

Ponències II ENCONTRE INTERNACIONAL DE FILM DE  
DANSA 2015 (Jesús Pobre, Alacant)

Ponencias II ENCUENTRO INTERNACIONAL DE FILM DE  
DANZA 2015 (Jesús Pobre, Alicante)

© Autor Amador Calvo  
© Autor Juan Bernardo Pineda  
© Autora Francisca Ramón Fernández  
© Autor Luis Álvarez Falcón  
© Autora Aurjane Ferreira Alves  
© Autor Blas Payri  
© Autora Virgilia Antón Antón

© Per l'edició L'Eixam Edicions S.L.

Foto portada: Martin Homolka fotografiat per Mili Sánchez

Patrocinat per:  
EATIM de Jesús Pobre

ISBN: 978-84-15180-46-3

Dipòsit Legal: V-2445-2015

## ÍNDICE

- Horizontalidad y caída en la coreografía de Juan Bernardo Pineda de los años noventa. **Amador Calvo**..... pág. 7
- La convención escénica en el cine musical de Gene Kelly, Fred Astaire y Stanley Donen. **Juan Bernardo Pineda**..... pág. 29
- Propiedad intelectual, obra coreográfica y video-danza.  
**Francisca Ramón Fernández**..... pág. 43
- Arte y danza. Necesidad, estabilidad y trascendencia.  
**Luis Álvarez Falcón**..... pág. 61
- Eisesntein: del cine a la danza. **Aurijane Ferreira Alves**..... pág. 71
- Tipos de congruencia temporal en la postproducción de la video-danza. **Blas Payri**..... pág. 85
- La danza a través de la imagen y el movimiento: motricidad y desarrollo humano. **Virgilia Antón Antón**..... pág. 95

## INDEX

- Horizontalité et chute dans la chorégraphie des années 90 de Juan Bernardo Pineda. **Amador Calvo**..... page 18
- Convention on the stage musical film. Gene Kelly, Fred Astaire and Stanley Donen. **Juan Bernardo Pineda**..... page 36
- Intellectual property, choreography piece and video-dance. **Francisca Ramón Fernández**..... page 52
- Art and dance, stability and transcendence. **Luis Álvarez Falcón**..... page 66
- Eisenstein: do cinema à dança. **Aurijane Ferreira Alves**..... page 78
- Types of temporal coherence in video-dance postproduction. **Blas Payri**..... page 90
- Dance through image, movement, motor and Human development. **Virgilia Antón Antón**..... page 105



## **Horizontalidad y caída en la coreografía de Juan Bernardo Pineda de los años noventa**

Amador Calvo

A través de este artículo sólo pretendo, desde mi condición de neófito al film de danza, tratar de hacer hincapié en algunas de las características que hacen que el lenguaje coreográfico y fílmico de Juan Bernardo Pineda –nacido en Pforzheim (Alemania) en 1963– se afirme con una serie de rasgos originales. Me refiero a la recurrencia con la que trata las posibilidades expresivas dancísticas desde el plano horizontal<sup>1</sup> no sólo en relación con el espacio suelo –predominante en algunas de sus obras– sino a la proclividad con la que reaparece o se impone el motivo cinético de la caída. Contemplando la evolución del trazo lineal que dibuja el cuerpo del bailarín en el espacio intentaré hacer una lectura simbólica de estos temas en tres obras de los años 90: *La Mecànica Quàntica* (1990)<sup>2</sup>, *La Cadira* (1995)<sup>3</sup>, *L'Escala* (1997)<sup>4</sup>. Analizaré estas obras respetando su cronología pero sin proponer ningún tipo de reflexión acerca de cualquier evolución estética.

El paratexto titular *La Mecànica Quàntica*<sup>5</sup> (1990) es ya un código esencial de lectura de este film de danza<sup>6</sup>, pues apoyándo-

---

1 No la descarto en ningún momento como ingrediente expresivo de muchos otros coreógrafos de danza contemporánea y una característica principal de danzas urbanas como *hip hop*.

2 Presentada en España y Bélgica en 1990. Esta obra es un tríptico del que sólo analizaré la primera parte.

3 Presentada en julio de 1995 en el *VII Encontre de Teatre a l'Estiu d'Alzira* (Valencia).

4 Presentada el 17 de julio de 1997 en el *Festival i Exposició Internacional de l'Art del Cos i de la Dansa d'Alzira* (Valencia).

5 Su duración es de 3'43 minutos.

6 Se trata de una “Grabación a tres cámaras” –como advierte el paratexto subtítular–, una de las cuales captó el film no del desarrollo escénico en vivo, sino de la imagen mediadora que se le daba al público, en plano de conjunto, a través de una pantalla al fondo de la escena, en la que aparecían superpuestos los fundidos de una tercera cámara que filmaba principalmente en plano entero: principio estético que muestra ya en Pineda una clara conciencia del papel de reescritura que opera la cámara sobre el original.

se en la física de Planck, retomada por Einstein en su teoría de la relatividad –según la cual cualquier partícula se desdobra espacialmente, a causa de su longitud de onda, en otra de misma masa, lo que incide en nuestra manera de percibirlas diferenciadas y alejadas– Pineda se escenifica en esta dualidad con otro bailarín del que sólo difiere el color azul y verde de la parte superior de su vestimentaria, aparentemente un “mono”. Cada uno es la visión especular del otro, tal vez la imagen fantasmagórica de su deseo: al no haber contacto entre ellos, ni siquiera miradas, éste nunca se materializará. Sus movimientos dancísticos –cuyo espacio evolutivo es siempre el suelo– son siempre idénticos durante los 3'43 minutos que dura el film excepto en los minutos 3'2 y 3'10<sup>7</sup> puesto que cada uno, alternativamente, salta rotando horizontalmente sobre el cuerpo acostado del otro. Son los únicos instantes en que la trayectoria de sus cuerpos se cruza –acrecentando al máximo la tensión dramática–, no obstante frustrada al no unirse: frustración que refuerza el movimiento y golpe (¿doloroso?) de caída de sus respectivos cuerpos. El movimiento de base es precisamente la rotación horizontal sobre sí mismos –en el suelo y en el aire– a la que se une a menudo la oscilación pendular, la media voltereta sobre la espalda y ecos de la figura llamada *Thomas*<sup>8</sup> en el *hip hop*, a veces en posición arrodillada. En Pineda, sea como sea, salta a la vista la exclusión deliberada del lenguaje coreográfico asociado a lo vertical. Otro aspecto a tener en cuenta es ese espacio cuadrado<sup>9</sup> delimitador y enfatizado por la luz en el que progresan, como encerrados, los dos personajes y que abandonarán por el fondo, desde esquinas opuestas, para acceder a las tinieblas de su propio ser. Simbólicamente, lo pendular queda asociado a la dualidad, al paso

---

7 Hay emulación de movimientos entre 1'39 y 1'49, pero me parece menos significativo.

8 Que consiste en reproducir en el suelo algunos de los movimientos gimnásticos del caballo con arcos.

9 La línea recta pertenece al sistema apolíneo que exaltó el positivismo del siglo XIX y los régimes fascistas. Es sinónimo del orden y de lo dogmático e incuestionable. A lo apolíneo se opone lo dionisiaco, que tiene relación directa con la curva antropomórfica de la que tanto se sirvió el modernismo, principalmente Gaudí, y que es reflejo de lo natural y armonioso, lo lúdico y del placer sensorial. El antagonismo inconciliable entre líneas duras del suelo y de la figura geométrica del cuadrilátero y los movimientos redondeados de los bailarines es evidente, por lo que hemos de entender que ese espacio les opprime y los limita artificialmente.

alternativo de un hemisferio positivo a otro negativo, el más (luz) y el menos (oscuridad) de la esfera del reloj. En todo caso se trata de un movimiento siempre restringido, parcial, fragmentado, inserto entre los ángulos inferiores de esta esfera, de lo que no será nunca totalidad. Pasamos así infinitamente de y veinte (derecha) a menos veinte (izquierda), peor aún, esta oscilación expresa la trayectoria que se desanda una y otra vez. En cambio, la rotación sobre sí mismo remitiría al propio encerramiento en sí, a la incomunicación e imposibilidad de acceder al otro, tal vez a causa de las leyes o mecanismos que rigen ese cuadrilátero –modelo o sistema social– que determina y aprisiona a estos dos seres que se buscan vanamente. Por ello, la evolución en y sobre el plano horizontal –sin abordar el interés estético evidente de la investigación coreográfica– podría ser la metáfora de una sociedad que priva al ser humano del movimiento natural de elevación hacia lo vertical, propio a su condición de bípedo, que viene a ser lo mismo que someterlo a mecanismos que atentan a la expansión y expresión natural de su cinética corporal y a su integridad humana y sexual.

*La Cadira*<sup>10</sup> (1995) recupera en parte el movimiento pendular en una posición que recuerda la de una silla corporal. El bailarín / performer<sup>11</sup>, de cara al espectador, al lado de una silla situada en posición perpendicular respecto a él, está en posición sentada –

---

10 Film de danza de gran brevedad, su duración es de 1'08 minutos.

11 Debemos interrogarnos sobre qué tipo de obra nos transmite Pineda. Para Nathalie Boulouch y Elvan Zabunyan la *performance*, «est une carte, une écriture qui se déchiffre dans l'immédiat, dans le présent, dans la situation présente, une confrontation avec le spectateur», en Janig Bégoc, Nathalie Boulouch y Elvan Zabunyan, *La performance*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, p. 13. Todos estos aspectos existen en *La Cadira*, además de un cierto número de elementos dancísticos según la concepción de Rudolf von Laban. Como recuerda Anna Mercedes Vernia Carrasco «La principal preocupación de Laban fue el movimiento, a través del cual se llega a la danza y al conocimiento del mundo externo e interno, considerando la danza también como un proceso intelectual además de la conciencia emocional elementos sin los cuales el movimiento sería insignificante. En la danza creativa, que según Laban consiste en movimientos pesado, vivido y recreado, el discente debe aprender a utilizar la música como un diálogo creando ritmos propios y utilizando la música como soporte del movimiento y no como condicionante [...]», en Anna Mercedes Vernia Carrasco, *Artseduca*, «Jacques Delcroze y Rudolf von Laban, algunos datos sobre su concepción del movimiento», <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4016900>. En *La Cadira* parece faltar la música, pero no el sonido que, como veremos toma una dimensión, por subjetiva, totalmente poética.

busto erguido, sin que sus nalgas toquen el suelo— con las piernas replegadas, apoyándose únicamente sobre pies y brazos. Con los brazos hace oscilar su cuerpo tres veces, a la tercera e impulsándose con sus piernas se propulsa hacia la silla efectuando un salto rotativo horizontal provocando de manera efímera un conflicto visual —su posición acostada sobre la silla contrasta con la verticalidad de ésta— y de coherencia funcional de un objeto, la silla, que no es utilizado según las convenciones. Sigue un movimiento igualmente transgresivo que prolonga el primer impulso en el que el bailarín, sentándose en el lado de la silla, que hace frente al público, prosigue su rotación. Levantando seguidamente los brazos, al tiempo que estira las piernas<sup>12</sup>, hace tambalear la silla haciéndola caer hacia atrás, cayendo a su vez sobre el respaldo, amortiguando la caída<sup>13</sup> con manos y pies y dejándose rodar<sup>14</sup>. Tras tres<sup>15</sup> (otra vez) rotaciones horizontales, replegado rodillas y busto el bailarín refrena algo el impulso, si bien lo utiliza para imprimir de nuevo dos oscilaciones que lo devolverán a la posición erguida girando hacia la silla. De pie frente al respaldo, coge la silla

---

12 Pineda parece desviar y reescribir una figura de ballet clásico, el *tour* o giro, pero aquí sobre una silla y en diagonal.

13 Al tiempo de esta caída, que ocurre a los 0'24 minutos, se produce un gran estruendo, como el eco desproporcionado de un objeto que cae en un immenseo recinto cerrado. Este sonido grave coincide con la caída de la silla y se repite cada vez que rebota en el suelo hasta que se inmoviliza. El sonido ha sido amplificado exageradamente para enfatizar en una caída “aparatosa” (del aparato silla) que sólo toma en cuenta el ruido producido por el objeto y no el del cuerpo al caer y rodar. De hecho, el paratexto titular da todo su protagonismo al objeto.

14 Retomando de nuevo el movimiento dancístico que estudiamos en *La mecànica Qüàntica*.

15 Todo parece estar puntuado simbólicamente por el número tres: «Les naturalistes ont observé de nombreux ternaires dans le corps humain. Il semblerait que toute fonction importante d'un organisme possède cette fonction [...] La raison fondamentale de ce phénomène ternaire universel est sans doute à chercher dans une métaphysique de l'être composite et contingent, dans une vue globale de l'unité-complexité de tout être dans la nature, qui se résume dans les trois phases de l'existence : apparition, évolution, destruction (ou transformation) [...] ou encore selon la tradition et l'astrologie : évolution, culmination, involution.», en Alain Gheerbrant y Jean Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, París, 1982, [1999], p. 976. Este último aspecto al que aluden los estudiosos franceses remitiría al proceso iniciático de los héroes de los cuentos que para salir victoriosos o conquistar a la princesa deben ser sometidos siempre a tres pruebas.

hasta situarla en diagonal, creando, un instante, un triángulo<sup>16</sup> con su propio cuerpo y un suelo tan saturado de luz desde el primer instante del film que más parece inexistente, pues reduce el espacio horizontal a una impresión visual de puro fondo vertical. El personaje acaba por situar delicadamente la silla en su posición inicial, mantiene su mano derecha en el respaldo, bordea la silla del lado del público y se detiene cabizbajo, sin mirar al espectador, a la izquierda de la silla. Decide al fin empezar como al principio, pero a la tercera oscilación, esta vez, se detiene refrenando su impulso. Este final posee dos lecturas: o pone un punto final a un deseo frustrado por inadaptación entre el objeto y el ser humano, o sugiere retomando el impulso inicial que este ciclo se repetirá al infinito con el mismo desenlace. Por otra parte, como vimos desde el principio, por su posición y naturaleza, la silla y el ser humano –cadera y *cadira* tienen la misma etimología– se oponían radicalmente. Aunque las nalgas del protagonista reposaran un instante en el asiento, tras configurar una cruz con su cuerpo y la silla, y esbozar un amago de equilibrio improbable, llegó la caída. En las sociedades judeocristianas la caída, paronomasia inexacta de *cadira*, siempre fue asociada a la del Angel de la luz, Lucifer, castigado por Dios. Si hay voluntad transgresiva en Pineda ésta atentaría a la *cátedra*, lugar desde el que el Papa dicta *ex cátedra*<sup>17</sup> (desde la silla) sus dogmas inamovibles. Si la transgresión se concentra en el símbolo de la cruz, a través de sus movimientos Pineda no sólo plasma con irreverencia la crucifixión y el descendimiento, y tal vez la resurrección, dando al traste con estos dogmas, sino que designa al mismo ser humano como ejecutor de su propia Pasión, por ser él mismo quien se auto-inmola. Así, deberíamos inclinarnos por un descendimiento de la cruz desviado simbólicamente en desprendimiento, en caída irrisoria al suelo desacralizado de lo mundial. Vestido de negro, el personaje hombre se contrapone completamente a la blancura inmaculada del contexto espacial ¿divinizado

---

16 La recurrencia simbólica del número tres parece indudable en un espacio de blancura cegadora en que el triángulo de la Trinidad lo constituirían ahora el hombre, la silla y el suelo.

