pintura o un grabado, acompañado por un texto en verso, una leyenda o un epigrama, que aclaran el significado concreto de cada imagen. Cfrs. F.1 y F.2 Danse macabre. (Paris)1486. La obra incluye: la *Historia de los tres muertos y los tres vivos en un debate entre cuerpo y alma*. La danza macabra de las mujeres. Además, tiene el estudio sobre el cementerio, la fosa común y el fresco pintado en 1424. Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-YE-189.



F1



F2

Iconografía

En principio, muestra un grupo de figuras variable en su número, con una serie de vivos que bailan con muertos, emparejados e intercalándose. Cada imagen suele ir acompañada de textos rimados, escritos en latín o en la lengua propia del país, muy fáciles de entender. Imagen y texto construyen un doble código, el iconográfico y el literario perfectamente integrados. Los textos son alusivos a la fugacidad de la vida, a la brevedad de los placeres e incluyen sentencias y refranes populares que varían según las regiones. Cada una de las estrofas tenía la intención teórica de consolar a quienes las leían con la idea de que la Muerte era la única que trataba por igual a todos los humanos, pero la lectura de los epígrafes, al final, más que un consuelo, resultaba ser aterrador. Ejemplos. *HORAE Beatae Mariae Virginis*. Hermoso manuscrito ejecutado en el siglo XV, decorado en cada página con grandes bordes en oro y colores. El volumen comienza con el Evangelio según San Juan. Está decorado con 16 miniaturas grandes de las cuales mostramos la nº 14. *El funeral* (fol. 108 v °) con el fol.109 rº. Estas miniaturas, junto a otras siete, está firmada con una cruz o una daga. Esta última escena, en la parte inferior de la cual notaremos el signo utilizado por el artista, está enmarcada por una curiosa danza macabra, cuyos temas continúan en los márgenes de la locura. 109. M. H.-N. Humphreys dio una descripción de estos temas en su obra titulada: *Holbein's Dance of Death* (Londres, 1868).Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Rothschild 2535 (24 b[1,3,33]Relación. Cfrs. F.3

Al ser representados los vivos junto a los muertos, se produce el contraste entre los cuerpos en mayor o menor plenitud de los vivos con los cuerpos en proceso de degradación o reducidos al esqueleto de los muertos.



F3

Los muertos, arrastran a los vivos como si los sacaran a bailar y, los vivos, se resisten o se quedan petrificados ante un espectáculo del que son, tristemente los protagonistas. Todos participan de un mismo y único baile en el que, con independencia de la edad, del estatus social definido por unas determinadas características socioeconómicas, culturales o profesionales, es decir, definido por sus condiciones económicas, legales y jurídicas, el denominador común es que, por el hecho de estar vivos, la Muerte más tarde o más temprano se los llevará.

Los artistas aprovecharon la ocasión para fijar las muy diferentes actitudes del vivo ante la Muerte: unas veces se queda petrificado, otras se exhiben arrastrado por una fuerza que lo obliga a moverse, frecuentemente llora y está triste, pero a veces aparece dialogando y bailando con agilidad, moviéndose al compás que le marca la Muerte. Pocas veces hay serenidad y resignación. Es un verdadero catálogo de expresiones y gestos.

Hans Holbein, nacido alrededor de 1497, y Durero, nacido en 1471, son ejemplos de la gran cantidad de artistas plásticos que mantuvieron el motivo de las Danzas vivo en este tipo de arte desde la Edad Media hasta nuestros días. Tal vez *Les simulachres & hystoires faces de la mort* de Hans Holbein, impresos por primera vez en Lyon, por Melchor et Gaspar Trechsel en 1538; son las Danza de la Muerte más conocidas y editadas de todo el género.

En la mentalidad de la Baja Edad Media predominan tres puntos de vista sobre la percepción de la muerte. Todos ellos aparecen en estas danzas y ayudan a comprenderla. El primer punto, ve la muerte como un fenómeno universal que puede sobrevenir de forma brusca e inesperada a personas de cualquier edad y condición, sin tomar en cuenta su estatus social o económico. El segundo punto afirma, que cualquier fama terrenal es transitoria, siendo una variante más del tópico literario grecolatino del *ubi sunt* (*Ubi Sunt* es un tópico con el que el escritor reflexiona sobre aquellos que han muerto antes que él). El tópico literario proviene de la frase latina *Ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuere* y su traducción sería "dónde están aquellos que fueron antes que nosotros". Se trata, sin duda, de uno de los tópicos más utilizados en el Siglo de Oro español y las otras lenguas romances y proviene de la literatura clásica grecolatina siendo asumido por la literatura cristiana.



El Predicador. Hans Holbein



El Caballero, la Muerte y el Diablo, Durero. 1513



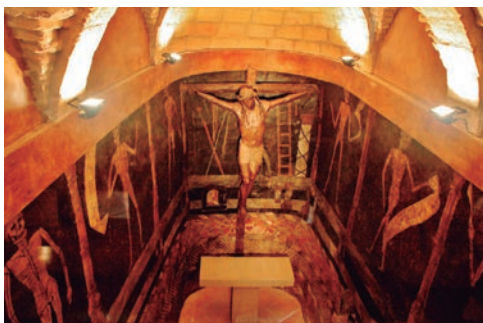
El Niño. Hans Holbein



F4



F5



F6

El tercero, se relaciona con la vanitas (*vanitas vanitatum et omnia vanitas*, “vanidad de vanidades, todo es vanidad”. (Eclesiastés 1, 2) y el *Contemptus mundi*, que afirma que la belleza física, por muy atractiva que resulte en la juventud, decae con la vejez y desaparece con la muerte, cuando la corrupción del cuerpo transforma el ser en la horrible visión del cadáver.

Todas estas ideas, presentes en la iconografía de las Danzas de la Muerte han construido una visión aleccionadora de la Muerte: la muerte arrastra en su baile a todos los seres humanos, sean quienes fueren, sin tener en cuenta su edad y sin considerar su condición social, jurídica, eclesiástica, aristocrática o capacidad económica. Además, el comportamiento de la muerte es irónico y no perdona, tanto con el poderoso que no le deja comprar la vida, como con el pobre. No existe en las Danzas de la Muerte una crítica a la sociedad, pero si una manera irónica, sarcástica y cínica de percibirla.

Formas de Representación

Ya en la Antigua Roma se hablaba del *Memento mori* del latín “recuerda que morirás”, en el sentido de que debes recordar tu mortalidad como ser humano. Suele usarse para identificar un tema frecuente, o tópico, en el arte y la literatura que tratan de la fugacidad de la vida. Su origen, viene de la costumbre de recordar a los generales victoriosos las limitaciones de la naturaleza humana, con el fin de impedir que incurriesen en la soberbia y pretendiesen, a la manera de un dios omnipotente, usar su poder ignorando las limitaciones impuestas por la ley y la costumbre; detrás iba un siervo recordándole las limitaciones de la naturaleza humana. Lo hacía pronunciando esta frase: *Respice post te! Hominem te esse memento!* “¡Mira tras de ti! Recuerda que eres un hombre” (y no un dios).

Se representaba artísticamente en frescos y mosaicos, donde podemos encontrar cráneos y esqueletos. También se usa para denominar a las representaciones de difuntos en la historia del arte. Cfrs. F.4. *Memento Mori* (Pompeya I, 5, 2). Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (MANN).

La pintura de bodegones, que surgió en Europa con los libros religiosos ilustrados, cumplió con una función similar a la de la frase anterior durante el imperio romano: persuadirnos de la vanitas de la existencia, que significa vanidad (de *vanus*, «vacío»). Su mensaje era claro: la naturaleza se descompone, pero el alma es inmortal; el espíritu habita brevemente en cada cuerpo. La forma más extrema del mensaje moral que ofrece la vida aún se encuentra en la pintura de vanitas, que toma su nombre del incipit Eclesiastés: *Vanitas Vanitatum et omnia vanitas*, “vanidad de vanidades, todo es vanidad”. (Eclesiastés 1:2;12:8). Cfrs. F.5. *Vanitas*, 1672. Debajo del cráneo, un soneto firmado. Juan Francisco Carrión (1626–1680). Eskenazi Museum of Art. Bloomington- Indiana.

Los vivos que participan en las Danzas de la Muerte están caracterizados por la indumentaria y los atributos de su oficio y rango social. Los muertos, sin embargo, tienen una iconografía homogénea y esto acentúa la idea de ver la muerte como un hecho común y universal, ajeno al poder económico y social de los individuos.

Las danzas macabras más primitivas, neutralizaban el fondo con colores planos, negro o gris oscuro, para dar una impresión más tétrica, tal como sucede en la capilla del *Cristo del Castillo de Javier*, Navarra, Cfrs. F.6.

Desde mediados del siglo XV, el interés por el paisaje en la pintura flamenca y el deseo de enriquecer la danza incorporó, dependiendo de la habilidad del artista y la capacidad económica del mecenas, fondos de paisaje como sucede en Lübeck, Alemania. Cfrs. F. 7. GONZÁLEZ ZYMLA HELBERT. 2014. Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. VI, no 11: UCM. pp. 23-51).



F7

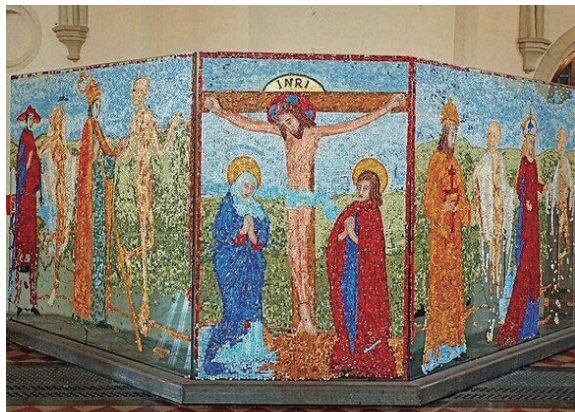
Durante el siglo XV la mayor parte de las Danzas de la Muerte sólo incluían representaciones masculinas. Pueden estudiarse de conformidad a tres tipos compositivos básicos, definidos por Elina Gertsman en relación con la escenificación teatral de las danzas de la Muerte interpretadas en los atrios de las iglesias en periodos penitenciales, cuya visión debió proporcionar a los artistas los gestos y movimientos básicos que luego aparecen en las artes visuales. (GERTSMAN, Elina (2010): p. 65).