17 «La chaire évangélique ou la chaire de vérité, la chaire où l'on prêche l'Évangile.», cito a Émile Littré, Dictionnaire de l'Académie Française, Éditions de l'Érable, vol. I, Paris, 1969, p. 158.

y aseptizado?, así como a esa silla reducida a esqueleto saturado por la luz, a la cual debía funcionalmente ceñirse su cuerpo y en la cual debía sentarse, configurando una superposición inconciliable de objeto y ser humano. Este film polisémico puede expresar la renuncia, como la denuncia de lo social, a lo que remite el artificio silla, desde la inocencia o ingenuidad de la trayectoria iniciática individual.

La tercera y última obra que estudiaré es *L'Escala* (1997), el más breve de los tres filmes (14 segundos), no es menos sorprendente que los anteriores, pues presenta teatralmente la visión metonímica de una escalera blanca de la que sólo se nos muestran visualmente tres peldaños gigantescos que se recortan sobre fondo negro<sup>18</sup>. En éste vemos reiteradamente a un personaje vestido de blanco que cae rodando de escalón a escalón. Es interesante ver cómo ha conseguido aunar Pineda el movimiento horizontal a la verticalidad de la caída, mediante el simple ajuste de una anchura suficientemente de escalón para permitirle al personaje, él mismo, una rotación horizontal completa antes de precipitarse en el siguiente hasta su desaparición material, en el último esbozo de grada. Este ciclo se resuelve en reaparición en la parte superior de la escalera, sugiriendo así periódicamente una caída sin fin. Pineda ha procedido por elipsis, temporalmente desconocemos el *antes* y la causalidad, aquello que, o aquel, que originó la caída. Sólo tenemos un después que se repite de manera incesante. Asociado a lo visual, también recalca, a través de un sonido que retumba gravemente, la violencia de cada caída, que aparece puntuada por el ritmo ternario<sup>19</sup>, que queda un instante suspendido antes de un nuevo ciclo de caídas. Otra vez, Pineda parece haber reflexionado plásticamente –cinética, sonora, visual y poéticamente– sobre el objeto escalera hasta conferirle, a través de su escritura coreográfica, la dimensión mitológica que creo discernir en ella. Lo plantearnos de manera similar a la silla. ¿Para qué sirve una escalera?

---

18 Al carecer de realismo adquiere una dimensión simbólica inmediata.

19 Esta vez la insistencia simbólica con la que aparece el número tres no puede ser más marcada: a los tres escalones, y tres caídas –con sus respectivos golpes– se le ha de añadir los tres ciclos de caídas que nos propone Pineda hasta totalizar 9. Según Alain Gheerbrant y Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 663: “Dans les écrits homériques, ce nombre a une valeur rituelle.”

Creo que intrínsecamente para subir, al menos en el inconsciente colectivo el arquetipo<sup>20</sup> escalera evoca forzosamente una ascensión difícil. En cambio aquí, Pineda parece proponernos el esquema inverso, un descenso irrefrenable a los Infiernos de uno mismo, pues el personaje es único. Sin embargo, creo que el descenso, por este espacio artificioso<sup>21</sup>, sigue evocando y equivaliendo (a) una penosa ascensión que se renueva sin fin, por no conducir a nada, ya que correspondería a una condena divina como en el mito de Sísifo<sup>22</sup>. La línea cinética que traza el personaje en su caída es la de una concatenación de circunferencias unidas<sup>23</sup> siguiendo un plano inclinado. La caída de ese cuerpo en *L'escalera* reproduce a la inversa el movimiento de ascensión que Sísifo imprime a la roca, con la variante que aquí la roca es el cuerpo mismo que gira sobre sí: sujeto y objeto aparecen asimilados a un sólo y penoso movimiento perpetuo de encerramiento en sí mismo. Literalmente no es sino

---

20 El arquetipo según Jung es una «imagen primordial» e «histórica», porque existe desde los orígenes de la humanidad, que hace de puente entre el consciente y el inconsciente: «L'archétype réside dans la tendance à nous représenter de tels motifs, représentation qui peut varier considérablement dans les détails, sans perdre son schéma fondamental», en C. G. Jung, *L'homme et ses symboles*, Robert Laffont, Paris, 1964, p. 47 y 66-67. Las dos primeras definiciones que nos dan del símbolo escalera Alain Gheerbrant y Jean Chevalier, no pueden ser más claras a este respecto: «Les différents aspects du symbolisme de l'échelle se ramènent à l'unique problème des rapports entre le ciel et la terre. L'échelle est le symbole par excellence de l'ascension et de la valorisation, se rattachant à la symbolique de la verticalité», en Alain Gheerbrant y Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 383. Estamos hablando de la escalera de Jacob a nivel bíblico, de la Ascensión de Jesús, de la Asunción de María, pero que también está asociada a la jerarquía celeste.

21 Es evidente que la escalera evoca igualmente la pirámide y los sacrificios rituales aztecas.

22 Recordaré que Sísifo, hijo de Eolo, convertido en rey de Corinto, denunció el rapto de Egina por Zeus, transformado en águila. Para castigarlo, éste envió a Hades, dios de los infiernos –lugar al que nos conduce *L'escalera* de Pineda– pero el astuto rey de Corinto convenció al dios para que comprobase el buen funcionamiento de las esposas con las que quería apresarlo. En su ausencia, el Tártaro se despobló de sus muertos y nadie podía morir. Zeus tuvo que enviar entonces a Ares para liberar a Hades y encerrar a Sísifo en el Infierno. Para no morir Sísifo pidió a su mujer que no lo enterrara, pero ésta no cumplió su deseo. Ya en el Infierno consiguió que Perséfone le concediera subir al mundo de los vivos para castigar a su mujer que no lo había enterrado. Fue entonces cuando los jueces de los Infiernos condenaron a Sísifo a su suplicio eterno: remontar rodando una roca hasta la cima de una colina. Una vez cumplido el trabajo ésta volvía a caer.

23 Como el trazo que obtenemos cuando queremos hacer que funcione un bolígrafo.

su cuerpo quien padece la condena, cuerpo que aunque no aparezca sexualizado, puede evocar subterráneamente una identidad sexual discriminada socialmente. Y efectivamente, hasta la ley de Zapatero de 2004, el Estado español mantuvo en la ilegalidad emocional una parte de sus ciudadanos. Si Pineda omite la causa es que se carece de razón, ésta es inexistente e injustificable, por lo cual, incluso implícita, *La escala* tiene voluntad crítica.

Con este análisis, espero haber mostrado la gran originalidad de los códigos artísticos de Juan Bernardo Pineda quien, con lacobismo y una economía de medios extraordinaria, consigue transmitir a su lenguaje un potencial polisémico de gran belleza poética.

En los años noventa, al menos, comprobamos que los movimientos de rotación horizontal y de caída se convierten en dos elementos de gran eficacia expresiva y por supuesto dos códigos de los que se apropiá y a los que les pone su marca de fábrica. Con ellos nos conduce, como Dante, al inframundo o al menos a un universo de abajo, de movimientos abortados, sin salida, cargado de connotaciones negativas. Con *L'escala* Pineda revoluciona, subvierte incluso, la noción de espacio dancístico, consiguiendo crear incluso una arquitectura cinética renovadora, como en *La Cadira*, film en el que una silla se transforma igualmente en elemento espacial desde el que se ejecutan complejos movimientos de danza.

Se ha de recalcar también su extraordinaria capacidad en integrar de manera interdisciplinaria todo tipo soportes, mediadores y elementos pertenecientes al teatro, al cine, a la música, o a otros tipos de danza como el *hip hop*, introduciendo decorados, aun luminosos, muchas veces minimalistas. Dentro de su reflexión artística Pineda muestra una gran facultad para construir, con códigos aparentemente simples, obras de increíble unicidad, y brevedad, universos dramatizados que nos llevan a la escritura y que adquieren visualmente tal dimensión poética que nos hacen comunicar con los mitos originales.

## BIBLIOGRAFIA

BÉGOC, Janig, BOULOUCH, Nathalie y ZABUNYAN, Elvan, *La performance*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2011.

GHEERBRANDT, Alain, y CHEVALIER Jean, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 1982, [1999].

JUNG, Carl Gustav, *L'homme et ses symboles*, Robert Laffont, Paris, 1964.

LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de l'Académie Française*, Éditions de l'Érable, vol. I, Paris, 1969.

VERNIA CARRASCO, Anna Mercedes, *Artseduca*, "Jacques Delcroze y Rudolf von Laban, algunos datos sobre su concepción del movimiento", <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4016900>

## Horizontalité et chute dans la chorégraphie des années 90 de Juan Bernardo Pineda

Amador Calvo

A travers cet article je prétends seulement, depuis ma modeste condition de néophyte vis-à-vis du film de danse, tâcher de mettre l'accent sur certaines caractéristiques qui font que le langage chorégraphique et filmique de Juan Bernardo Pineda – né à Pforzheim (Allemagne) en 1963 – s'affirme avec toute une série de traits originaux. Je parle de la récurrence avec laquelle il traite les possibilités expressives de la danse sur le plan horizontal<sup>1</sup> non seulement par rapport à l'espace sol – prédominant sur certaines de ses œuvres – mais à son penchant pour imposer et faire réapparaître le motif cinétique de la chute. Observant l'évolution du trait linéal que le corps du danseur dessine dans l'espace, je tenterai de faire une lecture symbolique de ces sujets dans trois œuvres des années 90 : *La Mecànica Quiàntica* (1990)<sup>2</sup>, *La Cadira* (1995)<sup>3</sup>, *L'Escala* (1997)<sup>4</sup>. J'analyserai ces œuvres respectant leur chronologie, mais sans proposer de réflexion au sujet d'une quelconque évolution esthétique.

Le paratexte titulaire *La Mecànica Quiàntica*<sup>5</sup> (1990) est en soi un code essentiel de lecture de ce film de danse<sup>6</sup> car, s'appuyant sur la physique de Planck, reprise par Einstein dans sa théorie de la re-

1 Je ne l'écarte pas non plus comme étant un ingrédient expressif de bien d'autres chorégraphes de danse contemporaine et comme l'une des caractéristiques principales des danses urbaines comme le *hiap hop*.

2 Présentée en Espagne et en Belgique en 1990, il s'agit d'un diptyque dont je n'étudierai que la première partie.

3 Présentée en juillet 1995 au *VII Encontro de Teatre a l'Estiu d'Alzira* (Valencia).

4 Présentée le 17 juillet 1997 au *Festival i Exposició Internacional de l'Art del Cos i de la Dansa d'Alzira*.

5 Sa durée est de 3'43 minutes.

6 Il s'agit d'un «Enregistrement à trois caméras» – comme l'avertit le sous-titre para-textuel – dont l'une d'entre elles a saisi le déroulement scénique en direct, mais l'image médiatrice que l'on donnait au public, sur plan d'ensemble, à travers un écran placé au fond de la scène où apparaissaient superposés les fondus d'une troisième caméra qui filmait principalement en plan entier : principe esthétique qui montre d'emblée chez Pineda une claire conscience du rôle de réécriture que possède la caméra sur l'original.

lativité – selon laquelle n’importe quelle matière se dédouble spatialement, à cause de sa longueur d’onde, en une autre de même masse, ce qui a une incidence dans notre manière de les percevoir différenciées et éloignées – Pineda se met en scène dans cette dualité avec un autre danseur dont leur seule différence est la couleur bleue et verte du haut de leurs accoutrements, un genre de «bleu» de travail. Chacun d’entre eux est la vision spéculaire de l’autre, peut-être l’image fantasmagorique de leur désir : n’ayant pas de contact entre eux, ni même de regards, celui-ci ne se matérialisera jamais. Leurs mouvements de danse – dont l’espace d’évolution est toujours le sol – sont sans cesse identiques pendant les 3'43 minutes de la durée du film, sauf aux minutes 3'02 et 3'10<sup>7</sup>, puisque chacun d’entre eux, de manière alternative, saute en rotation horizontale sur le corps couché de l’autre. Il s’agit des seuls instants où la trajectoire de leurs corps se croise – faisant accroître au maximum la tension dramatique –, nonobstant frustrée du fait de ne pas s’unir : frustration renforcée par le mouvement et le son produit par la chute (douloureuse ?) de leurs corps respectifs. Le mouvement de base est justement la rotation horizontale sur eux-mêmes – au sol et en l’air – à laquelle vient s’ajouter souvent l’oscillation pendulaire, la roulade avant sur l’épaule et des échos d’une figure appelée *Thomas*<sup>8</sup> dans le *hip hop*, parfois en position agenouillée. Quoi qu’il en soit, chez Pineda, saute aux yeux l’exclusion délibérée du langage chorégraphique associé à la verticalité. Un autre aspect dont il faut tenir compte c’est cet espace carré<sup>9</sup>, emphatisé par la lumière, où progressent, comme enfermés, les deux person-

---

7 Il y a émulation de mouvements entre 1'39 et 1'49, mais cela me semble moins significatif.

8 Qui consiste à reproduire sur le sol certains des mouvements gymnastiques du cheval d’arçon.

9 La ligne droite appartient au système apollinien exalté par le positivisme du XIX siècle et les régimes fascistes. Il est synonyme d’ordre et de ce qui est dogmatique et ne peut pas être remis en question. A l’opposé, le système dionysiaque établit un lien direct avec la courbe anthropomorphique dont s’est tant servi le modernisme, principalement Gaudi, qui n’est que le reflet de la nature et de l’harmonie, de ce qui est ludique, du plaisir des sens. Semble évident l’antagonisme inconciliable entre les lignes dures du sol et de la figure géométrique du quadrilatère, et les mouvements arrondis des danseurs, raison pour laquelle on doit entendre que cet espace les opprime et les limite artificiellement.

nages, qu'ils quitteront par le fond, par des coins opposés, pour accéder aux ténèbres de leur propre être. De manière symbolique, ce qui est pendulaire reste associé à la dualité, au passage alternatif d'un hémisphère positif à un autre négatif, le côté plus (lumière), et moins (obscurité) de la sphère d'une horloge. Il s'agit en tout cas d'un mouvement toujours restreint, partiel, fragmenté, inséré entre les angles inférieurs de cette sphère, de ce qui n'atteindra jamais la totalité. Nous passons ainsi sans cesse de vingt (droite) à moins vingt (gauche), cette oscillation exprime la trajectoire sur laquelle on revient incessamment. En revanche, la rotation sur soi-même renverrait à l'auto-enfermement sur soi, à l'incommunication et à l'impossibilité d'accéder à l'autre, qui sait si à cause des mécanismes ou lois qui régissent ce quadrilatère – modèle ou système social – qui détermine et emprisonne ces deux êtres qui se cherchent vainement. C'est pourquoi, leurs évolutions sur et au-dessus de ce plan horizontal – sans aborder l'intérêt évident de la recherche chorégraphique – pourraient être la métaphore d'une société qui prive l'être humain du mouvement naturel d'élévation vers la verticale, propre à sa condition de bipède, ce qui revient à le soumettre à des mécanismes qui portent atteinte à l'épanouissement et expression de sa cinétique corporelle et à son intégrité humaine et sexuelle.

*La cadira*<sup>10</sup> (1995) reprend en partie le mouvement pendulaire dans une position qui fait penser à celle d'une chaise corporelle. Le danseur / performer<sup>11</sup>, face au spectateur, à côté d'une chaise si-

---

10 Film de danse extrêmement bref, sa durée est de 1'08 minutes.

11 Nous devons nous interroger sur la nature de l'œuvre que nous transmet Pineda. D'après Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan, la performance «est une carte, une écriture qui se déchiffre dans l'immédiat, dans le présent, dans la situation présente, une confrontation avec le spectateur», in Janig Bégoc, Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan, *La performance*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, p. 13. Tous ces aspects sont présents dans *La cadira*, en plus d'un certain nombre d'éléments appartenant à la danse selon la conception de Rudolf von Laban. Comme le rappelle Anna Mercedes Vernia Céarrasco «La principal preocupación de Laban fue el movimiento, a través del cual se llega a la danza y al conocimiento del mundo externo e interno, considerando la danza también como un proceso intelectual además de la conciencia emocional, elementos sin los cuales el movimiento sería insignificante. En la danza creativa, que según Laban consiste en movimientos pesado, vivido y recreado, el discente debe aprender a utilizar la música como un diálogo creando ritmos propios y utilizando la música como soporte del movimiento y no como condicionante [...]», in Anna Mercedes Vernia Carrasco,

tuée à sa perpendiculaire, se trouve en position assise – le buste redressé, sans que ses fesses touchent par terre – les jambes repliées, s'appuyant uniquement sur pieds et jambes. Avec les bras il fait osciller son corps trois fois, la troisième fois s'impulsant avec ses jambes, il se propulse vers la chaise en effectuant un saut rotatif horizontal qui produit, de manière éphémère, un conflit visuel – sa position couchée sur la chaise contraste avec la verticalité de celle-ci – et de cohérence fonctionnelle d'un objet, la chaise, qui n'est pas utilisé selon les conventions. Suit un mouvement également transgressif qui prolonge le premier élan au moyen duquel le danseur, s'asseyant du côté de la chaise qui fait face au public, poursuit sa rotation. Levant ses bras, en même temps qu'il étire ses jambes<sup>12</sup>, il fait chanceler la chaise, la faisant tomber en arrière, retombant à son tour sur le dossier, atténuant la chute<sup>13</sup> de ses mains et pieds et se laissant rouler<sup>14</sup>. Ayant effectué trois<sup>15</sup> rotations horizontales, repliant ses genoux et son buste le danseur refreine quelque peu son

---

Artseduca, «Jacques Delcroze y Rudolf von Laban, algunos datos sobre su concepción del movimiento» <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4016900>.

12 Pineda semble détourner et réécrire une figure de ballet classique sur une chaise et à la diagonale, le tour.

13 Au moment de la chute, qui a lieu à la vingt-quatrième seconde, se produit un énorme grondement, comme l'écho disproportionné d'un objet qui tombe dans une immense salle fermée. Ce son grave coïncide avec la chute de la chaise et se répète chaque fois que celle-ci rebondit sur le sol jusqu'à ce qu'elle s'immobilise. Le son a été amplifié de manière exagérée pour mettre l'accent sur une chute d'appareillage proprement théâtrale, qui prend juste en considération le bruit provoqué par l'objet et non celui du corps qui tombe et roule. Rappelons que le paratexte titulaire donne le rôle principal à l'objet.

14 Reprenant à nouveau le mouvement de danse que nous avons étudié dans *La mecanica quântica*.

15 Tout semble être ponctué symboliquement par le numéro trois : «Les naturalistes ont observé de nombreux ternaires dans le corps humain. Il semblerait que toute fonction importante d'un organisme possède cette fonction [...] La raison fondamentale de ce phénomène ternaire universel est sans doute à chercher dans une métaphysique de l'être composite et contingent, dans une vue globale de l'unité-complexité de tout être dans la nature, qui se résume dans les trois phases de l'existence : apparition, évolution, destruction (ou transformation) [...] ou encore selon la tradition et l'astrologie : évolution, culmination, involution.», in Alain Gheerbrant et Jean Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 1982, [1999], p. 976. Ce dernier aspect auquel font allusion ces studieux français renverrait au processus initiatique des héros des contes qui pour en sortir victorieux ou conquérir la princesse doivent toujours être soumis à trois épreuves.

élan, bien qu'il s'en serve à nouveau pour imprimer deux oscillations qui le remettront sur pied en tournant vers la chaise. Debout face au public, il relève la chaise jusqu'à la placer à la diagonale, créant, un instant, un triangle<sup>16</sup> avec son propre corps et un sol si saturé de lumière, depuis les premières séquences du film, qu'on le dirait inexistant, car il réduit l'espace horizontal à une impression visuelle de fond purement vertical. Le personnage vient de reposer délicatement la chaise dans la position qu'elle avait au départ, il maintient sa main droite sur le dossier, contourne la chaise du côté du public et s'arrête tête basse, sans regarder le spectateur, à gauche de la chaise. Il décide enfin de recommencer comme au début, mais cette fois-ci, à la troisième oscillation il s'arrête son élan. Cette fin possède deux lectures : soit elle met un point final à un désir frustré par inadaptation entre l'objet et l'être humain, ou bien elle suggère, reprenant l'élan premier, que ce cycle se répètera à l'infini avec le même dénouement. D'un autre côté, comme nous l'avons vu depuis le début, par leur position et leur nature, la chaise et l'humain –en espagnol *cadira* et *cadera* (anche) ont la même étymologie – s'opposaient radicalement. Bien que les fesses du personnage aient reposé un instant sur le siège, ayant configuré une croix avec son corps et la chaise, et ébauché un semblant d'équilibre improbable, la chute s'est produite. Dans les sociétés judéo-chrétiennes, la *caída* (chute), paronomase inexacte de *cadira*, a toujours été associée à celle de l'Ange de lumière, Lucifer, châtié par Dieu. S'il existe chez Pineda une volonté transgressive, celle-ci porterait atteinte à la *cathedra*, d'où le Pape dicte *ex cathedra*<sup>17</sup> (depuis son siège / chaise) ses dogmes inamovibles. Si la transgression se concentrerait sur le symbole de la croix, à travers ses mouvements, Pineda n'exprimerait pas seulement avec irrévérence la crucifixion et la descente, voire même la résurrection, en flanquant par terre tous ces dogmes, il désignerait aussi l'humain comme étant l'exécuteur de sa propre Passion, car c'est lui-même qui s'au-

---

16 La récurrence symbolique du nombre trois semble indéniable dans cet espace de blancheur aveuglante où le triangle de la Trinité sera constitué à présent par l'homme, la chaise et le sol.

17 «La chaire évangélique ou la chaire de vérité, la chaire où l'on prêche l'Évangile.», in Émile Littré, Dictionnaire de l'Académie Française, Éditions de l'Érable, vol. I, Paris, 1969, p. 158.

to-immole. Ainsi, nous devrions pencher pour une descente de la croix détournée de manière symbolique en décrochement, en chute dérisoire sur un sol désacralisé. Habillé en noir, le personnage homme s'oppose complètement à la blancheur immaculée du contexte spatial divinisé, ainsi qu'à cette chaise réduite à un squelette saturé de lumière, chaise à laquelle devait s'adapter son corps et sur laquelle il devait s'asseoir, constituant une superposition inconciliable entre objet et être humain. Ce film polysémique peut exprimer le renoncement, aussi bien que la dénonciation de la société à laquelle renvoie l'artifice chaise, du point de vue de l'innocence ou ingénuité d'une trajectoire initiatique individuelle.

La troisième et dernière œuvre que j'étudierai est *L'Escala* (1997). Ce film de 14 secondes n'est pas moins surprenant que les autres, car il présente la vision métonymique d'un escalier blanc dont on ne nous montre théâtralement que trois gradins gigantesques qui se découpent sur fond noir<sup>18</sup>. Nous y voyons de manière réitérée un personnage habillé en blanc qui tombe en roulant de degré en degré. Il est intéressant de voir la manière dont Pineda est parvenu à conjuguer le mouvement horizontal à la verticalité de la chute, au moyen d'un simple ajustement sur la largeur de la marche qui permet au personnage une rotation horizontale complète avant qu'il ne se précipite sur le suivant et ne disparaisse matériellement, à la dernière ébauche de marche en bas de l'escalier. Ce cycle se résout en réapparition sur la partie supérieure de l'escalier, suggérant ainsi périodiquement une chute sans fin. Pineda a procédé par ellipse, temporellement nous ignorons l'avant et la causalité, ce qui, ou celui qui est à l'origine de la chute. Nous n'avons qu'un après qui se répète de manière incessante. Associé au visuel, il met l'accent également, à travers le bruit qui résonne gravement, sur la violence de chaque chute qui apparaît ponctuée par le rythme ternaire<sup>19</sup> un instant suspendu avant un nouveau cycle de chutes. A nouveau, Pineda semble avoir réfléchi plastiquement – d'un point de vue cinématographique, visuel et poétique – à l'ob-

---

18 Manquant de réalisme, celui-ci acquiert une dimension symbolique immédiate.

19 Cette fois-ci, l'insistance symbolique ne peut être plus marquée : aux trois marches, et trois chutes – avec leurs chocs respectifs – l'on doit ajouter les trois cycles de chutes que nous propose Pineda faisant un total de 9. D'après Alain Gheerbrant et Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 663: "Dans les écrits homériques, ce nombre a une valeur rituelle."

jet escalier jusqu'à ce qu'il lui confère, à travers son écriture chorégraphique, la dimension mythologique que j'y crois apercevoir. Nous allons poser le problème à l'instar de la chaise. A quoi sert un escalier ? Intrinsèquement, je crois, à monter, du moins dans l'inconscient collectif l'archétype<sup>20</sup> de l'escalier évoque forcément une ascension. Ici, par contre, Pineda semble nous proposer le schéma inverse, une descente incontrôlable aux Enfers de soi-même, car le personnage est seul. Toutefois, je crois que la descente, par cet espace artificieux<sup>21</sup>, continue d'évoquer et d'équivaloir à une pénible ascension qui se renouvelle sans fin, car elle ne conduit à rien, puisqu'il s'agirait d'une damnation divine, comme dans le mythe de Sisiphe<sup>22</sup>. La ligne cinétique tracée par le personnage dans sa chute correspond à une concaténation de cercles<sup>23</sup> unis suivant un

20 L'archétype d'après Jung est une «image primordiale» et «historique», car elle existe depuis les origines de l'humanité, et fait le pont entre le conscient et l'inconscient : «L'archétype réside dans la tendance à nous représenter de tels motifs, représentation qui peut varier considérablement dans les détails, sans perdre son schéma fondamental», in C. G. Jung, *L'homme et ses symboles*, Robert Laffont, Paris, 1964, p. 47 y 66-67. Les deux premières définitions du symbole escalier que nous donnent Alain Gheerbrant et Jean Chevalier, ne peuvent pas être plus claires à ce sujet: «*Les différents aspects du symbolisme de l'échelle se ramènent à l'unique problème des rapports entre le ciel et la terre. L'échelle est le symbole par excellence de l'ascension et de la valorisation, se rattachant à la symbolique de la verticalité*», in Alain Gheerbrant et Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 383. Au niveau biblique, nous sommes en train de parler de l'échelle de Jacob, de l'Ascension de Jésus, de l'Assomption de Marie, mais aussi de la hiérarchie céleste.

21 Il est évident que l'escalier évoque aussi la pyramide et le sacrifice rituel aztèque.

22 Je rappellerai que Sisyphe, fils d'Éole, devenu roi de Corinthe, dénonça l'enlèvement d'Égine par Zeus, métamorphosé en aigle. Pour le punir, celui-ci commissionna Hadès, dieu des enfers – lieu où nous conduit l'*Escala* de Pineda – mais l'astucieux Sisyphe réussit à convaincre le dieu de tester le bon fonctionnement des menottes avec lesquelles celui-ci voulait l'emprisonner. Zeus dut alors envoyer Arès pour libérer Hadès et enfermer Sisyphe en enfer. En son absence l'Averne se dépeupla de ses morts et plus personne ne pouvait mourir. Une fois en enfer il parvint à convaincre Perséphone de lui permettre de remonter au monde des vivants pour punir sa femme qui ne l'avait pas enterré. C'est alors que les juges de l'enfer condamnèrent Sisyphe à son supplice éternel : celui de remonter, en le faisant rouler, un rocher jusqu'à la cime d'une colline. Une fois le travail accompli le rocher retombait.

23 Comme le dessin que nous obtenons lorsque nous voulons faire marcher un stylo bille.

plan incliné. La chute de ce corps dans *L'Escala* reproduit à l'envers le mouvement d'ascension que Sisyphe imprime à la roche, avec la variante qu'ici la roche est le corps qui tourne sur lui-même : sujet et objet apparaissent assimilés à un seul et rude mouvement perpétuel d'enfermement sur soi. Littéralement, il n'y a que le corps qui subit le châtiment, corps qui, bien qu'il n'apparaisse pas sexuelisé peut évoquer de manière souterraine une identité sexuelle discriminée socialement. Et en effet, jusqu'à la loi de Zapatero de 2005, l'État espagnol a maintenu dans l'illégalité émotionnelle une partie de ses citoyens. Si Pineda y omet de référer la cause c'est qu'elle n'existe pas car elle est injustifiable, c'est pourquoi dans l'implicite, *L'Escala* possède une volonté critique.

Avec cette analyse, j'espère avoir montré la grande originalité des codes artistiques de Juan Bernardo Pineda qui, avec laconisme et une économie de moyens extraordinaire, parvient à transmettre à son langage un potentiel polysémique d'une grande beauté poétique.

Dans les années quatre-vingt-dix, du moins, nous constatons que les mouvements de chute et de rotation horizontale deviennent deux éléments de grande efficacité expressive et bien entendu deux codes qu'il s'approprie et auxquels il met sa marque de fabrication. Avec ceux-ci, il nous conduit, comme Dante, à l'inframonde ou du moins à un univers d'en bas, de mouvements avortés, sans issue, chargé de connotations négatives. Avec *L'escala* Pineda bouleverse, subvertit même, la notion de l'espace de danse, parvenant même à créer une architecture cinématique rénovatrice, comme dans *La cadira*, film où une chaise se transforme également en élément spatial d'où l'on exécute des complexes mouvements de danse.

Aussi, il faut mettre en relief son extraordinaire capacité à y intégrer de manière interdisciplinaire toute sorte de supports, médiateurs et éléments appartenant au théâtre, au cinéma, à la musique, ou à d'autres types de danse comme le *hip hop*, introduisant des décors, parfois lumineux, très souvent minimalistes. Dans sa réflexion artistique Pineda montre une grande faculté pour construire, avec des codes apparemment simples, des œuvres d'une incroyable unicité, et brièveté, des univers dramatisés qui nous mènent à l'écriture et qui acquièrent visuellement une telle dimension poétique qu'ils nous font communiquer avec les mythes des origines.