La primera variante es la danza procesional, en la que los personajes aparecen en orden jerárquico, llevados por la Muerte o por su doble simulando una procesión; cada muerto lleva a su vivo de la mano, siendo este modelo el que se desarrolló en las pinturas del Cementerio de los Inocentes de París y el más habitual en miniaturas y estampas. La segunda variante es conocida como danza circular y en ella vivos y muertos se intercalan, dándose la mano como si bailaran en círculo, haciendo un baile de hermandad; se puede observar su representación en la iglesia de Santa María en Berlín, Cfrs. Fig.8 y en la capilla de Kermaria (Côtes-du-Nord, Bretaña) Cfrs. 8a. La tercera variante es la danza encadenada, de la que existen, a su vez, dos modalidades: bien los vivos, dados de la mano, son llevados por la personificación de la Muerte o bien bailan alrededor de un transi tomb. Se entiende como transi tomb la representación del cuerpo humano muerto en proceso de descomposición como sucede en las pinturas de Morella (Castellón). Cfrs. Fig. 9.

Como la universalidad de la muerte también afecta a la mujer, a partir de 1485 existen Danzas de la Muerte de mujeres y danzas mixtas que combinan hombres y mujeres, haciendo posible una lectura de género. Cfrs. Fig.10. *La Duchesse*. Hans Holbein el Joven. (HUIZINGA, Johan (1995): pp. 207 y 27. Fig.10. *La Duchesse*. Hans Holbein el Joven.



F10



F8



F8a



F9

La representación de las Danzas de la Muerte necesitó en las artes visuales, del desarrollo del naturalismo, ya que los artistas debían afrontar el reto de representar cuerpos bellos frente a cadáveres corruptos y descompuestos. Debían captarse también muy variados gestos, movimientos y el vestuario que permitieran identificar a cada sujeto. No fue hasta el siglo XV, que el desarrollo de recursos técnicos y estéticos en las artes visuales lo hicieron posible. Para el desarrollo de estos recursos técnicos, fue fundamental a mediados del siglo XIV, las convulsiones originadas debido a la peste negra de 1348; los artistas se vieron en la necesidad de representar cortejos fúnebres con infectados y seres agonizantes a causa de la enfermedad. Fue así como las artes visuales dieron cabida a la representación de cadáveres putrefactos, infectados con purulencias y alimañas debido a la peste.

Textos Relacionados con las Danzas de la Muerte

Las Danzas de la Muerte tiene una rica tradición textual, cuyos ejemplos escritos más antiguos datan de inicios del siglo XV. Las formas para expresarla fueron muy vitales, directas y estridentes, expresión de un tipo de cristianismo que nació después de 1348, más ascético, temeroso de la vida y hostil a la belleza externa. Los contenidos y cronología de estas Danzas varían según criterios filológicos y geográficos. Hoy se acepta que el precedente más antiguo de las Danzas de la Muerte son los escritos del monje cisterciense Helinand de Froidmont, autor de los *Vers de la Mort*, compuestos en francés entre 1194 y 1197, muy leídos en los monasterios cistercienses, franciscanos y dominicos. En ellos se relata, a través de 50 estrofas, el viaje que hizo la Muerte hacia Roma, como si fuera una peregrina, llevándose en su trayecto, a cardenales, obispos, reyes, mendigos, niños y gentes de toda condición. (El título del poema juega con el significado doble de la palabra vers, que significa verso y gusano. [HELINAND DE FROIDMONT (1905); ZINK, Michele (2004); CLARAMUNT RODRÍGUEZ, Salvador (1988): p. 96. Citados en GONZÁLEZ ZYMLA HELBERT. 2014. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, no 11: UCM. p.30].

El origen es polémico como podemos observar, conflictivo también el modo de nombrar el tema. Para algunos debe nombrarse Danzas de la Muerte, mientras que para otros sería más correcto hablar de “danza de los muertos”. La forma más popular es “danza macabra”. Las tres fórmulas se refieren a una misma y única realidad cultural.

Desde mediados del siglo XIX hay una corriente de historiadores que defiende el origen germánico de la Danza Macabra. Estos estudiosos afirman que los ejemplos más antiguos de Totentanz (Danza Macabra) se encuentran en manuscritos alemanes. El más importante de estos manuscritos es un poema redactado por un monje dominico del convento de Würzburgo en 1350, lo que vuelve a cuestionarse si fue primero el texto o la imagen. Los críticos alemanes asocian la danza macabra al tópico del expresionismo dramático, considerándolo como una característica esencial del arte alemán. Los historiadores alemanes, valoran la antigüedad y características de las Danzas de la Muerte o Danzas Macabras francesas, pero no las considera tan intensas como las del expresionismo germano. La historiografía francesa suele retrasar la cronología de los manuscritos alemanes o no acepta su autenticidad.

Manuscritos alemanes

- Un poema anónimo (escrito hacia 1350) redactado por un monje dominico del convento de Würzburgo.
- La danza macabra del *Codex Palatinus* 438 (escrito hacia 1443), que se conserva en la Universidad de Heidelberg.
- El manuscrito de Kassel.
- El manuscrito de Henri Knoblochtzer, también en Heidelberg.
- En Donaueschingen, El manuscrito Zimmern

Manuscritos franceses

- La Danse Macabre fue publicada en París en 1484 por Guyot Marchant. Las estrofas se ilustraron con xilografías de Le Rouge, que copiaban, con algunas variantes, las composiciones pintadas en el mural del Cementerio de los Inocentes de París. Cfrs. Fig.11.
- *La Grant Dance Macabre des Femmes* fue publicada, también, por Guyot Marchant (con poemas de Martial d'Auvergne).
- Danse Macabre publicada por Vérard en 1492.

Manuscritos españoles

En la Península Ibérica se conocen dos versiones escritas diferentes de las Danzas de la Muerte en castellano. Según Víctor Infantes, la más antigua es la *Dança General*, circa 1400 y conocida por el manuscrito bIV de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Por esta razón, se piensa que es anterior o contemporáneo a la danza del Cementerio de los Inocentes de París e incluye 11 personajes más. El nombre, *Dança General*, le fue dado en los inventarios del Escorial en abril de 1576. Se compone de 600 versos dodecasílabos en los que la Muerte habla y un predicador responde, luego la Muerte habla con dos doncellas, únicas mujeres presentes en la danza y, a continuación, dialoga con cinco grupos de siete simbolizando, a través de cuarenta y cinco hombres, la jerarquía estamental. La Muerte es imaginada como una mujer cruel, de aspecto horrible, armada disparando flechas. INFANTES, Víctor (1997): pp. 225-227; MARTÍN, Sabas (2001) citados en GONZÁLEZ ZYMLA HELBERT. 2014. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, no 11: UCM. p.32. De ella deriva la *Dança de la Muerte* compuesta hacia 1460 y conocida por una variante impresa en Sevilla por Juan Varela en 1520. *La Dança General Castellana* es menos terrorífica que la danza alemana y resulta más acorde con las tradiciones mediterráneas que fomentan una actitud serena ante la muerte. Los historiadores atribuyen su composición a un anónimo monje benedictino de San Juan de la Peña.



F11

En Aragón, los testimonios de danzas macabras mejor estudiados corresponden a los principados de Cataluña. En Montserrat se conserva *Le llibre vermell*, un manuscrito del siglo XV que contiene una miniatura con un esqueleto dentro de su sepulcro y un poema titulado *ad mortem festinamus*, acompañado de una composición musical para una sola voz que se cantaba y bailaba. En 1497 se data la Dança de la Mort catalana, compuesta por Pere Miquel Carbonell, una traducción al catalán de la danza francesa. (SAUGNIEUX, Joël (1972); RUBIO, Samuel (1983).

Escenificación de las Danzas de la Muerte

La más importante fuente no escrita de las danzas macabras era su escenificación en los atrios de las iglesias en periodos litúrgicos penitenciales como la Cuaresma, entendidas como una advertencia a los fieles sobre los peligros de morir en pecado. “Este ballet habría nacido en el curso de un sermón mímico: un monje mendigo habría hecho ilustrar sus palabras sobre la muerte con escenas vivas. Ante su púlpito, actores envueltos en sudarios atrapaban a los figurantes vestidos de reyes, sacerdotes, soldados y labriegos”. BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): pp. 249-250.

Tales escenificaciones son conocidas por descripciones de las iglesias, catedrales y abadías. Las fuentes escritas cifradas son escuetas, pero permiten afirmar que en 1449 se escenificó una danza macabra en una fiesta cortesana en el Hôtel de Brujas, una de las mansiones de Felipe III el Bueno, Duque de Borgoña, que mandó después pintarla en uno de los salones. En 1453 se documenta una danza en la Catedral de Besançon. En los siglos XIV y XV, los peregrinos que visitaban Montserrat hacían una suerte de baile penitencial de la muerte que no es propiamente una danza macabra, pero conservaba su mismo espíritu. En Cataluña, el ball de la Mort se escenifica en la Selva del Camp (donde se encarga de ello la cofradía de la Santa Sangre), en Ripoll, Beget, Sant Feliu de Pallerols, Les Planes d’Hostoles, Cadaqués, Perpinyá y Rupia. (Se escenifica el Jueves Santo y los esqueletos llevan estandartes con lemas: *Nemini parco* (a nadie perdono) y *Lo temps es breu* (el tiempo es breve). ROCA I ROVIRA, Jordi (1986).

Existen elementos que confirman la relación de las Danzas de la Muerte con el teatro, por ejemplo, actividades parateatrales como la procesión, la mímica, la pantomima, la ceremonia, el sermón, la danza y la música. En relación con la ideología de las Danzas, destacamos aquí el contraste que se da entre lo profano y lo religioso: conviven elementos populares como la mímica, la pantomima y la danza, con elementos litúrgicos como la ceremonia y el sermón.

Encontramos, además, elementos característicos de las obras teatrales como el diálogo, la personificación y la escenografía. También debemos destacar su íntima conexión con la especie dramática típicamente medieval de las moralidades.