## **La convención escénica en el cine musical de Gene Kelly, Fred Astaire y Stanley Donen**

Juan Bernardo Pineda Pérez

La maquinaria del movimiento la comprenden la unión del tiempo y el espacio. Estos son los elementos con los que el bailarín ha trabajado antes de que el cine viera la luz, todo lo contrario a lo que presuponen J. Domingo Vera e Irene Martín en su trabajo de investigación Danza y Estética: Cine y Teatro, del cual extraemos la siguiente declaración:

*“La llegada del cine supuso unos nuevos horizontes inexplorados para un arte como la danza, encadenado a viejos corsés. El pluriperspectivismo del cine en detrimento del monoperspectivismo de la danza conlleva una captación de movimiento y expresiones corporales que introducen al espectador contemplar la belleza inusitada de la danza. Los travellings, los planos secuencias, en definitiva, el lenguaje estreictamente cinematográfico fue la llave que abrió a la danza a una posterior evolución.”<sup>1</sup>*

Estas apreciaciones erróneas sobre la limitación de la danza en cuanto a su presentación en el espacio escénico, muestran un gran desconocimiento de como se configura una composición coreográfica, ya que precisamente uno de los aspectos más importantes a la hora de realizar una pieza de danza, reside en la preocupación que el coreógrafo tiene cuando debe presentar los pasos y secuencias coreográficas en público. De hecho, es a partir de la limitación de la frontalidad que presentan la mayoría de los teatros y espacios escénicos donde se presenta la pieza coreográfica, cuando el coreógrafo hace alarde de su maestría al aplicar la fragmentación multiperspectiva del espacio / tiempo sobre las secuencias de movimiento. Hablar de evolución de la danza por el uso que ésta ha hecho del travelling y el plano secuencia dentro de los films musicales (Fred Astaire o Gene Kelly y Stanley Donen), dejan ver una doble desinformación por parte de J. Domingo Vera e Irene Martín, en primer lugar porque la utilización del travelling por Astaire, Kelly y Donen consistía en adecuar la totalidad del espacio donde se desarrollaba la coreografía para trasladarlo más tarde al soporte

---

<sup>1</sup> Vera, J. Domingo y Marín, Irene. “Danza y Estética: Cine y Teatro.” V.V.A.A. I Jornadas de Danza e Investigación, (2000) Barcelona: Ed. Los libros de danza, p. 48

filmico a través del montaje, lo cual no implicaba una evolución de la composición coreográfica mediante el lenguaje cinematográfico, sino más bien a un ajuste de formato donde se llevaría a término la visualización de la pieza en su totalidad. Y segundo porque el cine era utilizado por estos coreógrafos como un registro de la coreografía, permitiendo la permanencia de ésta, la cual hasta la llegada del cine, su perdurabilidad dependía de la transmisión oral o escrita. Para estos tres coreógrafos cinematográficos, sus intereses por el cine con respecto a sus coreografías tenían mucho que ver con la documentación, la notación, la perpetuación y promoción de la coreografía en sí. Cada vez que tenían que cambiar de plano mientras se filmaba y se elaboraba el montaje, lo hacían cuando el movimiento se paraba. Es decir, los enlaces no se efectuaban en el movimiento de la coreografía por miedo a que fuese desestructurada, sino cuando esta se detenía; y si a veces los cortes se hacían en pleno movimiento, no eran más que meros fundidos encadenados. De hecho, si la utilización del travelling en las películas de Astaire y Kelly eran tan abundante, fue precisamente para que el espectador no perdiere de vista la continuidad de la coreografía tal y como estaba planteada para la escena (como muy bien se plasmó en el film *Cantando bajo la lluvia*<sup>2</sup>), ya que consideraban el trabajo de su antecesor Busby Berkley como una perversión del acto coreográfico por querer fragmentar la imagen del cuerpo en movimiento desde infinidad de puntos de vista.

Según Berta M. Sichel, Fred Astaire sostenía acerca de la danza filmada que:

*"En la filmación de danza, hay también quienes sostienen que la integridad de ésta debe ser respetada. Fred Astaire defendía ese enfoque en sus películas."*<sup>3</sup>

Tanto él como Kelly pensaron en adentrarse en el lenguaje cinematográfico para no dejar que sus coreografías fueran manipuladas, y conseguir así, que éstas se presentaran en su totalidad en la gran pantalla. No resulta pues extraño que ambos trabajasen con el director de cine y bailarín Stanley Donen, quién sostenía la mis-

---

2 Coma, Javier (2000). *Cantando bajo la lluvia*. Barcelona: Ed. Libros Dirigido

3 Sichel, Berta M. "Si Fred Astaire viviera en la era de la informática." V.V.A.A. "Caprichos, La danza a través de un prisma". Cuadernos escénicos, nº 6, 1998. Sevilla: Ed. Junta de Andalucía, p. 92

ma tesitura que ellos sobre la obra de Busby Berkeley<sup>4</sup>.

Los referentes del cine musical establecidos por el triunvirato Astaire, Kelly y Donen para todos aquellos directores no-coreógrafos se verán reflejados a través de estos parámetros, junto al uso del giro como único paso de danza a fragmentar o cortar, convirtiéndose en el mecanismo más fácil y utilizado por estos realizadores a la hora de montar un plano del cuerpo en movimiento, con otro plano distinto del mismo movimiento. La razón principal de usar a la pируeta o el giro como recurso de continuidad y dinamismo rítmico en la narración fílmica de una coreografía, radica en su fácil comprensión cinestésica por parte de quienes carecen de un bagaje dancístico y necesitan recursos que les permitan una operatividad de montaje espectacular. En cuanto a la facilidad en ejecutar este mecanismo cinético-visual, es porque gracias a la velocidad intrínseca del propio giro, su sencilla conformación corpórea y su no traslación en el espacio, hace posible que la unión por corte de dos planos con distinto raccord de ese giro encajen perfectamente sin necesitar un cálculo exhaustivo para su unión. El efecto visual y cinestésico de la fuerza centrífuga del giro desde distintos planos genera o actúa sobre el espectador como un efecto especial cinematográfico. Por otra parte, no debemos olvidar que la pируeta fue inventada y perfeccionada por los bailarines masculinos del ballet prerromántico, definiéndose como un paso virtuoso del bailarín. La piroeta se realiza mediante un primer impulso que el bailarín canalizará en una fuerza centrífuga a partir de concentrar todo el soporte del peso del cuerpo sobre una sola pierna, permitiéndole así el giro de todo el cuerpo en equilibrio sobre los dedos del pie de base. La piroeta en el bailarín convencional puede ser considerada como uno de los pasos que muestran el máximo apogeo de la danza. Intervenir cinematográficamente sobre un giro o una piroeta

4 “Sus films ofrecieron por primera vez la posibilidad de observar el movimiento coreográfico primero desde fuera, ofreciendo diferentes puntos de vista, y segundo desde dentro acercando al espectador a los detalles de los movimientos que los cuerpos realizaban para conseguir la mecánica, la aritmética y la rítmica de sus coreografías. Su manera de confeccionar las coreografías filmadas perseguían sobre todo hacer ver al público no solamente la forma coreográfica sino también los engranajes de los que estaba constituida la danza.” Pineda Pérez, Juan Bernardo (2006) *El coreógrafo-realizador y la fragmentación de la imagen del cuerpo en movimiento dentro del film de acción y el film de danza*. Valencia: Ed. Universidad Politécnica de Valencia, p. 206-207

de un bailarín, le permite al realizador un gran margen de error de raccord, es decir, el movimiento del giro ofrece el mismo comportamiento en todos los planos en los que aparece filmado. Además, su movimiento es centrífugo, rápido y no se traslada en el espacio, de ahí, su popularidad en numerosos films musicales posteriores<sup>5</sup> a la obra cinematográfica de Astaire, Kelly y Donen.

## BIBLIOGRAFÍA

Coma, Javier (2000). *Cantando bajo la lluvia*. Barcelona: Ed. Libros Dirigido

Pineda Pérez, Juan Bernardo (2006) *El coreógrafo-realizador y la fragmentación de la imagen del cuerpo en movimiento dentro del film de acción y el film de danza*. Valencia: Ed. Universidad Politécnica de Valencia

Vera, J. Domingo y Marín, Irene. "Danza y Estética: Cine y Teatro." V.V.A.A. I

Jornadas de Danza e Investigación, (2000) Barcelona: Ed. Los libros de danza

V.V.A.A."Caprichos, La danza a través de un prisma". Cuadernos escénicos, nº 6, 1998. Sevilla: Ed. Junta de Andalucía

---

5 Estos son algunos films en los que la fragmentación multiperspectiva del giro o pirueta, no alterará la forma coreográfica tan perseguida por Astaire, Kelly y Donen frente a lo establecido por Berkeley: Altman, Robert. *The Company* (2003), Cavani, Liliana. *Portero de Noche* (1976), Donen, Stanley. *Bodas reales* (1951), Forman, Milos. *Hair* (1979), Fosse, Bob. *All that jazz* (1979), Fosse, Bob. *Cabaret* (1972), Kelly, Gene. *Invitación a la danza* (1956), Kelly, Gene y Donen, Stanley. *Cantando bajo la lluvia* (1952), Lars von Trier. *Bailando en la oscuridad* (2000), Leonard, Robert Z. *El Gran Ziegfeld* (1957), Lock, Édouard. *Amelia* (2003), Marshall, Rob. *Chicago* (2002), Meddin, Guy. *Drácula: pages from virgin's diary* (2002), Mehta, Deepa. *Bollywood, Hollywood* (2002), Moroder, Giorgio. *Flashdance* (1983), Powell, M. y Pressburguer, E. *Las zapatillas rojas* (1948), Ross, Herbert. *Dinero caído del cielo* (1981),

## **Convention on the stage musical film. Gene Kelly, Fred Astaire and Stanley Donen**

Juan Bernardo Pineda Pérez

The machinery of the movement include the union of time and space. These are the elements with which the dancer has worked before the film saw the light, the opposite of what presuppose Sunday Vera and Irene J. Martin in his research Dance and Aesthetics: Film and Theatre, which draw the following statement:

*"The arrival of the film marked a new unexplored horizons for an art such as dance, chained to old corsets. The different perspectives of the film image that provides the viewer with respect to the frontal view of the dance, can capture the movement and body expressions that introduce the viewer to contemplate the unusual beauty of dance. Tracking shots, the sequences plans, in short, the strictly cinematic language was the key that opened the dance to further development."<sup>1</sup>*

These erroneous conclusions on limiting dance in their presentation at the stage space, show a lack of understanding as a choreographic composition is set, because one of the most important aspects when performing a dance piece resides in the concern that the choreographer has when to present the steps and choreographic sequences in public. In fact, it is from limiting the frontal having the most theaters and performance spaces where the choreographic piece is presented, when the choreographer flaunts its expertise in applying the multiperspective fragmentation of space / time over sequences movement. Speaking of evolution of dance for the use it has made traveling and plane sequence in the musical films (Fred Astaire or Gene Kelly and Stanley Donen), reveal a double misinformation from Domingo Vera and Irene J. Martin, firstly because the use of traveling by Astaire, Kelly and Donen, was to adapt the space of choreography to film language through the assembly, which did not involve an evolution of the choreographic composition by film language, but rather to a format setting where would complete visualization of the piece in its entirety. And second, because the film was used by these choreographers

---

<sup>1</sup> Vera, J. Domingo y Marín, Irene. "Danza y Estética: Cine y Teatro." V.V.A.A. I Jornadas de Danza e Investigación, (2000) Barcelona: Ed. Los libros de danza, p. 48

as a document of the choreography, allowing the permanence of it, which until the arrival of the cinema, its survival depended on oral or written transmission. For these three film choreographers, their interests in film about his choreography had much to do with documentation, notation, perpetuation and promotion of the choreography itself. Every time there was a plane change while filming and editing was produced, did when the movement of the dancer stood. That is, the links were not made in the choreography movement for fear that was dysfunctional, but when it is stopped; but if cuts were made in the motion, it was through cross dissolves. In fact, if the use of traveling in movies Astaire and Kelly were so abundant was precisely so that the viewer does not lose sight of the continuity of the choreography as it was raised for the scene (such as in the film *Cantando bajo la lluvia*<sup>2</sup>), as they felt the work of his predecessor Busby Berkley as a perversion of the choreographic act for wanting to break up the image of the moving body from numerous points of view. According to M. Berta Sichel, Fred Astaire argued about who filmed dance:

*"In the filming of dance, there are those who argue that this integrity must be respected. Fred Astaire defended this approach in his films."*<sup>3</sup>

He and Kelly thought to delve into the language of film to not let his choreographies were manipulated, and get well, they will be presented in its entirety on the big screen. It is therefore not surprising that the two would work with the dancer and film director Stanley Donen, who held the same position them on the work of Busby Berkley<sup>4</sup>

The leaders of the musical theater established by Astaire, Kelly

---

2 Coma, Javier (2000). *Cantando bajo la lluvia*. Barcelona: Ed. Libros Dirigido

3 Sichel, Berta M. "Si Fred Astaire viviera en la era de la informática." V.V.A.A. "Caprichos, La danza a través de un prisma". Cuadernos escénicos, nº 6, 1998. Sevilla: Ed. Junta de Andalucía, p. 92

4 *"His films first offered the opportunity to observe the first choreographic movement from outside, offering different points of view, and secondly from within the viewer closer to the details of the movements that bodies from conducting approaches to mechanics, arithmetic and rhythm of the choreography. His way of preparing the choreography filmed chasing especially to show the public the choreographic form and gear which consisted of dance.* "Pineda Pérez, Juan Bernardo (2006) *El coreógrafo-realizador y la fragmentación de la imagen del cuerpo en movimiento dentro del film de acción y el film de danza*. Valencia: Ed. Universidad Politécnica de Valencia, p. 206-207

and Donen triumvirate for subsequent film directors will be reflected through these parameters, along with the use of turn as single dance step to fragment or cut, making it the easiest mechanism and used by these filmmakers when riding a plane of the moving body with another plane than the same movement. The main reason for using the pirouette or spin as a source of continuity and rhythmic dynamism in the film narrative choreography, it is because of their easy kinesthetic understanding by those who lack a dancístico baggage and need resources to enable them a filmic operation spectacular. On the facility to execute this kinetic-visual mechanism, because thanks to the intrinsic speed of rotation itself, its simple corporeal shape and no translation in space, makes it possible for the union by cutting two planes with different raccord of that shift fit perfectly without needing a comprehensive calculation for attachment. The visual and kinesthetic effect of centrifugal force of rotation through the filming of several planes generated on the viewer as a special cinematic effect. Moreover, we must not forget that the pirouette was invented and perfected by male ballet dancers preromantic, defined as a virtuoso dancer step. The pirouette is performed by a first impulse which the dancer channeled in a centrifugal force from concentrating all the support body weight on one leg, allowing the rotation of the whole body balanced on the toes of base. Pirouette in the conventional dancer can be considered as one of the steps that show the peak of dance. Cinematically intervene on a turn or pirouette of a dancer, it allows the filmmaker a large margin of error raccord, that is, the movement of rotation provides the same behavior at all views in which appears filmed.. In addition, its movement is centrifugal, fast and does not move in space. For that reason, its popularity in numerous post-film work Astaire, Kelly and Donen musical films<sup>5</sup>.

5 Here are some films in which the fragmentation multiperspective turn or pirouette not alter the choreographic form so persecuted by Astaire, Kelly and Donen against the provisions of Berkeley: Altman, Robert. The Company (2003), Cavani, Liliana. Portero de Noche (1976), Donen, Stanley. Bodas reales (1951), Forman, Milos. Hair (1979), Fosse, Bob. All that jazz (1979), Fosse, Bob. Cabaret (1972), Kelly, Gene. Invitación a la danza (1956), Kelly, Gene y Donen, Stanley. Cantando bajo la lluvia (1952), Lars von Trier. Bailando en la oscuridad (2000), Leonard, Robert Z. El Gran Ziegfeld (1957), Lock, Édouard. Amelia (2003), Marshall, Rob. Chicago (2002), Meddin, Guy. Drácula: pages from virgin's diary (2002), Mehta, Deepa. Bollywood, Hollywood (2002), Moroder, Giorgio. Flashdance (1983), Powell, M. y Pressburguer, E. Las zapatillas rojas (1948), Ross, Herbert. Dinero caído del cielo (1981),

# **Propiedad intelectual, obra coreográfica y video-danza<sup>1</sup>**

Francisca Ramón Fernández

## **Resumen**

En el presente trabajo vamos a analizar los principales aspectos de la propiedad intelectual aplicable a la video-danza, distinguiendo los diferentes supuestos por razón de los sujetos, y deslindando los derechos de cada uno de los mismos, teniendo en cuenta la legislación aplicable constituida principalmente por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia (en adelante TRLPI) (BOE núm. 268, de 5 de noviembre de 201), modificada por Ley 21/2014, de 4 de noviembre (BOE núm. 268, de 5 de noviembre de 2014).

## **Palabras clave**

Propiedad Intelectual, obra coreográfica, video-danza, legislación, derechos

SUMARIO: I. INTRODUCCIÓN. II. LA OBRA COREOGRÁFICA, COREÓGRAFOS, BAILARINES, COMPOSITORES, MÚSICOS E INTÉRPRETES. SUJETOS Y DERECHOS. 1. Requisitos para la protección. 2 Distintos sujetos, supuestos y derechos. 3. Condiciones para acceso al Registro de la Propiedad Intelectual. III. LA VIDEO-DANZA: OBRA AUDIOVISUAL, SUJETOS Y DERECHOS. IV. CONCLUSIONES. V. BIBLIOGRAFÍA

---

<sup>1</sup> Trabajo realizado en el marco del Proyecto MINECO (DER2012-37844) siendo el Investigador Principal el Dr. D. Lorenzo Cotino Hueso, Catedrático acreditado de Derecho constitucional, Universitat de València-Estudí General, del Proyecto MINECO (DER2013-4256R), siendo los Investigadores Principales la Dra. Dª. Luz María Martínez Velencoso, Profesora Titular de Derecho civil, Universitat de València-Estudí General, y el Dr. D. Javier Plaza Penadés, Catedrático de Derecho civil, Universitat de València-Estudí General, y Proyecto “Derecho civil valenciano y europeo” del Programa Prometeo para Grupos de Investigación de Excelencia de la Conselleria de Educación, Cultura y Deporte, GVPROMETEOII2015-014 y del Microcluster “Estudios de Derecho y empresa sobre TICs (Law and business studies on ICT)”, dentro del VLC/Campus, Campus de Excelencia Internacional (International Campus of Excellence), coordinado por el Dr. D. Javier Plaza Penadés, Catedrático de Derecho civil, Universitat de València-Estudí General.

## I. INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo nos proponemos reflexionar sobre la propiedad intelectual aplicada a la obra coreográfica y a la video-danza. Partiendo de la regulación en el ordenamiento jurídico español, vamos a analizar los sujetos y los derechos que les corresponden. Especial interés tiene el estudio de la propiedad intelectual en la video-danza, cuya definición no se encuentra regulada por el Derecho, y en la que intervienen distintos sujetos, dada su consideración como obra audiovisual.

## II. LA OBRA COREOGRÁFICA, COREÓGRAFOS, BAILARINES, COMPOSITORES, MÚSICOS E INTÉPRETES. SUJETOS Y DERECHOS

### 1. Requisitos para la protección

La peculiaridad de la disciplina artística y los diferentes sujetos que pueden intervenir en la misma, suponen unas dificultades añadidas para poder delimitar los derechos de autor de cada uno de ellos, morales y patrimoniales.

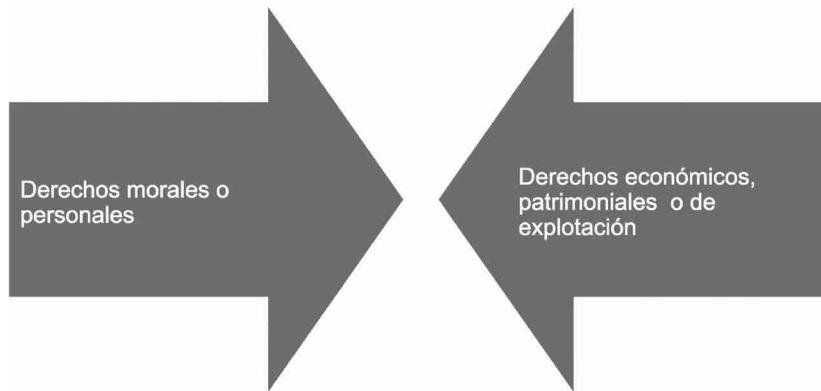


Figura 1. Derechos de autor en el ámbito de la propiedad intelectual en el ordenamiento jurídico español. (Fuente: elaboración propia a partir del TRLPI):

También se encuentran los denominados derechos afines, vecinos o conexos que corresponden a personas distintas del autor, tales como artistas intérpretes y ejecutantes, productores de fono-

gramas, productores de producciones audiovisuales, entidades de radiodifusión y editoriales.

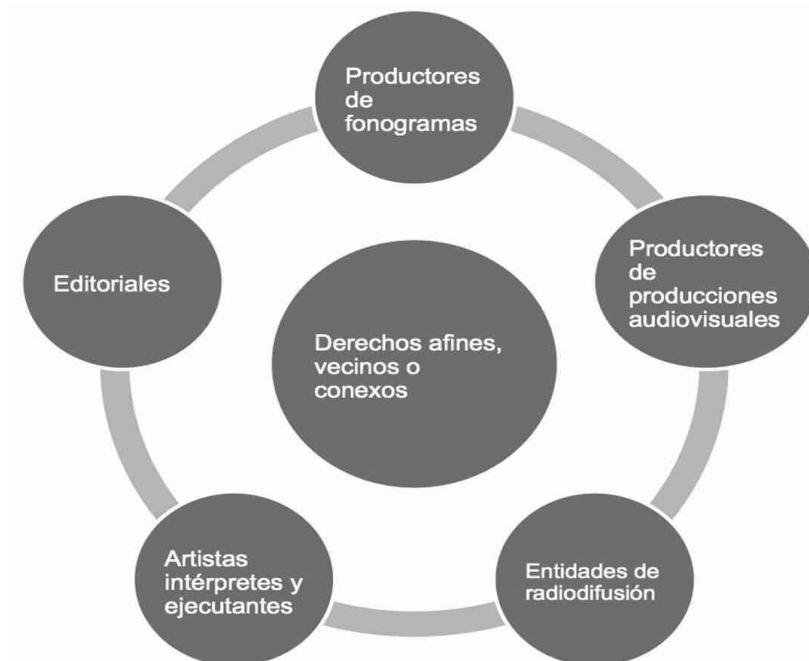


Figura 2. Derechos afines, vecinos o conexos en el ámbito de la propiedad intelectual en el ordenamiento jurídico español (Fuente: elaboración propia a partir del TRLPI)

El TRLPI, en su art. 1, protege, por el sólo hecho de su creación, al autor de una obra literaria, artística o científica. Para gozar de dicha protección la obra tiene que ser original, es decir, que resulta de la inventiva de su autor (RAE); expresada por cualquier medio o soporte, tangible e intangible, presente o futuro.

En la DECLARACIÓN MUNDIAL DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL se considera como «propieólectual» cualquier propiedad que se considere de naturaleza intelectual, que sea merecedora de protección. Se incluye las producciones artísticas.

Dentro del objeto que contempla el art. 10 TRLPI se encuentran las obras y títulos originales (HERRÁN, 2009), entre las que incluye las coreografías, además de las composiciones musicales

(con o sin letra), las obras dramáticas y dramático-musicales, pantomimas y obras teatrales, obras cinematográficas y audiovisuales. También se incluyen las obras fotográficas y las expresadas por procedimiento análogo a la fotografía (sobre ello, véase más ampliamente: RAMÓN, 2013). El título de una obra, cuando sea original, quedará protegido como parte de la misma.

Por tanto, el coreógrafo considerado como autor y creador de las coreografías se considera como autor (siempre que la obra coreográfica reúna los requisitos indicados para ser protegida) con los derechos de explotación (respecto a reproducción, distribución, comunicación pública (incluido el *downloading* y el *streaming* (CÓDIGO DE BUENAS PRÁCTICAS PROFESIONALES PARA EL SECTOR DE LA DANZA) y transformación que no pueden ser realizados sin contar con su autorización, salvo los casos exceptuados por la norma) y morales.

Se integra la propiedad intelectual, como indica el art. 2 TRLPI, por derechos de carácter personal y patrimonial que le conceden al autor la plena disposición y el derecho exclusivo a la explotación de la obra, siempre con las limitaciones que establece la legislación.

El derecho moral o personal que le corresponde al autor es de carácter irrenunciable e inalienable y está integrado por los siguientes derechos, como indica el art. 14 TRLPI:

–la decisión de si la obra debe ser divulgada y su forma de divulgación.

–si la divulgación va a realizar con su nombre, con seudónimo o signo, o bien de forma anónima.

–exigir el reconocimiento de ser el autor de la obra.

–exigir que se respete la integridad de la obra y también impedir cualquier acto que pueda deformarla, modificarla, alterarla o que atente contra la misma y que suponga un perjuicio o que su reputación se vea menoscabada.

–modificar la obra con respeto a los derechos que hayan sido adquiridos por terceras personas, y respetando la protección de los bienes de interés cultural.

–retirar la obra del ámbito comercial por motivo de cambios de convicciones de carácter intelectual o moral. En este caso deberá

indemnizar previamente a quienes tengan derechos de explotación de la obra.

Si, con posterioridad, el autor decide reemprender la explotación de su obra tendrán preferencia, debiéndolos ofrecer el autor, los anteriores titulares de los derechos y en condiciones que sean similares a las iniciales.

– acceder al ejemplar único o raro de la obra cuando no lo tenga el autor, con la finalidad de ejercitar el derecho de divulgación u otro que le sea aplicable.

No se podrá exigir al ejercitar este derecho el desplazamiento de la obra, y el acceso a la misma se realizará en el lugar y forma que ocasionen menos incomodidades a quien tenga la posesión. Éste deberá ser indemnizado por los daños y perjuicios, en su caso.

Los derechos económicos, patrimoniales o de explotación se regulan en los arts. 17 y sigs. del TRLPI. Comprende los derechos de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, que deberán realizarse con su autorización, excepto en los casos que señala la legislación.

Respecto a la comunicación pública que se regula en el art. 20 TRLPI y por ser especialmente al tipo de obras que estamos analizando, se considera como tal:

«a) Las representaciones escénicas, recitaciones, disertaciones y ejecuciones públicas de las obras dramáticas, dramático-musicales, literarias y musicales mediante cualquier medio o procedimiento.

b) La proyección o exhibición pública de las obras cinematográficas y de las demás audiovisuales».

Además y sin perjuicio de los derechos de autor sobre la obra original, también están protegidas por la propiedad intelectual las denominadas obras derivadas. Son referidas en el art. 11 TRLPI y comprenden:

– las traducciones y adaptaciones;

– las revisiones, actualizaciones y anotaciones;

– los compendios, resúmenes y extractos;

– los arreglos musicales

—cualesquiera transformaciones de una obra literaria, artística o científica

Si bien se menciona la coreografía en el TRLPI, no se ocupa de definir la obra coreográfica. La Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE), en su glosario, la define como:

«Se entiende por tal el conjunto de pasos y figuras de un espectáculo de danza o baile susceptibles de ser representados en un papel por medio de signos y que normalmente desarrollan un hilo argumental. Con frecuencia, la obra coreográfica va en compañía de una obra musical y, en ocasiones, de un texto hablado. Juntos todos estos atributos configuran lo que se conoce como “ballet”».

La doctrina ha seguido esta definición incidiendo en la característica de lo esencial en este tipo de disciplina, por lo que se refiere a la creatividad u originalidad, que viene constituido por la denominada expresión corporal (MARTÍNEZ, 2014).

Por tanto, la expresión corporal como obra original quedaría bajo el manto de protección de la propiedad intelectual, y el soporte al que se refiere la norma estaría constituido por el denominado espacio escénico (en el caso de la obra en directo, sería un soporte efímero e íntimamente unido a la duración de la representación) (MARTÍNEZ, 2014).

La obra coreográfica, como obra escénica, participa mucho más que cualquier otro tipo de obra de su representación ante el público.

## 2 Distintos sujetos, supuestos y derechos

El TRLPI considera como artista intérprete o ejecutante a la persona que represente, cante, lea, recite, intérprete o ejecute en cualquier forma una obra (art. 105).

Dentro del ámbito de la danza, nos podemos encontrar con diversos sujetos:

—Autor obra coreográfica: Derechos morales y económicos. Es autor de la obra y requerirá una autorización individual de éste para ser utilizada o explotada. Podrá decidir de qué forma, y en qué tiempo puede ser usada su creación, y los derechos económicos a percibir (MARTÍNEZ, 2014).

—Autor obra coreográfica e incorporación de música a la obra. Se aplicará lo indicado anteriormente respecto al autor y en cuanto

a la música podemos encontrarnos con varios supuestos por lo que se refiere a la creación de coreografía e incorporación de música.

Se trataría de una obra compuesta, que puede además darse estas tres situaciones:

a) Coreografía y música que forme parte del dominio público. En este caso no se necesita autorización del autor.

b) Coreografía y música preexistente, no compuesta ex profeso para la obra. En este caso hay derechos de autor, por lo que se necesita la autorización del autor y se generarán derechos económicos para éste.

c) Coreografía y música compuesta expresamente para la obra. En este caso hay derechos de autor, por lo que se necesita la autorización del autor

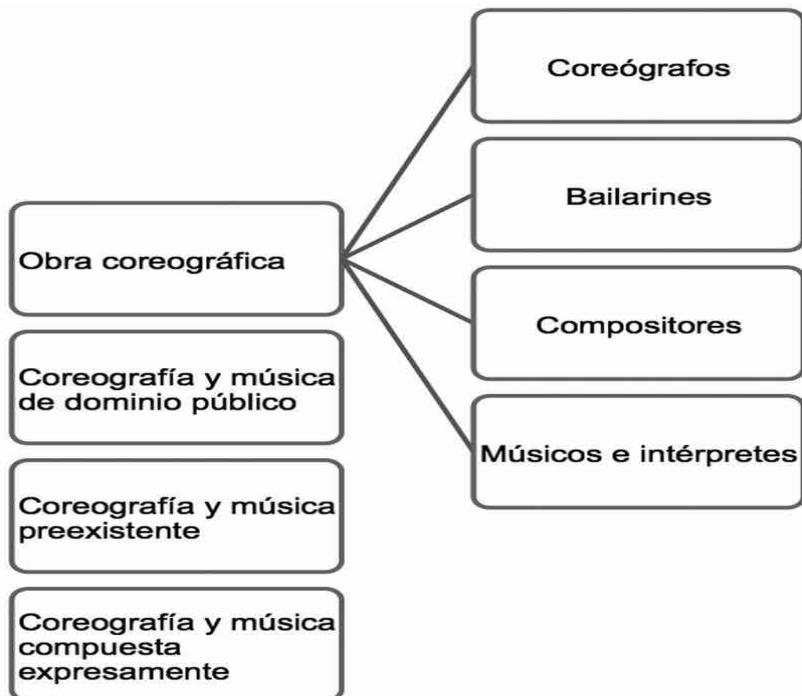


Figura 3. Sujetos que pueden intervenir en la obra coreográfica y situaciones de la obra compuesta. (Fuente: elaboración propia a partir del TRLPI Y MARTÍNEZ, 2014).