Pero en realidad, no se ha podido probar por medio de ningún documento que las Danzas de la Muerte medievales hayan sido realmente representadas como obras teatrales. Para muchos críticos, no cabe duda de que en sus orígenes tanto las Danzas de la Muerte como las de los muertos eran sermones que se representaban utilizando la pantomima y la danza. Se cree que el espacio teatral era la iglesia o el cementerio y que las escenas dramáticas eran cortas, puesto que esta era la costumbre teatral en las obras litúrgicas que se llevaban a cabo en las iglesias. Con el paso de más de un siglo (desde finales del siglo XIII hasta 1424) a estas piezas teatrales se les sumaron elementos literarios, gráficos, musicales, ideológicos y sociales con un trasfondo de protesta y rebeldía.

En el contexto de la fiesta profana, se conoce que la Danza Macabra era interpretada en banquetes de bodas, como forma de excitar a los comensales a que disfrutaran de los manjares porque la Muerte era impredecible y podía llegarles en cualquier momento, lo que debe interpretarse como una pervivencia de los esqueletos. Según el relato que Alvar García de Santa María hizo en la Crónica de Juan II de la ceremonia de coronación de Fernando I en Zaragoza en 1414, un actor que representaba la Muerte iba “muy fea e muy espantosa, e con la mano faziendo semejanças, a todas partes que llevara a unos e a otros por la sala”. (ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (1992): pp. 4, 24 y 31). La fecha, anterior a los conjuntos pictóricos parisinos, demuestra que el tema era importante y el público lo entendía con familiaridad.

Entonces, aceptando esta idea, nos podríamos preguntar si no estamos ante una manifestación teatral popular que se convierte, con el paso del tiempo, en literatura culta con un soporte escrito y acaba convirtiéndose en una doctrina, con ciclos iconográficos progresivamente más ricos en detalles.

Alcance Geográfico

En Alemania y Centroeuropa, la danza macabra se mezclaba con un cuento popular que relataba cómo los muertos vuelven a la vida y salen del cementerio en la noche de difuntos, cada 2 de noviembre, para rondar a sus familiares vivos o a sus deudos y llevárselos al camposanto. Esa noche se debe permanecer en casa porque los muertos también se llevan a los incautos que vagan fuera de sus casas. El resultado es una danza macabra en la que el muerto es, no sólo la visión especular del vivo, sino, además, su antepasado, de modo que vivos y muertos volverán a ser un clan familiar unido cuando regresen juntos al cementerio. Cfrs. Fig. Castillo de Javier, Capilla del Cristo, Navarra.



Castillo de Javier, Capilla del Cristo, Navarra.

Son muchos los ejemplos de las pinturas que se encuentran en diferentes ciudades de Europa, y la Península Ibérica donde más popularidad tuvieron estas Danzas, sin embargo, en Italia las danzas macabras son escasas porque el tema se formuló y desarrolló durante el siglo XV, al tiempo que el primer Renacimiento, más apropiado a los parámetros estéticos de recuperación de la Antigüedad Clásica y al humanismo que caracterizó esta etapa.

Las Danzas de la Muerte, recuperaron cierta vitalidad al final del período Barroco. Su mensaje, era comprendido por los hombres de los siglos XVII y XVIII y lo seguían representando, como se puede apreciar, en las representaciones de estas danzas que se encuentran en el Museo del arzobispado de Milán y el óleo del Museo de Varsovia.

En el siglo XIX se revitaliza el tema, siendo ejemplo de ello la

Danse macabre, opus 40 de Camille Saint-Saëns, compuesta en 1874, inspirada en un poema de Henri Cazalis y estrenada en París el 14 de enero de 1875.

La Danse macabre o Totentanz S. 126 es una obra para piano y orquesta de Franz Liszt, cuyo título original es *Paráfrasis de los Dies iræ*. Esta obra fue creada en 1849 y fue publicada en 1865 por Siegel, luego en 1919 por el pianista Ferruccio Busoni. El yerno de Liszt, el director Hans von Bülow, realizó el trabajo en 1865.

Se dice que el Liszt se inspiró en los grabados en madera de Hans Holbein y por el horror de la escena representada en el s. XIX *Trionfo della Morte*, “el triunfo de la muerte, un fresco del Camposanto de Pisa, y del fresco *Il trionfo della Morte* atribuido al florentino Andrea Orcagna.

Las grandes guerras de los siglos XIX y XX explican un tardío renacer del tema, en particular en el periodo de entreguerras. La fotografía y el cine también han recuperado La Danza de la Muerte presente en la *Linterna Mágica* de George Méliès, en 1898, en un cortometraje animado de Walt Disney de 1929 (*The Skeleton Dance*) y en *El Séptimo Sello* de Ingmar Bergman de 1957. En literatura contemporánea merece la pena citar la danza de la muerte de Federico García Lorca, de su *Poeta en Nueva York* de 1929. En tiempos más recientes, Iron Maiden reinterpretó el tema en clave musical heavy en su decimotercer álbum *Dance of Death* (2003).

Hoy en día, podemos apreciar *La Danza de la Muerte de Verges*, una Semana Santa desconocida, donde al son tétrico de un «tabal» (El tabal o tabalet es un instrumento musical de percusión de forma cilíndrica, con dos membranas —normalmente de cuero—, que emite un sonido indeterminado), tres niños y dos adultos vestidos de esqueletos bailan una danza como pocas en el mundo. Le sigue una compañía de cinco esqueletos más con antorchas. En esta población de Girona de 1210 habitantes, se organiza cada Jueves Santo la Danza de la Muerte. Cfrs. Fig.de Verges

La Danza de la Muerte de Verges es un hito mundial. Hay pocas culturas en el planeta con danzas de esta simbología. Cada instrumento que portan los esqueletos, cada salto que dan durante más de dos horas de procesión tiene un sentido pedagógico que se ha transmitido desde la Edad Media: “la vida es corta y la muerte nos llega a todos”.

Algunos estudiosos creen que la Danza de la Muerte posee un texto que sigue la Pasión de Verges y data del 1773, obra adaptada de textos anteriores por Fra Antoni de Sant Jeroni.

El tabal, es el único sonido que rompe el silencio de la danza. Lleva el ritmo de la compañía de la muerte durante algo más de dos horas. La guadaña, herramienta esencial del campesino la lleva uno de los personajes, una metáfora que cuando el trigo estaba maduro se segaba. Cuando la vida está madura, la muerte también la siega. Lleva inscrito Nemini Parco, “Nadie escapa de la Parca”.

Otro esqueleto lleva un reloj sin agujas: “la muerte llega a cualquier hora”.

Dos niños-esqueleto llevan dos platitos con cenizas que indica *Qui a pulvis est in pulveris reverteris*: “polvo eres y en polvo te convertirás”.

En México, *El Día de Los Muertos*, se originó, antes de la conquista española. La fecha exacta es desconocida, pero se ha especulado que esta tradición se originó con los Olmecas, hace 3000 años, y pasó a otras culturas: Tolteca, Maya, Zapoteca, Mixteca y Azteca. La celebración azteca ocurría durante el mes azteca de Miccailhuitontli, pero fecha exacta es desconocida, pero se ha especulado que esta tradición se originó con los Olmecas, residido por la diosa Mictecacihuatl, la Señora de la Muerte. (1 de noviembre) Cfrs. Fig. El Día de Muertos en México. Aunque esta celebración no contempla la danza como hemos visto que se desarrolla en Europa, todas las culturas PRE-hispánicas creyeron que los espíritus de los difuntos vienen a visitar sus casas en este día. Ellos vienen para celebrar con los vivos y disfrutar del espíritu de lo que sus descendientes terrenales prepararon para ellos. Por esta razón, la preparación no es al azar. Se utilizan ciertos tipos de flores, comidas, bebidas y decoraciones ya que la familia es consciente de exactamente lo que debe hacerse según el gusto del fallecido. Más información en FERNÁNDEZ CONSUEGRA Celia B. (2005). “Celebrando la Vida el Día de los Muertos”. Revista El Círculo de la Danza. Vol.1. N° 1. Madrid: IUDAA.



Danza de la Muerte en Verges



Danza de la Muerte en México

Referencias Bibliográficas

- BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): La Edad Media Fantástica. Madrid. Cátedra
- Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-YE-189.
- Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Rothschild 2535 (24 b[1,3,33] Relación. Holbein's Dance of Death (Londres, 1868).
- Congreso Internacional de Investigación Academia Journals Tepic 2019© Academia Journals 2019Tepic, Nayarit, México 13 al 15 febrero, 2019ISSN 1946-5351 Vol. 11, No. 1, 2019810.
- ESPANOL BERTRAN, Francesca (1992): Lo macabro en el gótico hispano. Historia 16, Madrid.
- FERNÁNDEZ CONSUEGRA Celia B. (2005). “Celebrando la Vida el Día de los Muertos”. Revista El Círculo de la Danza. Vol.1. N° 1. Madrid: IUDAA.
- GERTSMAN, Elina (2010): The Dance of Death in the Middle Ages: Images, Text, Performance. Brepols, Turnhout.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): “El encuentro de los tres vivos y los tres muertos”, Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. III, no 6, pp. 51-82.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2014): “Visitas espectrales en la literatura y el arte de la Baja Edad Media: El encuentro de los tres vivos y los tres muertos y la Danza Macabra”. En: Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso. Abada Editores, Madrid, pp. 181-199.
- GONZÁLEZ ZYMLA Helbert. 2014. Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. VI, no 11: UCM. pp. 23-51.
- HELINAND DE FROIDMONT (1905); ZINK, Michele (2004); CLARAMUNT RODRÍGUEZ, Salvador (1988): p. 96. Citados en GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert. 2014. Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. VI, no 11: UCM. p.30
- HUIZINGA, Johan (1995): El otoño de la Edad Media. Barcelona.
- INFANTES, Víctor. (1997) Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval. Ed. Universidad de Salamanca: España
- INFANTES, Víctor (1997): pp. 225-227; MARTÍN, Sabas (2001) citados en GONZÁLEZ ZYMLA HELBERT. 2014. Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. VI, no 11: UCM. p.32.
- ROCA I ROVIRA, Jordi (1986): La processó de Verges. Diputació de Girona, Girona.
- RUBIO, Samuel (1983): Historia de la música española, 2. Desde el “ars nova” hasta 1600. Alianza Editorial: Madrid.
- SAUGNIEUX, Joël. (1972). Les Danses macabres de France et d’Espagne et leurs prolongements littéraires. París.