A su vez, puede ser música que forme parte del dominio público, por lo que no necesita autorización del autor; o puede ser música preexistente que tenga derechos de autor, por lo que se necesitará autorización del autor y se producirán derechos económico; o puede ser música que se cree expresamente para la obra coreográfica, en este caso también se necesita autorización del autor, que se supone ya habrá facilitado, ya que supone una creación de la pieza: coreografía y música de forma conjunta. Se generarán también derechos económicos para el compositor.

En este sentido, hay que atender especialmente a lo indicado en los arts. 26 y sigs. TRLPI. Los derechos de explotación tienen una duración coincidente con la vida del autor, y setenta años después de su muerte o declaración de fallecimiento.

Por lo que se refiere a la duración y cómputo en obras póstumas, seudónimas y anónimas, hay que atender a lo que indica el art. 27 TRLPI. Este precepto se remite a las obras referidas en el art. 6 TRLPI<sup>2</sup>, y considera que durarán setenta años computados desde su divulgación lícita.

En el caso de que antes de que se cumpliera el plazo se conozca el autor, en los casos en que el seudónimo que haya utilizado no deje lugar a dudas, o bien porque el autor revele su identidad, se aplicará lo indicado en el art. 26 TRLPI.<sup>3</sup>

En el caso de que las obras no hayan sido divulgadas de forma lícita, los derechos de explotación durarán setenta años desde la creación de éstas, cuando el plazo de protección no sea computado a partir de la muerte o declaración de fallecimiento.

Se contemplan, en el art. 28 TRLPI, la duración y cómputo de las obras en colaboración y colectivas. Se comprende, en este caso, a las obras cinematográficas y audiovisuales, cuyos derechos de explotación durarán toda la vida de los coautores y setenta años

---

2 Se refiere a la presunción de autoría, obras anónimas o seudónimas e indica que: «1. Se presumirá autor, salvo prueba en contrario, a quien aparezca como tal en la obra, mediante su nombre, firma o signo que lo identifique.

2. Cuando la obra se divulgue en forma anónima o bajo seudónimo o signo, el ejercicio de los derechos de propiedad intelectual corresponderá a la persona natural o jurídica que la saque a la luz con el consentimiento del autor, mientras éste no revele su identidad».

3 Dicho precepto establece que: «Los derechos de explotación de la obra durarán toda la vida del autor y setenta años después de su muerte o declaración de fallecimiento».

desde la muerte o declaración de fallecimiento del último coautor superviviente.

En los supuestos de composiciones musicales con letra, los derechos de explotación tienen una duración que abarca la vida del autor de la letra y el de la composición musical, y setenta años desde la muerte o declaración de fallecimiento del último superviviente, siempre que sus contribuciones fueran creadas específicamente para la composición musical con letra.

La Ley 21/2014 introduce el art. 37 bis. Este precepto contempla las denominadas obras huérfanas (sobre ello, se puede ver más ampliamente: ESPÍN, 2014; LACRUZ, 2014 y 2015; SÁNCHEZ, 2015). Son aquellas obras cuyos titulares de derechos no están identificados, o siendo identificados, no están localizados, pese a una búsqueda previa de forma diligente.

La norma contempla distintos supuestos sobre la situación de que no todos los titulares hayan sido identificados.

Se regula el caso de que los centros educativos, museos, bibliotecas y hemerotecas accesibles al público, así como organismos públicos de radiodifusión, archivos, fonotecas y filmotecas podrán reproducir, a efectos de digitalización, obras huérfanas siempre que no haya ánimo de lucro y que sea con fines de restauración o conservación, así como culturales o de educación:

«a) Obras cinematográficas o audiovisuales, fonogramas y obras publicadas en forma de libros, periódicos, revistas u otro material impreso que figuren en las colecciones de centros educativos, museos, bibliotecas y hemerotecas accesibles al público, así como de archivos, fonotecas y filmotecas.

b) Obras cinematográficas o audiovisuales y fonogramas producidos por organismos públicos de radiodifusión hasta el 31 de diciembre de 2002 inclusive, y que figuren en sus archivos».

### 3. Condiciones para acceso al Registro de la Propiedad Intelectual

Centrándonos en la obra coreográfica, el Real Decreto 281/2003, de 7 de marzo, por el que se aprueba el Reglamento del Registro General de la Propiedad Intelectual (BOE núm. 75, de 28 de marzo de 2003) establece como requisitos específicos de la solicitud para

la identificación de la misma, los siguientes (art. 14):

- a) Descripción por escrito del movimiento escénico.
- b) Grabación de la obra en un soporte cuyo contenido pueda ser examinado por el registro.

### III. LA VIDEO-DANZA: OBRA AUDIOVISUAL, SUJETOS Y DERECHOS

Cuando nos referimos a la video-danza estamos en presencia de una obra audiovisual en el que intervienen el director realizador, el intérprete o ejecutante, y, en su caso, el coreógrafo, y en el caso de que haya música, un compositor.

La obra audiovisual se considera a las creaciones expresadas mediante una serie de imágenes asociadas, con o sin sonorización incorporada que estén destinadas esencialmente a ser mostradas a través de aparatos de proyección o por cualquier otro medio de comunicación pública de la imagen y del sonido con independencia de la naturaleza de los soportes materiales de dichas obras.

Respecto a la video-danza, se trata de una creación expresada en imágenes, que puede llevar o no música, y que constituye un soporte donde se expresa el movimiento del cuerpo. Se combina la danza y la técnica audiovisual. Se conoce también como video-arte (FERNÁNDEZ, 2015), video-creación (ALMAHANO, 2011) o danza para la cámara (ROSENBERG, 2012).

Numerosos interrogantes surgen cuando se trata de aplicar el Derecho a la obra audiovisual (que incluso integraría la obra cinematográfica), y en el caso del ámbito musical, las dudas se centran en:



Figura 4. Distintos derechos en el ámbito musical según los sujetos que intervienen.  
(Fuente: elaboración propia a partir del TRLPI)

En el caso de la obra audiovisual, existirán derechos de autor como tales, pero también habrá titulares de derechos afines, vecinos o conexos que son personas distintas del autor, tales como artistas intérpretes y ejecutantes, productores de fonogramas, productores de producciones audiovisuales, entidades de radiodifusión y editoriales.

No estamos en presencia de una coreografía que se grabe en un espacio, ya que en este caso sería una obra coreográfica que ha sido filmada, pero no se consideraría obra audiovisual, al no intervenir ninguna actuación de dirección-realización sobre ella.

La legislación no se refiere a ella de forma expresa y literal, pero se considera como obra artística, en la que interviene la imagen y el soporte está representado por una pantalla.

En este caso nos encontramos diferentes sujetos y derechos en el ámbito de la propiedad intelectual:

–El director-realizador de la obra, es considerado como autor de la obra audiovisual según el art. 7 TRLPI. Tendría derechos morales y económicos.

–Sería autor de la coreografía la persona que diseñara un conjunto de pasos y figuras siempre que haya una expresión corporal donde se encontraría la originalidad.

Se distingue de lo que sería obra coreográfica en el que ésta vendría constituida por la representación en un espacio escénico (MARTÍNEZ, 2014).

–El intérprete o ejecutante que es la persona que interpreta o ejecuta en cualquier forma una obra, según el art. 105 TRLPI. En este caso, si el bailarín/a improvisa unos pasos en el video-danza no se considera como coreógrafo.

No obstante, si hubiera diseñado una serie de pasos o movimientos originales que se ejecuten tendría la consideración de autor de la coreografía, además de ejecutante, y tendría los correspondientes derechos morales y económicos.

En este sentido, la propuesta del Estatuto del Bailarín presentada por la Asociación cultural amigos de la danza Terpsícore, en 2002, indicaba que:

«Los bailarines y artistas profesionales de la danza, cuando crean una obra coreográfica o actualizan y adaptan obras coreo-

gráficas de dominio público, bien individualmente o en colaboración, son titulares de todos los derechos morales y patrimoniales reconocidos por la ley de propiedad intelectual.

Además, cuando el coreógrafo es bailarín e interpreta su propia obra coreográfica, acumula los derechos de autor e interpretación. Ambos derechos son independientes y están sujetos a su propio régimen. Cuando el bailarín colabora con el creador coreográfico en la composición de una obra, el reconocimiento a su participación creativa debe hacerse público en el marco de una obra en colaboración».

–El compositor musical. Según el art. 7 TRLPI se considera como autor de la obra audiovisual, siempre que haya creado la composición especialmente para la misma. Tendría derechos morales y económicos.

Destacar que la determinación de quiénes son sujetos en la video-danza es bastante ambiguo desde el punto de vista legal, al no estar definidos específicamente.

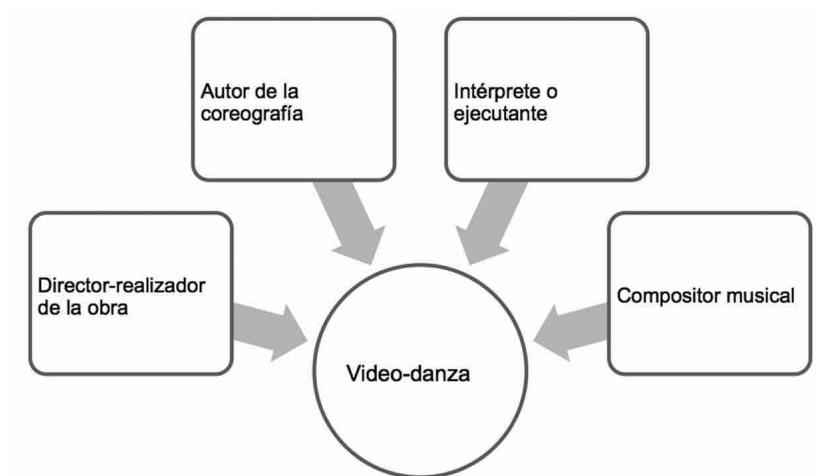


Figura 5. Sujetos que pueden intervenir en la video-danza. (Fuente: elaboración propia a partir del TRLPI).

Como obra audiovisual puede establecerse un contrato de producción cediendo derechos al productor.

Sin perjuicio de los derechos que corresponden a los autores,

por el contrato de producción de la obra audiovisual se presumirán cedidos en exclusiva al productor con las limitaciones establecidas en este Título, los derechos de reproducción, distribución y comunicación pública, así como los de doblaje o subtitulado de la obra.

No obstante, en las obras cinematográficas será siempre necesaria la autorización expresa de los autores para su explotación, mediante la puesta a disposición del público de copias en cualquier sistema o formato, para su utilización en el ámbito doméstico o mediante su comunicación pública a través de la radiodifusión (RAMÓN, 2015).

#### IV. CONCLUSIONES

La propiedad intelectual en el ámbito de la obra artística presenta una complejidad jurídica derivada de la falta de regulación de determinados conceptos que serían aplicables. La obra coreográfica y la video-danza como obra audiovisual presentan alguna similitud, pero también numerosas diferencias.

La intervención de diferentes sujetos de derechos en la video-danza plantea numerosos problemas en cuanto a qué derechos les corresponden, teniendo en cuenta también la participación de cada uno de ellos. La legislación no perfila adecuadamente los distintos casos y se impone una interpretación de la norma para resolver los conflictos que pueden surgir.

Sería deseable una regulación mucho más específica y concreta sobre la video-danza, así como una definición exacta de los sujetos que intervienen, para poder delimitar de una forma más clara sus derechos.

#### V. BIBLIOGRAFÍA

ALMAHANO MARTÍN, L. (2011): «Danza contemporánea y nuevas tecnologías», *Danzarate: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, nº. 7, pp. 42-49.

ASOCIACIÓN CULTURAL AMIGOS DE LA DANZA TERP-SÍCORE (2012): *Estatuto del Bailarín. Propuesta*, Madrid, Disponible en: <http://www.amigosdeladanza.es/ESTATUTO%20DEL%20BAILARIN.pdf> (Consultado el 25 de julio de 2015).

CÓDIGO DE BUENAS PRÁCTICAS PROFESIONALES PARA

EL SECTOR DE LA DANZA. Disponible en: [http://www.conca.cat/media/asset\\_publics/resources/000/002/629/original/codigodanza2011.pdf](http://www.conca.cat/media/asset_publics/resources/000/002/629/original/codigodanza2011.pdf) (Consultado el 25 de julio de 2015).

DECLARACIÓN MUNDIAL DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL. Disponible en: [http://www.wipo.int/about-wipo/es/pac/ip\\_declaration.htm](http://www.wipo.int/about-wipo/es/pac/ip_declaration.htm) (Consultado el 25 de julio de 2015).

ESPÍN ALBA, I. (2014): *Obras huérfanas y derecho de autor*, Thomson Reuters Aranzadi, Cizur Menor.

FERNÁNDEZ CONSUEGRA, C. B. (2015): «Análisis simbólico de la pieza de video danza El Observador», *Miguel Hernández Communication Journal*, nº. 6, pp. 29-56.

HERRÁN, J. C. (2009): «Propiedad intelectual», *Instituto Juan de Mariana*, 26 de febrero de 2009. Disponible en: <https://www.juandemariana.org/ijm-actualidad/analisis-diario/propiedad-intelectual-0> (Consultado el 25 de julio de 2015).

LACRUZ MANTECÓN, M. L. (2014): «Las obras huérfanas encuentran maderastra», *Anuario de propiedad intelectual*, núm. 2013, pp. 271-298.

-(2015): «Las obras huérfanas o sin dueño dejan de serlo», *Estudios jurídicos en homenaje al Profesor Manuel García Amigo*, coord. por Ana Isabel Berrocal Lanzarot, Teresa Asunción Jiménez París, Carmen Callejo Rodríguez; Manuel Cuadrado Iglesias (dir.), María de los Desamparados Núñez Boluda (dir.), Manuel García Cobaleda (pr.), vol. 2, La Ley, Madrid, pp. 1339-1360.

MARTÍNEZ BODI, A. (2014): «Los coreógrafos y la Propiedad Intelectual en la danza», *Día Internacional de la Danza 2014*, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), pp. 1-3. Disponible en: [http://www.sgae.es/recursos/pdf/2014/Derechos\\_de\\_autor\\_y\\_obra\\_coreografica\\_Articulo\\_de\\_opinion\\_de\\_Toni\\_Martinez\\_Bodi.pdf](http://www.sgae.es/recursos/pdf/2014/Derechos_de_autor_y_obra_coreografica_Articulo_de_opinion_de_Toni_Martinez_Bodi.pdf) (Consultado el 25 de julio de 2015).