Entre lo sublime, lo macabro y lo siniestro: Hacia una estética de la muerte en el arte contemporáneo (I).

Carlos Roldán López

Introducción.

Las relaciones de la estética con la muerte han sido tan frecuentes como complejas. De un lado, es inevitable dar cuenta de todas las representaciones de la muerte vinculadas con un esquema teológico previo, del que el arte mismo sería un reflejo. Aquí tendríamos todo lo referente a los cuidados de la muerte, concretados en las esculturas sepulcrales que recuerdan al ser humano un destino ultraterreno. En este sentido tenemos desde las pirámides de Egipto hasta los panteones señoriales de Pere Lecheise. Por otra parte, el sturm and drung decimonónico vino a concebir a la muerte como un aliciente para la vida y una entidad con vida propia que se dirige, precisamente a los vivos, por lo que el arte vino a mostrarnos a una figura viva, unas veces de una gran belleza otras con una marcada estética macabra que vendría, e cualquier caso, a provocar reflexiones en el sujeto. De lo macabro pasaríamos a lo siniestro entendido como un juicio de gusto kantiano. Un juicio de gusto sobre lo siniestro, categoría entendida como un puente entre lo sublime y lo macabro, de lo que se infiere todo un conjunto de posibilidades: Necromancia, necroerotismo. Es la posibilidad de la escatología de generar placer estético al contemplador. La muerte como objeto de contemplación estética.

1.-Muerte trágica y sublimidad moral en la Antigüedad.

En la tragedia griega, y también en la literatura posterior, es un lugar común el tema de la superioridad del sujeto que sufre la desgracia. Los personajes de Esquilo, pero también de Sófocles están revestidos de una dignidad singular en la medida en que aceptan su destino, pero, al mismo tiempo, se mantienen firmes en su determinación moral.

[...] a mí, en la sombra, me es posible oír cómo la ciudad se lamenta por esta joven, diciendo que, siendo la que menos lo merece de todas las mujeres, va a morir de indigna manera por unos actos que son los más dignos de alabanza (Sófocles, 1973. P. 35)

Esta relación de aceptación de la muerte viene a configurar la esencia misma de unos personajes que, al igual que en la Tragedia griega podemos encontrar en la filosofía.

[...] nadie conoce la muerte, ni siquiera si es, precisamente, el mayor de todos los bienes del hombre, pero la temen como si supieran con certeza que es el mayor de los males. (Platón, 2001.P. 122)

En esta especial relación con La Muerte de los hombres especiales, como pueden ser Antígona o Sócrates, podemos ver una visión positiva de la muerte que, de alguna manera, les diferencia del resto de sus semejantes. En el *Critón*, Sócrates vendrá a definirla como un *bien del Hades* en que moran los *verdaderos sabios*. Y llega a calificar a la muerte de ganancia maravillosa (2001). En este sentido, la representación artística de la muerte en el mundo griego va a venir asociada a una buena vida, es decir, al privilegio de haber podido experimentar una vida excesiva.

En cuanto a las representaciones de los rituales funerarios se pueden diferenciar temas como la "Prothesis" o exposición del fallecido, en la que se despiden del difunto; Este tipo de escenas suele tener como protagonista al hombre, y con el paso del tiempo sufre un cambio significativo. En la Grecia arcaica es crucial la presencia de los demás, lo público. Es por eso por lo que en escenas en las que supuestamente no habría testigos, como pueden ser las disputas entre héroes aparecen sin embargo dioses que apoyan a cada uno de los contrincantes.



Antígona. Charles Jalabert. 1819



El Juicio Final. Michelangelo. Capilla Sixina. 1536

En el caso concreto de Antígona, Antígona parte del deseo puro. Su "no" es presentado por Sófocles como irreversible, tanto que, si leemos con atención la tragedia, no sabemos realmente que es lo que rechaza, ni tampoco que es lo que podría consentir.

La perspectiva tradicional de Antígona está basada en el mito sacrificial, entendida como una privación voluntaria, en este caso de la vida. Sin embargo, no siempre se profundiza en lo que tiene el deseo de Antígona de desbordante, de excesivo, de exceso filosófico. Y paradójicamente, de afirmación de la vida.

El cuerpo de Antígona está vivazmente presente en la obra, en el cuerpo de su hermano desde luego, pero también en las múltiples referencias a su cuerpo adolescente, proyectándose en un futuro cuerpo de mujer y de madre como un destino cultural y biológico que no cumplirá, porque forma parte de la afirmación de su deseo formulado como una negación.

Antígona no pacta su deseo. Un deseo representado por un cadáver que de ninguna manera quiere dejar insepulto, y nos ofrece una opción paradójica que tanto gustaba al pensamiento griego: El de la alianza entre el deseo y un cadáver, la imagen de la muerte. Muerte hacia la que se aproxima precisamente Antígona estimulada por su deseo, que es un deseo de vida alejado de los destinos previstos por el poder. Un deseo del afuera que es llevado a la muerte al no tener espacio en el discurso del poder.

2.-Lo macabro medieval: Una muerte danzarina.

En la Edad Media, podemos contemplar la muerte como una invitada esperada, como el resultado lógico de una forma de vida, la caballeresca, o sencillamente con una *familiaridad* que tiene que ver con la domesticación. En el sentido de acontecimiento que puede tener lugar en cualquier momento.

"La muerte era familiar, cercana, en cierto modo indiferente. Uno de los aspectos de tal familiaridad era la coexistencia entre vivos y muertos, lo cuál no se había dado durante la Antigüedad" (Aries, 1975.p. 34)

A partir de los siglos XIV y XV tiene lugar un acontecimiento fundamental en la historia de la relación entre el arte y la muerte: El concepto de representación. El concepto artístico de representación data de este período y coincide con ser el momento histórico de más divulgación de la muerte. Dos acepciones van a sostenerse desde el arte acerca de la muerte, por un lado, la progresiva degradación de la belleza de la idea de igualdad ante la muerte.

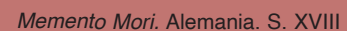
A partir del siglo XV, en las ars moriendi se observa el lecho del difunto que busca una buena muerte, la cuál deviene tan importante como la buena vida; el moribundo es visitado por los demonios y se ha de evitar la tentación final (Tania Alba, 2015.p. 98)

[...] una sucesión de texto e imágenes presididas por la Muerte como personaje central-generalmente representada por un esqueleto, un cadáver o un vivo en descomposición. Y, que, en actitud de danzar, dialoga y arrastra uno por uno a una relación de personajes habitualmente representativos de las más diversas clases sociales. (Infantes, 1997.P. 21)

Si en la Antigüedad Clásica, la muerte era una *ausencia presente*, en la Edad Media y principios de la Modernidad, la Muerte es una presencia vacía, una centralidad que remite a un futuro incierto pero seguro, y, sobre todo, es algo en lo que tenemos que pensar durante la vida: *el memento mori*.

Junto al concurso de los sublime y lo macabro, en la siguiente entrega tendremos que analizar pormenorizadamente la genealogía de lo siniestro como concurrencia de categorías estéticas y psicológicas que den cuenta de la Muerte como tema artístico.

- * CARSE, J.P., Muerte y existencia. Una historia conceptual de la mortalidad humana, Ed. F.C.E.
- * CASTILLA DEL PINO, Carlos, Celos, locura, muerte, Ed. Temas de Hoy
- * DIAZ DE VELASCO, Francisco, Los caminos de la muerte.
Religión, rito e iconografía del paso al más allá en la Grecia antigua, Ed. Trotta
- * ELIAS, Norbert, La soledad de los oribundos, Ed. F.C.E.
- * HILDEBRAND, Dietrich von, Sobre la muerte, Ed. Encuentros
- * JACOBS, Jane, Muerte y vida en las grandes ciudades, Ed. Península
- * LANDSBERG, P.L., Experiencias de la muerte, Santiago de Chile
- * LESSING, G. Ephraim, La ilustración y la muerte: Dos ensayos, Ed. Debate/CSIC
- * LEVINAS, Emmanuel, Dios, la muerte y el tiempo, Ed. Cátedra
- * MORIN, Edgar, El hombre y la muerte, Ed. Kairós
- * M'UZAN, Michel de, Del arte a la muerte. Itinerario psicoanalítico, Ed. Icaria
- * RODRIGUEZ, Pepe, Morir es nada. Cómo enfrentarse a la muerte y vivir con plenitud, Ediciones B, Barcelona 2002
- * ROWE, D., La construcción de la vida y de la muerte. Dos interpretaciones, Ed. F.C.E.
- * SOULIER, Jean-Pierre, Morir con dignidad, Ed. Temas de Hoy
- * THOMAS, L. V., Antropología de la muerte, Ed. F.C.E.
- * TOYNBEE, A. y otros, La vida después de la muerte, Buenos Aires
- * UNAMUNO, Miguel de, Del sentimiento trágico de la vida, Ed. Espasa Calpe
- * VAZQUEZ, H., El estructuralismo, el pensamiento salvaje y la muerte. Hacia una filosofía antropológica del conocimiento,
- * VERMEULE, E., La muerte en la poesía y el arte en Grecia, Ed. F.C.E.
- * VERNANT, Jean-Pierre, La muerte en los ojos. Figuras del otro en la antigua Grecia, Ed. Gedisa



La Danza y el Patrimonio Artístico Fundamentales ante el Cambio Climático y la Deforestación del Amazonas

Amador Cernuda Lago

El arte es fundamental para el futuro de la humanidad



La danza, es el arte más vivo y que da más vida, porque está totalmente vinculado y relacionado con esta. Hay numerosos estudios que evidencian los positivos resultados que aporta la danza en el ámbito clínico y de la salud. Alicia Alonso lo tenía muy claro: la danza además de la belleza e ideales estéticos con los que juega, es una potente herramienta de cambio y transformación social, por ello, en su pasión por poner al alcance de todos la danza, también se preocupó por que esta ayudara a los que sufren dolor y enfermedad creando y potenciando EL PSICOBALLET; gracias a esta estructura hemos podido comprobar como la danza y el psicoballet son una herramienta de transformación social.

Diferentes proyectos científicos y de concienciación indígena con apoyo de diferentes organizaciones, han permitido alcanzar objetivos esperanzadores relacionados con la sostenibilidad, el cambio climático, la deforestación y salvaguardia del patrimonio, diversidad humana y cultural, en los que la danza y el patrimonio artístico han facilitado y están facilitando un cambio, puesto en marcha mucho antes del establecimiento de Los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) del llamamiento universal a la acción para poner fin a la pobreza, proteger el planeta y mejorar las vidas y las perspectivas de las personas en todo el mundo. En 2015, todos los Estados Miembros de las Naciones Unidas aprobaron 17 Objetivos como parte de la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible, en la cual se estableció un plan para alcanzar los Objetivos en 15 años.

El Amazonas es la mayor selva tropical del mundo, con más de cinco millones de kilómetros cuadrados de bosque de tierra firme, humedales estacionales, ríos serpenteantes y afluentes y, quizás, el 10 por ciento de la diversidad biológica de la Tierra. Gracias a su prodigiosa pluviosidad, transporta el 20 por ciento del agua fluvial del planeta desde los Andes hasta el Atlántico y, su vegetación devuelve al cielo más de 26 000 millones de litros de agua diarios, por transpiración de las hojas.

Este entorno está totalmente amenazado, y es muy importante preservarlo porque puede ser uno de los aspectos fundamentales para intentar con eficacia evitar las amenazas del cambio climático.

Los últimos cincuenta años han supuesto un coste de deforestación nunca visto en la historia de la humanidad, arrasando un 15% de la superficie mundial de vegetación, equivalente al territorio de España, Portugal y Francia. Ahora, un nuevo estudio alerta sobre la pérdida de 4.567 kilómetros cuadrados de la selva del Amazonas en los últimos diez meses: un 54 % más que el período anterior.

El pasado mes de mayo, ostenta la segunda tasa más alta de deforestación de la última década: la Amazonía perdió 649 kilómetros cuadrados de selva nativa, según el Sistema de Alerta de Deforestación del Instituto del Hombre y el Medio Ambiente de la Amazonía (IMAZON).

La causa principal de este continuo aumento de la explotación de los bosques radica en el incremento del consumo de carne y la consecuente expansión de la ganadería extensiva, así como el cultivo de soja y la creación de pastos para la ganadería.



Tan sólo Brasil, país que alberga la mayor parte de la selva amazónica, ha transferido más de 60 millones de cabezas de ganado a esta región, lo que ha avivado el debate internacional sobre quién debe decidir sobre el mayor pulmón del planeta, ante la irresponsabilidad y falta de sensibilidad y respeto a la diversidad biológica y humana con que suelen proceder políticamente algunos de los países que contienen este pulmón del planeta.

En esta línea, nuestra dieta se sitúa en el punto clave de lo que está sucediendo en la Amazonia. La expansión de la ganadería y del cultivo de soja se debe a la demanda internacional de carne y piensos que la industria necesita para alimentar los animales que forman parte de nuestra alimentación.

“El 70% de las enfermedades humanas son producidas por la destrucción de la naturaleza”

Entre las consecuencias, la deforestación en Brasil ha aumentado casi un 30% entre 2018 y 2019, y supone una de las principales causas de emisión de CO2 del país. En la década de los 90, esta selva absorbía 2.000 millones de toneladas de CO2, que según datos de Greenpeace ahora se traducen en la mitad.

Los seis millones de kilómetros cuadrados del Amazonas brasileño suponen dos tercios de la selva que queda y, distribuida en ocho países, es el hogar de más de 35 millones de personas. Sin embargo, ninguno de los países amazónicos respeta sus poblaciones autóctonas y protege como debería el ecosistema con mayor biodiversidad del planeta.

Además de su repercusión directa sobre la biodiversidad y las especies endémicas, especialmente ricas en los ecosistemas de selva tropical, la tala de árboles expone a estas tierras a un impacto mucho mayor que las tormentas tropicales que arrasan el suelo y sus nutrientes.

Un sistema cíclico, en el que la deforestación provoca la pérdida forestal, hace que la región sea más seca y provoca aún más deforestación. Gran parte de la lluvia del Amazonas la genera el propio bosque húmedo, pero ante la desaparición de los árboles, las precipitaciones decrecen. A los expertos les preocupa que esta espiral descendente seque todavía más la selva y lo empuje a un punto de inflexión en el que se parezca más a una sábana que a un bosque lluvioso.

«El Amazonas tiene este punto de inflexión porque fabrica la mitad de su propia lluvia», afirma Lovejoy. Por eso, según él, «el Amazonas debe ser gestionado como sistema. La protección del Amazonas se considera una de las formas más eficaces de mitigar el efecto del cambio climático. El ecosistema absorbe millones de toneladas de emisiones de carbono cada año. Cuando se talan o se queman esos árboles, no solo liberan el carbono que almacenan, sino que desaparece una herramienta para absorber las emisiones de carbono.

Algunos expertos señalan, que una deforestación superior a un 20% significará un punto de no retorno para el medio ambiente, el cambio climático y la extinción masiva de especies. “El 70% de las enfermedades humanas son producidas por la destrucción de la naturaleza”, afirma en plena pandemia del Covid-19 un nuevo informe de WWF, que incluye la deforestación y la destrucción de hábitats, el cambio de uso en la tierra, así como la intensificación insostenible de la producción animal como algunas de las principales causas de riesgo.

Entre las grandes amenazas que enfrenta este ecosistema se encuentran también los grandes proyectos hidroeléctricos que se llevan a cabo en los valiosos ríos de la cuenca amazónica, como las presas de la cuenca del río Tapajos, hogar de la tribu Mundurukú. También las empresas eléctricas y el mercado de madera tropical hacen negocio de la destrucción de la selva. España es uno de los mayores importadores de madera tropical amazónica y el cuarto importador mundial de madera de ipé, “contribuyendo no solo a la destrucción de la Amazonia sino también a la invasión de territorios indígenas o el trabajo esclavo”, como denuncia y afirma Greenpeace.

Otro aspecto igualmente lesivo, es el incremento continuo de los miles de buscadores de oro que están devastado el territorio indígena yanomami, en el estado septentrional de Roraima, habiendo envenenado los ríos con el mercurio que utilizan para separar el oro del suelo arenoso del Amazonas. También han extendido la malaria, el consumo excesivo de alcohol y enfermedades de transmisión sexual, y también el COVID-19, que ha provocado el fallecimiento de cientos de indígenas poniendo en peligro el patrimonio cultural y su transmisión. A numerosos antropólogos e investigadores les preocupa la posible pérdida masiva de comunidades indígenas. Y sobre todo de sus ancianos que son los más vulnerables a la infección y mueren debido a la pandemia. «Los ancianos son enciclopedias vivas que conservan la visión del mundo de estas poblaciones. Los incendios forestales han estado muy vinculados a la ausencia de lluvia, y a la acción interesada y amoral de especuladores.

Además de para la obtención de madera, muchos árboles amazónicos se talan para plantar soja o abrir espacio para los lucrativos pastos de ganado.

La International Scenic Art Therapy Association, el Instituto Universitario de Danza Alicia Alonso y la Asociación Española de Psicología Transpersonal, han sido pioneros hace décadas en la innovación de proyectos pioneros de intervención social mediante la aplicación de las artes. En los últimos años, han aparecido nuevas formas de turismo más sostenibles, donde existen elementos relacionados con el descanso, el disfrute y la protección del medio ambiente o el conocimiento de la cultura local, a través de políticas que favorecen la sostenibilidad del destino.

Requiere una atención diferencial y un manejo adecuado, que garantice el equilibrio indispensable entre la conservación del entorno natural, la preservación de las comunidades nativas y sus manifestaciones culturales, así como el desarrollo económico, que genere fuentes de ingresos suficientes para garantizar la atención de las necesidades básicas de las poblaciones humanas, su bienestar y calidad de vida; es a eso que se le apunta, al cambio del modelo actual del ejercicio turístico capitalista del todo, por un turismo responsable, más social y ambiental, el desarrollo de un verdadero Turismo Sostenible.

El turismo regenerativo busca que los turistas contribuyan a la regeneración de los ecosistemas vulnerable. Teniendo en cuenta que la propia actividad turística mundial, es un factor de contaminación, no tenemos datos actualizados, pero diferentes informes señalan que a principios del año 2000, el 5% del total de las emisiones de CO₂ de las cuales el 40% correspondían al transporte aéreo; si esta situación continúa del mismo modo y al mismo ritmo se estima que para el año 2035 las emisiones aumentarían un 53% más (OMT, 2007).

El turismo regenerativo, es aquel cuya intención es mejorar el estado natural de una zona; dejarla mejor de cómo nos la encontramos. Es dar un paso más en el camino de los viajes sostenibles: minimizar o contrarrestar el impacto negativo del turismo en el medio ambiente y las comunidades locales. Este concepto de turismo regenerativo, se hace eco, por tanto, de las prácticas de la agricultura regenerativa, destinadas a revertir el cambio climático, y no simplemente a ralentizarlo.

Dentro de este paradigma, en nuestros proyectos creamos un sistema con experiencias pioneras realizadas antes de la proposición institucional de los objetivos de desarrollo sostenible de la ONU, la tan mencionada agenda 2030. Estas alternativas son de utilidad, para el futuro y han modificado la vida de las comunidades implicadas, asegurando una nueva vida que nos favorece a todos.

Recientemente, hemos revisado los beneficios de los procesos del turismo regenerativo y el patrimonio artístico en la calidad de vida de los indígenas y en la sostenibilidad del ecosistema del Amazonas. Para ello hemos entrevistado y analizado a 63 indígenas amazónicos (30 Yaguas y 33 Huitotos) con una edad comprendida entre los 25 y 37 años, que participaron en los programas de turismo regenerativo y patrimonio artístico. Les asesoramos sobre la importancia y gran riqueza de sus costumbres tradicionales de las artes que desarrollan en rituales propios de su vida, les ayudamos a desarrollar autoestima, identidad étnica, y conservar su invaluable patrimonio y, a utilizarlo, para generar riqueza desde la economía creativa, enseñándoles y favoreciendo que las ganancias económicas derivadas de esta actividad turística innovadora se quedaran con ellos para beneficio de su entorno, sus necesidades y su autonomía.