RAE: «Original», *Diccionario de la Lengua Española*. Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=original> (Consultado el 25 de julio de 2015).

RAMÓN FERNÁNDEZ, F. (2013): «La protección de los derechos de autor de las fotografías y la prestación del consentimiento», *Revista Aranzadi de derecho y nuevas tecnologías*, núm. 31, pp. 47-74.

-(2015) «La obra cinematográfica y audiovisual: fronteras rea-

les e imaginarias en el ámbito jurídico», *Fronteras reales, fronteras imaginadas*, Sonidos en la retina, Letra de palo, Alicante, pp. 363-377.

ROSENBERG, D. (2012): *Screendance: Inscribing the ephemeral Image*, Oxford: Oxford University Press.

SÁNCHEZ ARISTI, R. (2015): «El nuevo límite de obras huérfanas», *La reforma de la Ley de Propiedad Intelectual*, Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano (dir.), Tirant lo Blanch, Valencia, pp. 131-178.

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES (SGAE): «Obra coreográfica», *Glosario*. Disponible en: <http://www.sgae.es/socios/artes-escenicas-y-coreograficas/glosarios/o/> (Consultado el 25 de julio de 2015).

# **Intellectual property, choreography piece and video-dance<sup>1</sup>**

Francisca Ramón Fernández, PhD

## **Abstract**

In the present work we are going to analyze the principal aspects of the intellectual property applicable to the video-dance, distinguishing the different suppositions because of the subjects, and defining the rights of each one of the same ones, having in counts the applicable legislation constituted principally by the Legislative Royal decree 1/1996, of April 12, by which there is approved the remolten text of the Law of Intellectual Property, regularizing, clarifying and harmonizing the legal in force dispositions on the matter (in forward TRLPI) (BOE núm. 268, of November 5 of 201), modified by Law 21/2014, of November 4 (BOE núm. 268, of November 5, 2014).

## **Keywords**

Intellectual Property, choreography piece, video-dance, legislation, rights

SUMMARY: I. INTRODUCTION. II. THE CHOREOGRAPHIC PIECE, CHOREOGRAPHERS, DANCERS, COMPOSERS, MUSICIANS AND INTERPRETERS. SUBJECTS AND RIGHTS. 1. Requirements for the protection. 2 Different subjects, legal cases and rights. 3. Conditions for access to the Registration of the Intellectual Property. III. THE VIDEO-DANCE: AUDIO-VISUAL PIECE, SUBJECTS AND RIGHTS. IV. CONCLUSIONS. V. BIBLIOGRAPHY

---

<sup>1</sup> Work done under the MINECO Project (DER2012-37844) being the Principal Investigator Dr. D. Lorenzo Cotino Hueso, accredited constitutional law professor, University of Valencia-General Study, Project MINECO (DER2013-4256R), with the Principal Investigators Dr. Mrs. Luz María Martínez Velencoso, Professor of Civil Law, University of Valencia-General Study, and Dr. Javier Plaza Penadés, Professor of Civil Law, University of Valencia-General Study and Project “Valencian civil law and European” of Prometheus Program of Excellence Research Groups of the Department of Education, Culture and Sports, GVPROMETEOII2015-014, and Microcluster Law and Business Studies on ICT, in the VLC / Campus, Campus Excellence International (International Campus of Excellence), coordinated by Dr. Javier Square Penadés, Professor of Civil Law, University of Valencia-General Study.

## I. INTRODUCTION

In the present work we propose to think on the intellectual property applied to the choreographic piece and to the video-dance. Departing from the regulation in the juridical Spanish classification, we are going to analyze the subjects and the rights that correspond to them. Special interest has the study of the intellectual property in the video-dance, whose definition is not regulated by the Law, and in that they control different subjects, given his consideration as audio-visual piece.

## II. THE CHOREOGRAPHIC PIECE, CHOREOPHERS, DANCERS, COMPOSERS, MUSICIANS AND INTERPRETERS. SUBJECTS AND RIGHTS

### 1. Requirements for the protection.

The peculiarity of the artistic discipline and the different subjects that can intervene in the same one, suppose a few difficulties added to be able to delimit the copyright of each one of them, moral and patrimonial.

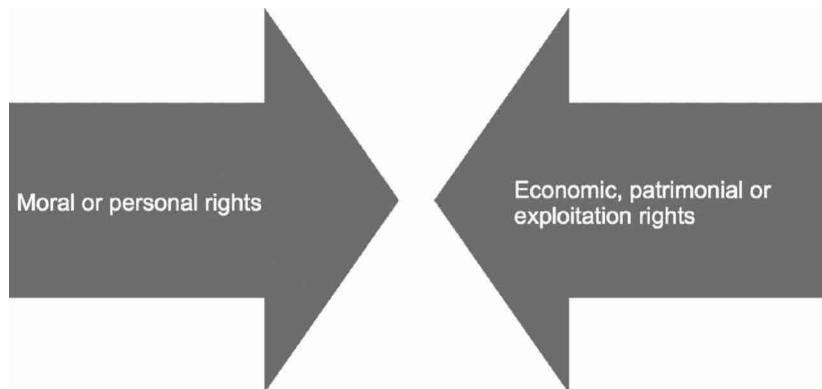


Figure 1. Copyright in the area of intellectual property in the juridical Spanish classification. (Source: elaboration from TRLPI).

They are also called related rights corresponding to persons other than the author, such as performers, phonogram producers, producers of audiovisual productions, broadcasters and publishers.



Figure 2. Related Rights to the field of intellectual property in the Spanish legal system  
(Source: elaboration from TRLPI)

The TRLPI, in his art. 1, protects, for only fact of his creation, the author of a literary, artistic or scientific work. To enjoy the above mentioned protection the work has to be original, that is to say, that ensues from the inventiveness of his author (RAE); expressed by any way or support, tangible and intangible, present or future.

In the WORLD DECLARATION OF THE INTELLECTUAL PROPERTY it is considered to be like "propiedad intelectual" any property that should be considered of intellectual nature, which should be deserving of protection. The artistic productions are included.

Inside the object that the art contemplates. 10 TRLPI is the works and original titles (HERRÁN, 2009), between that it includes the choreographies, besides the musical compositions (with or without letter), the dramatic and dramatic - musical

works, pantomimes and theatrical works, cinematographic and audio-visual work. Also the photographic works and the expressed ones are included by analogous procedure to the photography (on it, see more widely: RAMON, 2013). The title of a work, when it is original, will remain protected as part of the same one.

Therefore, the choreographer considered as author and creator of the choreographies is considered to be an author (providing that the choreographic work should assemble the requirements indicated to be protected) by the rights of exploitation (with regard to reproduction, distribution, public communication (included the downloading and the streaming (CODE OF GOOD PROFESSIONAL PRACTICES FOR THE SECTOR OF THE DANCE) and transformation that they cannot be realized without possessing his authorization, except the cases exempted by the norm) and mulberry trees.

It integrates intellectual property, as the art. 2 TRLPI for personal and property rights that grant character to author full control and exclusive right to exploit the work, always with the limitations established by law.

The moral or personal right belonging to the author is irrevocable and inalienable character and is composed of the following rights, as the art. 14 TRLPI:

–the decision on whether the work must be disclosed and way of disclosure.

if the disclosure will perform with his name, with a pseudonym or sign or anonymously.

–Require the recognition of being the author of the work.

–Require the integrity of the work be respected and prevent any act likely to deform, modify, alter or prejudicial to it and detrimental to its reputation or undermined.

–modifying the work with respect to the rights that have been acquired by another, and respecting the protection of cultural assets.

–Remove the work of the business environment changes because of convictions intellectual or moral character. In this case you must first compensate those with rights of exploitation of the work.

If, subsequently, the author decides to resume exploitation of his work have precedence owing them provide the author, former owners of the rights and conditions that are similar to the original.

–Access to the sole or a rare copy of the work when you do not have the author, in order to exercise the right of disclosure or any other that is applicable.

No may be required to exercise this right displacement of the work, and access to it will be held at the place and manner that cause the least inconvenience to anyone who has possession. This should be compensated for damages, if any.

Economic, patrimonial or exploitation rights are regulated in the arts. 17 ff. the TRLPI. Including the rights of reproduction, distribution, public communication and transformation, to be carried out with the authorization, except in cases specified by law.

Regarding public communication is regulated by art. 20 TRLPI and be especially the type of work we are analyzing, it is considered as such:

«a) stage performances, recitations, dissertations and public performances of dramatic, dramatic-musical, literary and musical works by any means or process.

b) the public projection or display of cinematographic works and other audiovisual».

In addition and without prejudice to the copyright in the original work, they are also protected by intellectual property called derivative works. They are referred to in art. TRLPI 11 and comprise:

–the translations and adaptations;

–the revisions, updates and annotations;

–the compendia, summaries and extracts;

–the musical arrangements

–whatsoever transformations of a literary, artistic or scientific work

While the choreography in TRLPI is mentioned, it is not concerned with defining the choreographic work. The General Society of Authors and Editors of Spain (SGAE) in its glossary, defines it as:

«It is understood as the set of steps and figures of a dance or dance that can be represented in a role by signs and usually de-

velop a storyline. Often the choreographic work is accompanied by a musical work and sometimes a spoken text. Together these attributes make up what is known as "ballet".

The doctrine has followed this definition affecting the essential feature in this type of discipline, so it comes to creativity or originality, which is constituted by the so-called body language (MARTINEZ, 2014).

Therefore, body language as an original work would be under the cloak of protection of intellectual property, and the support to which the regulation refers would consist of the so-called stage space (in the case of the work live, it would be an ephemeral support and closely linked to the duration of the representation) (MARTINEZ, 2014).

The choreographic work as stage work, involved much more than any other work of his representation before the public.

## 2 Different subjects, legal cases and rights

TRLPI considered the performer to the person who presents, sings, reads, recites, interprets or executes a work in any form (art. 105).

Within the field of dance, we can find various subjects:

–Author choreographic work: moral and economic rights. He is the author of the work and will require an individual authorization of it to be used or exploited. You can decide how and in what time can be used creation and economic rights to receive (MARTINEZ, 2014).

Choreographic work, author and incorporation of music to work. Shall apply as stated above regarding the author and as for the music can be with several hypotheses as regards the creation of choreography and incorporation of music.

It would be a composite work, which can also be three situations:

a) Choreography and music that is part of the public domain. In this case no authorization of the author is needed.

b) existing choreography and music, not composed specifically for the work. In this case no copyright, so the author's permission

is needed and economic rights will be generated for it.

c) Choreography and music composed for the work. In this case no copyright, so you need the author's permission

In turn, it can be music that is part of the public domain, so you do not need permission of the author; or may be pre-existing music that is copyrighted, so the author's authorization will be required and economic rights will occur; or may be expressly create music for choreographic work, in this case, permission of the author, assumed longer be provided, as is a creation of the piece is also needed: choreography and music together. economic rights for the composer will also be generated.

In this sense, we must pay particular attention to what is indicated in the arts. 26 ff. TRLPI. The exploitation rights have a duration matching with the author's life and seventy years after his death or declaration of death.

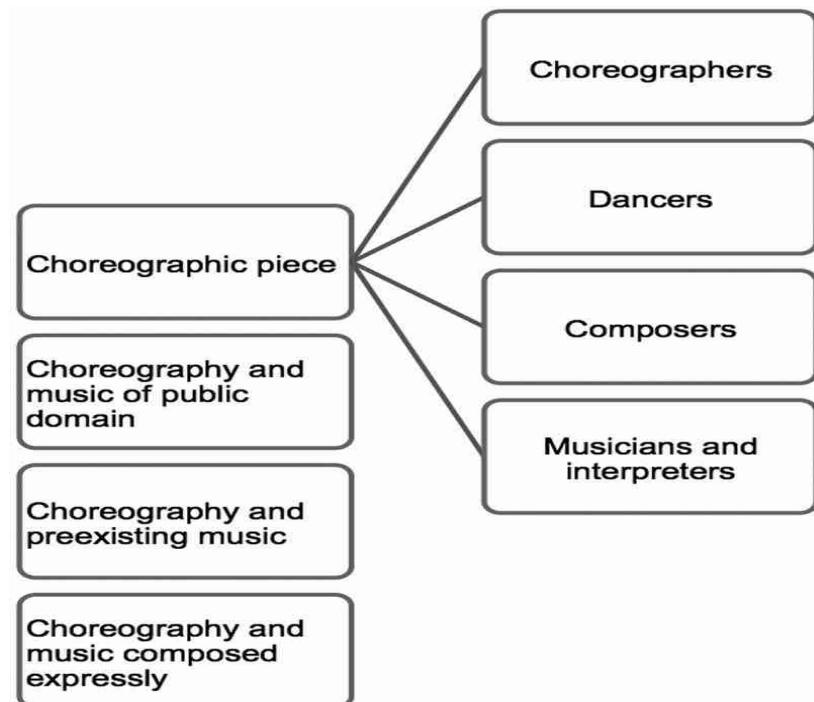


Figure 3. Subjects who may be involved in the choreographic work and composite work situations. (Source: compiled from TRLPI and MARTINEZ, 2014).

As regards the duration and computing posthumous, pseudonymous and anonymous works, we must address indicating the art. 27 TRLPI. This provision refers to the works referred to in art. 6 TRLPI<sup>2</sup>, and he considers that last seventy years calculated from the lawful disclosure.

In the case before the period has elapsed the author was known, in cases where you have used the pseudonym leaves no room for doubt, or because the author reveals his identity, will apply as indicated in the art. 26 TRLPI.<sup>3</sup>

In the case that the works have not been lawfully disclosed, the exploitation rights last seventy years since the creation of these, when the term of protection is not calculated from the death or declaration of death.

Contemplated in the art. 28 TRLPI, duration and calculation of the works in collaboration and collective. It is understood, in this case, to cinematographic and audiovisual works, whose exploitation rights last a lifetime co-author plus seventy years after the death or declaration of death of the last surviving co-author.

In the case of musical compositions with words, the exploitation rights have duration encompassing the life of the author of the letter and of a musical composition, and seventy years after the death or declaration of death of the last survivor, provided that their contributions They were specifically created for the musical composition with words.

Law 21/2014 introduces the art. 37a. This provision provides the so-called orphan works (about it, you can see more broadly: ESPÍN, 2014; LACRUZ, 2014 and 2015; SÁNCHEZ, 2015). Are those works whose rights holders are not identified or being identified, they are not located, despite a previous search diligently.

The standard incorporates different assumptions about the

---

2 It refers to the presumption of authorship, anonymous or pseudonymous works and indicates that:

«1. The absence of proof to the contrary, who appears as such on the work by his name, signature or distinguishing mark identifies him shall be presumed.

2. Where the work is disclosed anonymously or under a pseudonym or sign, the exercise of intellectual property rights belong to the natural or legal person that brings to light with the consent of the author, as he does not reveal his identity».

3 That provision states: «The rights of exploitation of the work will last lifetime of the author plus seventy years after his death or declaration of death».

situation that not all owners have been identified.