Años después, hemos evaluado con el grupo de participantes en el proyecto valorando en qué medida les ha sido útil en su vida este proceso. Además de una entrevista personal se les aplicó la encuesta BIARE, desarrollada por el INEGI con el fin de medir el bienestar subjetivo en poblaciones minoritarias de características especiales, con los lineamientos establecidos por organismos como la OCDE y la ONU, al incorporar el bienestar subjetivo en sus mediciones de desarrollo como parte importante del bienestar integral de una persona.

El cuestionario fue traducido a los idiomas indígenas por colaboradores locales, de modo que todo el proceso se realizara en las lenguas nativas de estos pueblos originarios del Amazonas, para garantizar la comprensión y fiabilidad de los datos.

El BIARE comprende cuatro aspectos o dimensiones: (a) satisfacción con la vida en general, (b) satisfacción con dominios o aspectos específicos, (c) eudaimonía, y (d) balance afectivo.

Los resultados mostraron que no existe una diferencia significativa entre Huitotos (8.00) y Yaguas (7.88), pero al igual ocurre con respecto a la satisfacción por dominios, tanto Yaguas como Huitotos presentaron mayor satisfacción en todos los dominios evaluados. El estudio también mostró que el porcentaje de la población con balance afectivo positivo es alto tanto en huitotos (88%) como en yaguas (90%), lo cual indica una buena fortaleza anímica en ambos grupos.



En referencia a la eudemonía, los Yaguas mostraron un puntaje similar a los Huitotos en los enunciados positivos, lo que determinó que ambos reflejan una mayor fortaleza y sentido con su vida, esto se observó en el hecho que ambos grupos tienen un puntaje similar en el enunciado “Siento que tengo un propósito o misión de vida”. De acuerdo con los hallazgos, se determinó que la población objeto de estudio tiene un nivel de satisfacción con la vida alto, por tanto, con este proyecto se han constatado cambios positivos, se ha podido garantizar la supervivencia de un ecosistema y la preservación de un patrimonio artístico y cultural, que ayuda a desarrollar las competencias cognitivas de los miembros de estas comunidades llevándoles a un mayor nivel de calidad de vida y, de paso, facilitar la conservación y sostenibilidad para todo el planeta de uno de los ecosistemas más importantes para el equilibrio de la tierra y para la lucha efectiva contra el cambio climático.

Este tipo de experiencias permiten albergar la esperanza de que la humanidad puede cambiar y que vuelva a valorar lo verdaderamente importante, el planeta que nos da la vida. Diferentes proyectos científicos y artísticos están permitiendo contribuir a la sostenibilidad, la lucha contra el cambio climático, la deforestación y permitiendo la salvaguardia del patrimonio, la diversidad humana y cultural.

Innovaciones como la creación de parques nacionales para la protección y preservación de zonas naturales y culturas ancestrales, como es el Parque Nacional Yaguas, dirigido en la actualidad por Teófilo Torres, sociólogo huitoto, -un niño que jugaba en el río y hoy es el jefe del parque, nos aportan felicidad y esperanza, además de posicionar la extrema importancia que tiene el patrimonio artístico cultural en la vida de las personas y, señalarnos, la importancia de preservar esta riqueza humana, y evitar que se sigan perdiendo tradiciones, protegiendo las culturas, evitando la ciega depredación de corruptos ambiciosos de la ganancia dispuestos a cualquier cosa como el crimen de personas, el genocidio de culturas y la contaminación de nuestro planeta, con tal de aumentar sus dividendos y cuentas corrientes.

Gracias al arte, la danza y la música, está siendo posible revertir esos procesos degenerativos, y alimentar el corazón de la humanidad. El futuro, a todos los niveles está en las artes, que nos vuelven a convertir en humanos y despiertan la especial sensibilidad de nuestra especie.



Ensayo sobre la Importancia del Lenguaje Audiovisual en los Films Inmersivos y Narración de Ficción

Víctor M. Barbera Hernández

En este texto de carácter ensayístico realizaré una exploración en torno a la siguiente cuestión: ¿Es necesario el lenguaje audiovisual en los filmes inmersivos y narrativos de ficción? Soy consciente que esta pregunta es arriesgada y, que presenta multitud de aristas, cuya clarificación no puede ser abarcada en esta investigación, es más, podría resultar pretencioso. Aunque haciendo un acto de humildad, sí pretendo aportar un hilo de luz del que tirar alrededor de esta materia.

Creo fielmente que para iniciar algo lo mejor siempre es empezar por el principio y, qué mejor comienzo que tratar de ubicar al lector menos avezado en la materia que nos ocupa, aclarándole qué son los filmes inmersivos y concédanme, por tanto, la licencia, aquellos más duchos en el asunto.

Los filmes inmersivos se enmarcan en la realidad virtual inmersiva, la cual es una expresión que encierra en sí misma dos partes bien claras a explicar: véase por un lado la realidad virtual y, por otro, su adjetivación inmersiva que la parcela y la acota.

Para explicar qué es la realidad virtual y, sin entrar en su parte más tecnológica, me acogeré a las palabras expertas de Tricart que la describe de forma excepcional para un contexto audiovisual como: “un conjunto de imágenes, sonidos y otras sensaciones que reproducen un entorno real o crean uno imaginario” (2018:2). En el caso que discutiremos en este estudio, hacemos alusión a la reproducción de un entorno real, ya que nos referimos a filmes narrativos de ficción cuya grabación de su referente, el entorno real ya mencionado, ha sido realizada a través de cámaras de vídeo que permiten la captación de imágenes de forma global en 360°.

Con relación a la inmersión, debo primero aclarar que la realidad virtual puede experimentarse como un observador externo desde fuera y delante de la pantalla (cfrs. figura 1) o, como un participante sumergido dentro de la imagen (cfrs. figura 2). La primera versión es parecida a la acción que realizamos al interactuar con la pantalla de un ordenador o la experiencia que tenemos en la sala de cine.

La segunda formula, es la que nos aplica y sobre la que gira, en mi opinión, la cuestión aquí planteada.

En los filmes de realidad virtual inmersiva, la imagen nos inunda para convertirse en nuestra nueva realidad o, por lo menos y en la mayoría de las ocasiones, nuestra nueva realidad a un nivel visual y sonoro. El espectador/a antes pasivo traspasa los límites de la pantalla haciendo que las imágenes, como en un sueño del entrañable personaje Jacques Mayol (cfrs. figura 3), se permeabilice para formar parte de ellas y experimentar como se desarrollan ante ti.

No obstante, no es la primera vez que se intenta trasladar al espectador esta práctica, aunque sí podemos considerar la realidad virtual como la versión tecnológica más perfeccionada hasta el momento de este tipo de experiencias de cuantas la precedieron. Solo por citar algunas, en el siglo XIX nos encontramos con el panorama, el estereoscopio o el Cinéorama, pasando en el siglo XX por la Polivision de Abel Gance, el Cinerama de Waller, los filmes tridimensionales, el Sensorama Simulator de Morton Heilig o el sistema CAVE (Computer Automatic Virtual Environment).



Figura 1



Figura 2



Figura 3

En los filmes inmersivos y narrativos de ficción, hay ciertas herramientas propias de la praxis audiovisual que no pueden ser utilizadas, se inhabilitan por la propia naturaleza intrínseca del formato. Debemos tener en cuenta que, si la imagen rebasa los límites del cuadro no podrá haber encuadre, ni tipos de planos ni, por lo tanto, desfragmentación del espacio fílmico o por lo menos, no desfragmentación en el sentido literal de la escena que se desarrolla y de la que el espectador/a está siendo testigo.

Es cierto, que respecto a la desfragmentación del espacio fílmico en un filme inmersivo, sí es posible narrar una historia, que aunque se desarrolle en diferentes localizaciones, estas sí formen el mismo espacio fílmico, aplicando una transición entre cada una de ellas para ayudar a la comprensión de la continuidad espacial. Incluso, se pueden aplicar transiciones para realizar cambios de punto de vista dentro de la misma localización y escena que se

desarrolla, pero lo que no podrá utilizar el director/a en ningún caso, es una desfragmentación en planos de diferente tamaño del espacio donde en ese momento se desarrolla la acción, haciendo imposible la emotividad de un primer plano.

Bien es cierto que esta carencia de herramientas se puede cubrir con la utilización de otros recursos, como por ejemplo las pantallas partidas, la priorización de localizaciones con espacios limitados y en profundidad o, el uso de la coreografía actoral teniendo como punto de referencia la posición de cámara (Lelyveld, 2015; Nielsen et ál., 2016; Pope et ál., 2017; Mateer, 2017; Rothe et ál., 2017; Gödde et ál., 2018)

Pero la experiencia audiovisual de un filme inmersivo toma otra forma, se convierte en otro tipo de vivencia donde es legítimo preguntarse si debemos o no guiar al espectador ¿Debe el director utilizar el lenguaje audiovisual para seguir ejerciendo de Virgilio a través de los vericuetos de la narrativa inmersiva? Queda claro que se podría ayudar con otras técnicas de la praxis audiovisual o, incluso teatral como: la luz, el sonido o los elementos escénicos. Por lo que la cuestión no es tanto si puede como si debe.

Es cierto que despojar a la imagen audiovisual de la tiranía de la frontalidad bidimensional conlleva adentrarnos en aguas pantanosas, el creador/a no se siente cómodo dejando al libre albedrío visual del espectador/a la decisión de qué mirar. El director/a desea que el espectador observe su creación sin distracciones, reclama su autoría tal y como la planteó. Y para ello, en muchas ocasiones despoja de interés el resto del espacio de la imagen esférica que no le es útil, olvidándose quizá de la esencia de los filmes inmersivos. Pero acaso si nosotros decorásemos el salón de nuestra casa ¿reservaríamos una sola pared para todos nuestros muebles dejando el resto huérfanas?

Quizá la solución esté en reconocer que la autoría de los directores de filmes inmersivos no es como creadores de historias sino, como creadores de espacios que asumen no únicamente la frontalidad, sino la esfera de forma completa y, con ello a esos hijos no reconocidos que son los laterales y el reverso del espectador.

El creador/a ideal de filmes inmersivos debe sentirse estimulado por contar su historia a través de todo el espacio, dejando un rastro de la narrativa que pueda ser perceptible o no por el espectador/a para aportar más de los personajes, enriquecerlos. Se arma así un universo expandido lleno de rastros de los personaje que el espectador puede decidir buscar o tener simplemente la fortuna de encontrárselos en un acto de curiosidad, fomentado por este nuevo formato para contar historias.

Pero entonces ¿Qué ocurre con la trama principal, los puntos de giro que hacen avanzar la historia?, ¿Si estos se perdieran por parte del espectador que ocurriría? En un filme narrativo de ficción se cuenta una historia y esta debe ser entendida por su público. Para ello hay ciertos puntos de giro, momentos clave de la narrativa, que le suceden a los personajes y que deben ser conocidos por el espectador/a para entender el relato.



Figura 4



Figura 5



Figura 6

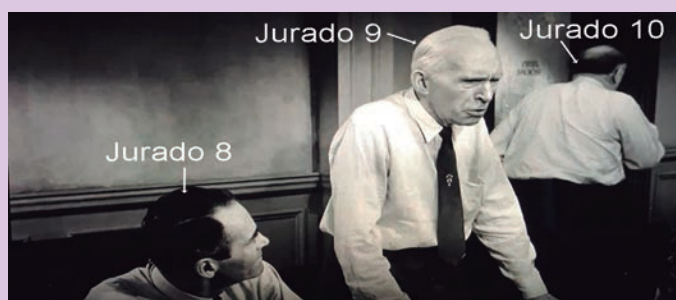


Figura 7

El cine primitivo rápidamente se dio cuenta que debía basar su estructura narrativa en el tiempo, el plano en la pantalla bidimensional se mantiene una duración determinada hasta que es reemplazado por otro y así sucesivamente mientras te van contando una historia. El mantenimiento de cada plano puede basarse en cuestiones meramente estéticas o en cuestiones prácticas, como el tamaño de plano.

Puesto que un primer plano o un plano detalle será menos necesario mantenerlo en pantalla una duración prolongada, mientras que un plano general, donde el espectador requerirá de más esfuerzo para su lectura, será necesario sostenerlo en pantalla durante más tiempo. Pero los filmes inmersivos brindan la oportunidad a que en el mismo instante y espacio donde se desarrolla la imagen, esta pueda incluir diferentes planos o acciones sin necesidad de modificarlo o cambiarlo.

Hagamos juntos un trabajo de ejemplificación teniendo como premisa una escena de del filme 12 Angry Men (1957) de Sidney Lumet, no con la pretensión de mejorar lo realizado, ni mucho menos, si no con la idea de reconstruirla para adaptarla a un filme inmersivo en 360°. Concretamente vamos a reconstruir y adaptar la escena que va del minutaje 01:00:30 (horas/minutos/segundos) al minutaje 01:02:03 (horas/minutos/segundos). La descripción de esta escena es como sigue a continuación. En la descripción de la escena se ha numerado cada personaje según corresponde al filme (Ejemplo: jurado #1, jurado #2, jurado #3 y subsiguientes) y, entre paréntesis o seguidamente se indica el nombre del actor que lo interpretó.

El jurado #7 (Jack Warden) se levanta de la mesa y sale de plano hacia la ventana (cfrs. figura 4), pero la cámara permanece junto al jurado #8 (Henry Fonda) y junto al jurado #9 (Joseph Sweeney) y #10 (Ed Begley) que están conversando (cfrs. figura 5).

Los jurados #9 (Joseph Sweeney) y #10 (Ed Begley) se levantan de la mesa mientras siguen conversando acaloradamente (cfrs. figura 6). El jurado #10 (Ed Begley) camina hacia una esquina de la sala mientras sale de plano (cfrs. figura 7) y, la cámara se queda con el jurado #9 (Joseph Sweeney) y el jurado #8 (Henry Fonda) que conversan (cfrs. figura 8). En el minuto 01:01:10 se produce una transición por corte y cambia la posición de cámara junto a la ventana de la sala cercano al jurado #7 (Jack Warden), que se había levantado anteriormente de la mesa (cfrs. figura 9). Ahora vemos en un plano medio corto al jurado #7 (Jack Warden) y se crean dos niveles de acciones de personajes en la profundidad del eje Z del plano: por un lado los que están sentados a la mesa (jurado #12 Robert Webber, jurado #1 Martin Balsam y jurado #2 John Fiedler) y detrás de éstos los que se encuentran de pie junto a la pared (jurado #10 Ed Begley y jurado #3 Lee J. Cobb).

El jurado #2 (John Fiedler) se levanta de la mesa para conversar con el jurado #7 (Jack Warden) que esta junto a la ventana y tapa con ello la visión en el plano del jurado #12 (Robert Webber) y jurado #1 (Martin Balsam), dejando entrever las acciones de los jurados #10 (Ed Begley) y #3 (Lee J. Cobb) que se encontraban al fondo (cfrs. figura 10).



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11

El jurado #10 (Ed Begley) sale de plano y camina desde el fondo de la sala hasta la ventana para volver a entrar en plano junto a los jurados #2 (John Fiedler) y #7 (Jack Warden) (cfrs. figura 11). Tras una conversación entre los jurados #10 (Ed Begley), #2 (John Fiedler) y #7 (Jack Warden), el jurado #10 (Ed Begley) vuelve a salir de plano por el lado izquierdo y la cámara acompaña al jurado #2 (John Fiedler) que se vuelve a sentar a la mesa (cfrs. figura 12). Una vez se encuentra el jurado #2 (John Fiedler) en esa posición, sentado nuevamente a la mesa, la cámara efectúa un travelling out para volver a recuperar al resto de los personajes que se encontraban ya sentados también en la mesa (cfrs. figura 13), a excepción del jurado #7 (Jack Warden) que, aunque sale en el plano, continua situado de pie junto a la ventana, del jurado #3 (Lee J. Cobb) que está fuera de plano de pie en una esquina de la sala y del jurado #10 (Ed Begley) que se encuentra en una estancia fuera de la sala, el baño. Acto seguido de mantener este plano comienza a llover y se produce una transición a otro nuevo plano en el minuto 01:02:03.

Una vez descrita nuestra escena veamos cómo se podría reconstruir para adaptarla a una narrativa en 360°. Primero debemos ver dónde dispondríamos la posición de cámara, que es donde se situará el punto de vista del espectador/a que observará la escena.

Nuestra primera intuición puede indicarnos que situar la cámara en el centro de la mesa de la sala es una buena elección, pero estaríamos equivocados. El espectador se puede sentir extraño o incomodo al encontrarse en el centro de la acción, perdiendo esa mirada objetiva que mantiene el filme.

Además, el espectador se encontraría en una posición contrapicada en relación a los personajes, que pasaría a observarlos, no de una forma natural, sino desde una posición que les haría percibir un tamaño mayor del deseado; pudiendo generar con ellos una sensación de lilliputización a la que el espectador/a no está acostumbrado. Por lo que quizá, situar la cámara en algún punto cercano a la zona exterior de la mesa, sería más acorde para generar un punto de vista y altura naturales, así como una posición de observación óptima respecto a las acciones que están ocurriendo a la misma vez en la sala. Tal vez en algún punto intermedio entre la zona situada entre la mesa y la ventana.

Con ello podríamos conseguir visualizar a la misma vez la conversación y acciones de los jurados #9 (Joseph Sweeney) y #10 (Ed Begley), así como las posteriores de los jurados #9 (Joseph Sweeney) y #8 (Henry Fonda).

La conversación de los jurados #2 (John Fiedler), #7 (Jack Warden) y #10 (Ed Begley) que se efectúa de cara a la ventana, tendríamos que decidir si movemos esta acción hacia una posición más alejada de la ventana, como puede ser quizá en un lateral de la cámara para no posicionar a los actores de espaldas al espectador, consiguiendo además que este pueda ver sus expresiones.

Con este posicionamiento de la cámara y en un espacio fílmico esférico, podemos tener la posibilidad de observar las acciones de los jurados sentados a la mesa (jurado #12 Robert Webber, jurado #1 Martin Balsam y jurado #2 John Fiedler), así como de los jurados que se sitúan de pie junto a la pared (jurado #10 Ed Begley y jurado #3 Lee J. Cobb).

También podemos seguir manteniendo la posibilidad de ver las acciones de los jurados que en la planificación bidimensional salen de plano como el jurado #7 (Jack Warden) y el jurado #10 (Ed Begley). Así mismo, seguimos conservando la posibilidad de ver las acciones del resto de los jurados que en la planificación bidimensional de esa escena ni si quiera se muestran o no se les da importancia, nos referimos: al jurado #5 Jack Klugman, al jurado #4 E. G. Marshall, al jurado #6 Edward Binns y al jurado #11 Jirí Voskovec.



Figura 12



Figura 13

La inclusión de estos personajes añade, no solo con su conversación, sino también con su expresión y posición corporal, información sobre las diferentes relaciones que se están generando en esa sala respecto a la decisión que se debe tomar. Ya no sería necesario mostrar esas acciones en planos posteriores y, nos aportaría una cantidad de información en un periodo de tiempo más corto que la que sería necesaria en un producto audiovisual destinado a ser proyectado en dos dimensiones.

Además, en este momento del filme nos encontramos en la calma antes de dirigirnos a la tormenta que supone aproximarnos al clímax del relato y, las expresiones de todos los personajes, así como su posición en el espacio, pueden reforzar los diferentes puntos de vista, enriqueciendo con ello la narrativa. Con esta planificación inmersiva el espectador/a podría observar de una forma más espacial y posicional el aislamiento en la escena del jurado #3 (Lee J. Cobb), la separación con el resto del grupo del jurado #7 (Jack Warden), así como la falta de presencia del jurado #10 (Ed Begley). Tras el inicio de la tormenta, físicamente comienza a llover en la escena, la presión se volcará sobre estos jurados más reticentes y reacios a declarar inocente al acusado, debido sobre todo a sus prejuicios sociales (jurado #10 Ed Begley) o personales (jurado #3 Lee J. Cobb).

Otra de las opciones que puede aportar a la narrativa una filmación en 360° de cara al espectador es ofrecer la posibilidad de observar los objetos que se encuentran en la mesa y añadir con ello información complementaria. Asimismo, debemos tener en cuenta que adicionalmente para la articulación de esta escena, no es necesario realizar un corte para cambiar la posición de cámara, generando mayor organicidad y fluidez a la interpretación.

El ejemplo aquí expuesto de una planificación para un filme inmersivo ha tratado de aportar ideas sin restringir ni marcar un camino al espectador/observador de la escena y, procurando incluir el espacio completo de la imagen como eje vertebrador de la planificación escénica en 360°, sin limitar la acción dramática a únicamente la zona frontal de la esfera.

No quiero acabar sin decir que podría haber otras múltiples opciones para abordar la planificación de esta escena, como por ejemplo situar la cámara en el punto de vista subjetivo de un jurado, pero eso pervertiría la esencia del filme original. Con ello no quiero indicar que fuera incorrecto, sino que desvirtuaría el ejercicio aquí planteado, ya que este trataba de reconstruir una escena realizada mediante una planificación para una pantalla bidimensional, con la finalidad de confrontarla a las bondades o maldades respecto de las posibilidades del lenguaje audiovisual en los filmes inmersivos narrativos de ficción en 360°.

Referencias Bibliográficas

Gdde, M., Siegmund, D., Gabler, F., y Braun, A. (2018). Cinematic Narration in VR Rethinking Film Conventions for 360 Degrees [Conferencia]. Virtual, Augmented and Mixed Reality Applications in Health, Cultural Heritage, and Industry, Nevada, Estados Unidos. https://doi.org/10.1007/978-3-319-91584-5_15

Lelyveld, P. (2015). Virtual reality primer with an emphasis on camera-captured VR. SMPTE Motion Imaging Journal, 124(6), 78-85. <https://doi.org/10.5594/j18599>

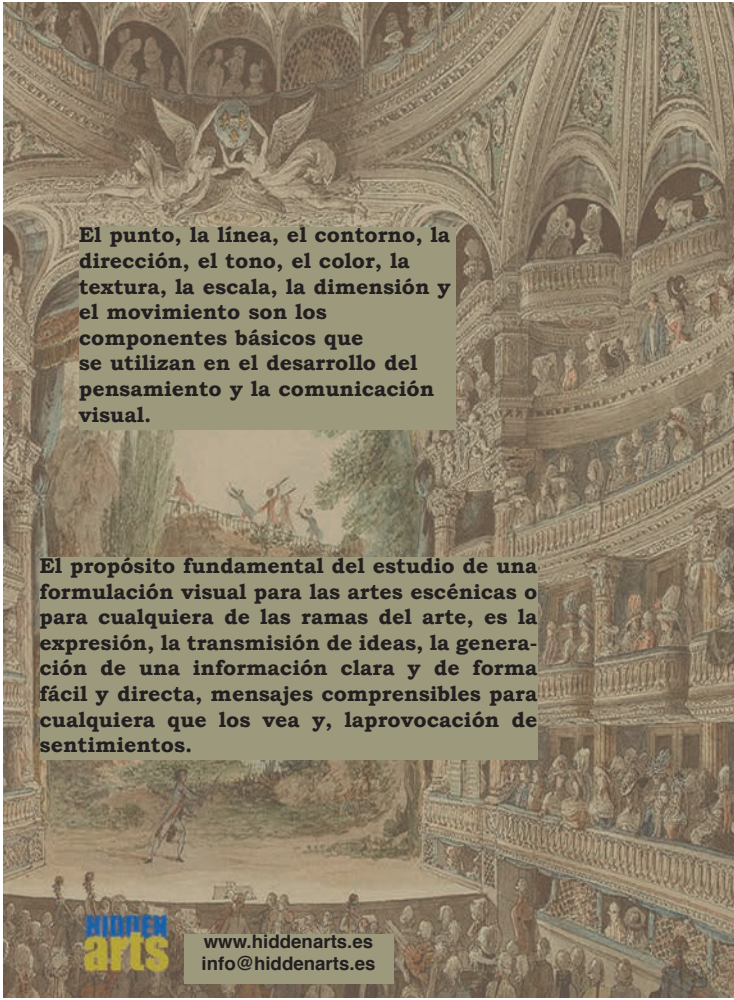
Mateer, J. (2017). Directing for Cinematic Virtual Reality: how the traditional film director's craft applies to immersive environments and notions of presence. Journal of media practice, 18(1), 14-25. <https://doi.org/10.1080/14682753.2017.1305838>

Nielsen, L., Moller, M., Hartmeyer, S., Ljung, T., Nilsson, N., Nordahl, R., y Serafin, S. (2016). Missing The Point: An Exploration of How to Guide Users' Attention During Cinematic Virtual Reality [Conferencia]. VRST'16: Proceedings of the 22nd ACM Conference on Virtual Reality Software and Technology, Munich, Alemania. <https://doi.org/10.1145/2993369.2993405>

Pope, V., Dawes, R., Schweiger, F., y Sheikh, A. (2017). The Geometry of Storytelling: Theatrical Use of Space for 360-degree Videos and Virtual Reality [Conferencia]. ACM Conference on Human Factors in Computing Systems, Denver, Estados Unidos. <https://doi.org/10.1145/3025453.3025581>

Rothe, S., Hubmann, H., y Allary, M. (2017). Diegetic Cues for Guiding the Viewer in Cinematic Virtual Reality [Conferencia]. ACM Symposium on Virtual Reality Software and Technology, Gotemburgo, Suecia. <https://doi.org/10.1145/3139131.3143421>

Tricart, C. (2018). Virtual Reality Filmmaking. Techniques y Best Practices for VR Filmmakers. New York: Routledge.



El punto, la línea, el contorno, la dirección, el tono, el color, la textura, la escala, la dimensión y el movimiento son los componentes básicos que se utilizan en el desarrollo del pensamiento y la comunicación visual.

El propósito fundamental del estudio de una formulación visual para las artes escénicas o para cualquiera de las ramas del arte, es la expresión, la transmisión de ideas, la generación de una información clara y de forma fácil y directa, mensajes comprensibles para cualquiera que los vea y, laprovocación de sentimientos.

**HIDDEN
arts**

www.hiddenarts.es
info@hiddenarts.es

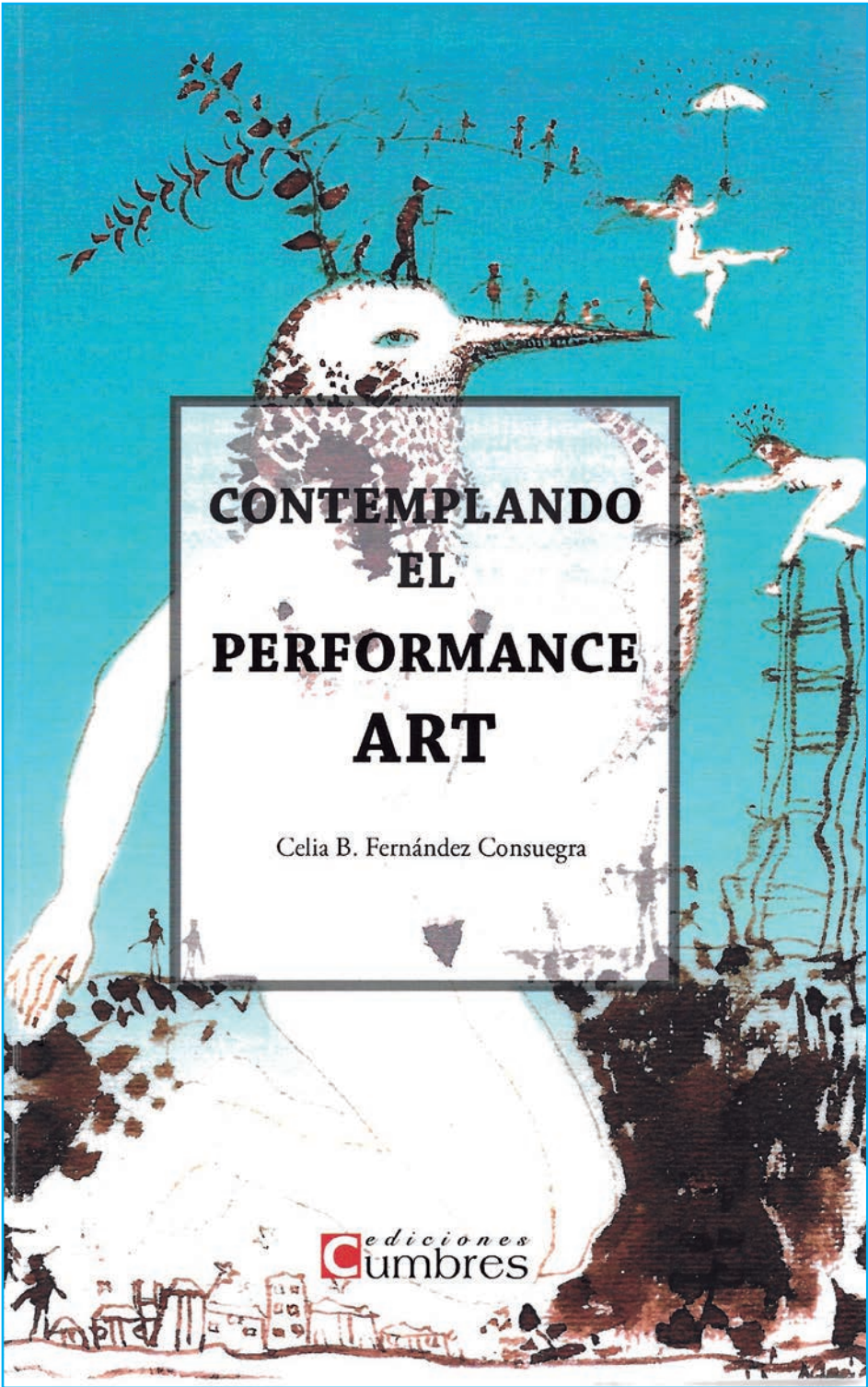
Los Misterios Perceptivos del Espacio Escénico

Celia Balbina Fernández Consuegra y Alma Llerena Fernández

ALMA LLERENA FERNÁNDEZ CELIA BALBINA FERNÁNDEZ CONSUEGRA

Los Misterios Perceptivos del Espacio Escénico

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



CONTEMPLANDO EL PERFORMANCE ART

Celia B. Fernández Consuegra

 ediciones
Cumbres

El Cuerpo como Cultura

CELIA BALBINA FERNÁNDEZ CONSUEGRA Y ALMA LLERENA FERNÁNDEZ



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

HIDDEN
arts

www.hiddenarts.es
info@hiddenarts.es