If schools, museums, libraries and publicly newspaper libraries, and public broadcasters, files, record and film libraries may reproduce the purpose of digitizing orphan works as long as there is no profit is regulated and this is for purposes of restoration or conservation as well as cultural and education:

«a) cinematographic or audiovisual works, phonograms and works published in books, newspapers, magazines or other material contained in the collections of schools, museums, libraries and newspaper archives available to the public, as well as files, record and film libraries .

b) cinematographic or audiovisual and sound recordings produced by public broadcasters until 31 December 2002 inclusive, and contained in their archives' Works».

### 3. Conditions for access to the Registration of the Intellectual Property

Focusing on the choreographic work, the Royal Decree 281/2003, of 7 March, by which the Regulations of General Registry of Intellectual Property (BOE no. 75 of March 28, 2003) establishes specific requirements as approved application for identifying the same, the following (art. 14):

- a) written description of stage movement.
- b) recording of the work on a medium whose content can be examined by the registration.

### III. THE VIDEO-DANCE: AUDIO-VISUAL PIECE, SUBJECTS AND RIGHTS

When we are referring to the video-dance we are in the presence of a work in which the director or the performer involved, and, where appropriate, the choreographer, and in case there is music, a composer.

The audiovisual work is considered creations expressed through a series of associated images, with or without sound which are essentially intended to be shown through projection apparatus or any other means of public communication of image and sound regardless the nature of the physical media in such works.

Regarding the video-dance, it is a creation expressed in images, which can not carry or music, and that is a stand where body movement is expressed. Dance and visual art combined. It is also known as video art (FERNANDEZ, 2015), video-creation (ALMAHANO, 2011) or dance for the camera (ROSENBERG, 2012).

Many questions arise when it comes to applying the law to the audiovisual work (even integrate the cinematographic work), and in the case of the music scene, questions focus on:



Figure 4. Different rights in music as persons involved. (Source: elaboration from TRLPI)

In the case of an audiovisual work, there will be copyright as such, but there will be holders of related rights, neighbors or are other than the author, such as performers, phonogram producers, producers of audiovisual productions, entities broadcasting and publishing.

We are not in the presence of a choreography that is recorded in a space, as in this case would be a choreographic work has been filmed, but not considered audiovisual work, to not involve any performance-realization address on it.

The legislation does not refer to it expressly and literal, but is considered as artistic work, which involved the image and the support is represented by a screen.

In this case we find subjects and rights in the area of intellectual property:

–The Director-producer of the play, is considered as the author of the audiovisual work according to art. 7 TRLPI. Have moral and economic rights.

It would be the author of choreography person to design a set of steps and figures whenever there is a physical expression where originality is found.

It differs from what would choreographic work in which it

would consisting of a representation in a stage (MARTINEZ, 2014).

–The Performer is the person who interprets or in any way executes a work, according to art. 105 TRLPI. In this case, if the dancer / to improvise a few steps into the video-dance is not considered as a choreographer.

However, if he had designed a series of steps or movements executed originals would have the status of author of the choreography, performing well, and have the appropriate moral and economic rights.

In this regard, the proposal of the Statute of the dancer by the Cultural Association of Friends of the dance Terpsichore, in 2002, indicated that:

«The dancers and professional dance artists, when creating a choreographic work or update and adapt choreographic works in the public domain, either individually or jointly, are entitled to all the moral and economic rights under the copyright law.

Also, when it is a dancer and choreographer interprets his own choreographic work, collects copyright and interpretation. Both rights are independent and are subject to their own regime. When the dancer works with the choreographic creator in the composition of a work, the recognition of their creative participation should be made public as part of a collaborative work».

–The Composer. According to art. 7 TRLPI is considered as the author of the audiovisual work, provided that the composition created especially for it. Have moral and economic rights.

Noted that the determination of who are subjects in video-dance is quite ambiguous from a legal point of view, being not specifically defined.

Audiovisual work as a production contract giving rights to the producer may be established.

Without prejudice to the rights accruing to the authors, the contract for production of the audiovisual work shall be presumed granted exclusively to producer with the limitations set forth in this Part, the rights of reproduction, distribution and public communication, as well as dubbing or subtitling of the work

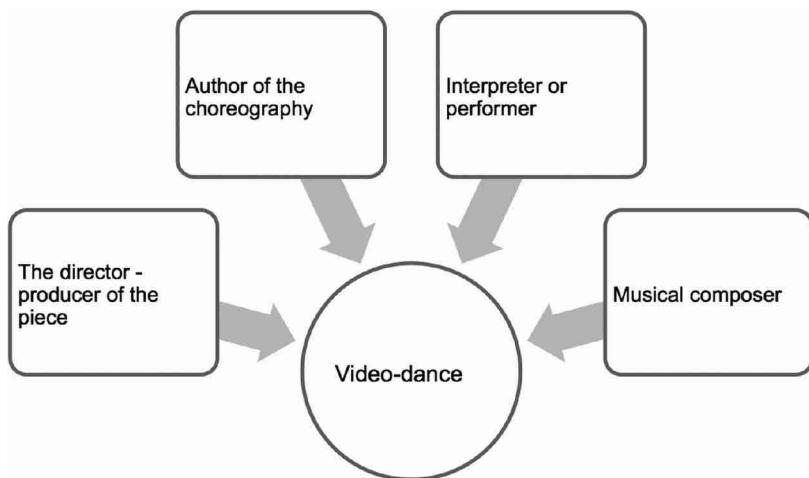


Figure 5. Subjects who may be involved in video-dance. (Source: TRLPI from processing).

However, cinematographic works the express authorization of the authors for exploitation, will always be necessary by making available to the public of copies in whatever mode or format for use in the home or through public communication through broadcasting (RAMON, 2015).

#### IV. CONCLUSIONS

Intellectual property in the field of artistic work presents legal complexity caused by the lack of regulation of certain concepts that would be applicable. The choreographic work and dance video and audiovisual work have some similarities but also many differences.

The intervention of different subjects of rights in the video-dance poses numerous problems in terms of what rights they are entitled, taking into account the participation of each of them. The legislation does not adequately outlines the different cases and an interpretation of the rule is imposed to resolve conflicts that may arise.

A much more specific and concrete dance on video-regulation as well as an exact definition of the persons involved, to define more clearly how their rights would be desirable.

# Arte y danza. Necesidad, estabilidad y trascendencia

Luis Álvarez Falcón<sup>1</sup>

## 1. Introducción

Cuando en el año 360 antes de nuestra era, en el *Timeo*, uno de los diálogos más influyentes de la filosofía occidental, Platón cuestionaba un problema definitivo y último en la historia de las ideas, la **estabilidad del mundo**, la lírica y la tragedia ya habían exhibido un perverso dominio sobre esta cuestión. Las expresiones artísticas desde la antigüedad habían puesto en cuestión la naturaleza del cuerpo humano, sus evoluciones en el espacio y a través del movimiento. Esta forma de representación orgiástica había tenido su origen en la institución simbólica de lo sagrado. La danza surgía de la propia necesidad de trascendencia en el mundo, cortocircuitando la dialéctica de lo racional y explotando los recursos que constituyen y dan estabilidad a las apariencias fluctuantes. Ésta había sido la urgente denuncia de Platón en el libro VII de la *República*. Desde entonces la historia quedará escindida por un viejo *chōrismós* (*χωρισμός*), aquél que separa la permanencia de las cosas y el patente cambio del mundo. La danza de la antigüedad había mostrado en el cuerpo este éxtasis y esta separación. Las danzas rituales ejercían una función simbólica en la comunidad, desempeñando un cometido en el proceso de institucionalización. Las danzas festivas de tipo religioso ampliaban la ceremonia de la creencia en una divinidad, del perdón o de la salvación. Las danzas paganas o de carnaval establecían el nexo de unión, propio del *orfismo*, con la naturaleza, con el universo y con la innegable pre-

1 Luis Álvarez Falcón (1967), es doctor en Filosofía y profesor de la Universidad de Zaragoza. Ha sido el coordinador en España de los actos conmemorativos del nacimiento de Maurice Merleau-Ponty. Miembro co-fundador de la Cátedra Internacional Merleau-Ponty en Morelia (México, 2008), es miembro asociado del Círculo Latinoamericano de Fenomenología (CLAFEN) y de la Sociedad Española de Fenomenología (SEFE). Sus principales líneas de investigación son la estética, la ontología y la teoría del conocimiento. Autor del ensayo *Realidad, Arte y Conocimiento. La deriva estética tras el pensamiento contemporáneo* (Editorial Horsori, Barcelona, 2009) y coordinador del monográfico *La Sombra de lo Invisible. Merleau-Ponty 1961-2011* (Editorial Eutelequia, Madrid, 2011). Miembro de la Société Française d'Esthétique (S.F.E.) y de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes (SEyTA).

sencia del transcurso de la temporalidad. El nacimiento del coro, la *triúnica choreia*, y la expresión última de las Bacantes eran los ejemplos radicales de este éxtasis y de esta *hierofanía* arrebatadora. El idealismo recuperará la efectividad estética como concepción energética de un proceso de intensificación de la experiencia ordinaria, que Platón interpretaba como *Enthousiasmós*, "endiosamiento", y que Aristóteles expresará con el concepto de *Kátharsis* o purificación orgiástica.

Contra el sentido común, desde la más cruda reacción, desde su impulso subversivo e insufrible, o desde el juego y la diversión, el arte en general, y la danza como una de sus formas de representación, no han necesitado tematizar su más íntima naturaleza, y el artista, el coreógrafo o el danzante, no han precisado de autoconciencia y de reflexión discursiva para ser efectivos. La danza es un ejemplo más en el espacio general de las artes. En algunas ocasiones, la reflexión del artista se ha perdido en hondas elucubraciones, digresiones, declaraciones o manifiestos programáticos. Esta divagación del autor se ha llevado a cabo, habitualmente, en su condición de primer receptor de la obra, independientemente de la condición efectiva de productor, de artista o de genio. La teoría estética ha demostrado ser la punta de lanza de las relaciones «arte-filosofía». La sociedad y la cultura han acusado este polémico encuentro, y la teoría se ha convertido en un baluarte. El arte, una vez más, ha precisado de una reflexión en todos sus ámbitos de análisis. Los discursos, tanto de carácter técnico como de carácter estético y artístico, muestran una deriva incontrolable hacia la teoría y, sin embargo, la propia teoría puede llegar a fatigar, saturar y disolver la práctica artística. El siglo XX se ha convertido en un marco incomparable para exemplificar esta resistencia y esta connivencia entre ambas: práctica y teoría.

En el arte de la danza el *factum* y sus propias características le han llevado a ser un terreno privilegiado donde poner en ejercicio el comportamiento entre arte y teoría. Tanto las expresiones artísticas que se han exhibido en la danza, como el propio grado de complejidad de sus discursos, han sido un caso excepcional. No por mostrar más intensidad, sino por revelar otra naturaleza, presente de por sí en el fenómeno estético y en la experiencia del arte. El cuerpo se ha convertido en el *médium* donde explotar esos

recursos que, de modo ordinario, sirven para constituir el mundo que nos rodea.

Hablaremos en este caso de la naturaleza de la subjetividad, de sus dinamismos y efectuaciones, y del modo en que “apuntala” la realidad dotándola de una estabilidad que de por sí no gozaría. Una estabilidad en la que las cosas trascienden y el *yo* se sitúa u orienta, anclándose en las referencias más próximas, “arraigándose” en definitiva. Por consiguiente, trataremos de esta forma de arraigo como del “anclaje” necesario que asegura la estabilidad de nuestro mundo, su permanencia y la praxis correspondiente. Nadie pierde este inevitable anclaje sin una escisión patológica. En este sentido, puramente ontológico y gnoseológico, la pérdida de vínculos supone la inestabilidad del mundo y de su sentido: la pérdida de la subjetividad en un *apeiron* indeterminado, sin forma y sin límite, que constituye el reino de lo posible como base de todo lo existente. Algunos han preferido ilustrar este *progressus* con una metáfora de origen botánico, como un rizoma, bulbo o tubérculo, que progresivamente plegándose<sup>2</sup>. De este modo, el progreso de la subjetividad y de la realidad supone un plegamiento sucesivo, *pli selon pli*, como en el sintagma de Mallarmé; un arte de plegar, desplegar, y replegar, como en el más puro barroco<sup>3</sup> y como en la propia danza desde la antigüedad. Otros, en una clara tendencia metafísica, han preferido ver este progreso como un despliegue, suponiendo que hay, en un principio, un *ser* que se despliega, una substancia, un ente o un *deus ex machina* (*απὸ μηχανῆς θεός*). Sin embargo, posiblemente, en un regreso a lo máximamente desplegado, sólo nos encontramos con la materia y con los cuerpos desplegados en las condiciones que hacen posible la experiencia.

Tres serán las cuestiones sobre las que pivote esta escueta digresión: **necesidad, estabilidad y trascendencia**. Sin profundizar todavía en ello, reconocemos en estas tres cuestiones una cierta fecundidad teórica, ligada al análisis sobre el ser humano, sobre la realidad y sobre sus modos de representación, sobre las grandes regiones del espíritu: la ciencia, el arte y la filosofía. El objetivo último será demostrar que la necesidad que reconstruye en el ser

2 DELEUZE, Gilles y GUATTARI Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos, 2004

3 DELEUZE, Gilles. *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona: Editorial Paidós, 1989.

humano los puentes rotos sobre la realidad, en palabras de David Hume, apuntalando y dando estabilidad y trascendencia al mundo, tiene su fundamento en nuestro modo de tender hacia las cosas. En ese *in-tendere* nuestro cuerpo es célula insituable y origen de estabilidad y trascendencia. El ejercicio recreado de este tender hacia las cosas mismas, hacia los cuerpos y hacia las referencias más próximas emula el acto primitivo en el que damos sentido al mundo para situarnos en él, orientarnos y desplegarnos, buscando su estabilidad y asegurando su trascendencia. Este ejercicio, recreado y festejado, constituye el espíritu propio de la danza. Su *mimesis* emula los dinamismos del cuerpo en la génesis primitiva de la espacialización. Sin embargo, un *apeiron* indeterminado, pero no caótico, es lo que permanece del mundo, como una pura materialidad, rica y descentrada, sobre la que el *yo* se arraiga una y otra vez, centrándola y empobreciéndola. Es en esa materialidad donde este ser humano, encarnado y corporeizado en torno a otros cuerpos constituidos, establece sus referencias y sus vínculos. Gran parte de la filosofía contemporánea ha abordado ese yo circundante que la danza representa ingenuamente en el movimiento y en la vivencia del mundo.

La experiencia del arte exhibe impúdicamente la necesidad, la estabilidad y la trascendencia del mundo. El juego, en el mismo sentido que lo tematizó la tradición estética del idealismo alemán<sup>4</sup>, es la expresión última del dominio del arte sobre estas tres cuestiones. El movimiento de la realidad en su constitución por una subjetividad mediada se convierte en un divertimento, una reacción o una subversión de esta misma necesidad. La inevitable tendencia a arraigar en el espacio se expresa en el paso del funambulista, en el *rond de jambe*, o en el giro del Derviche. El salto de longitud, la montaña rusa, la caída libre, el vértigo o la puntería serán expresiones de esta experiencia y, por supuesto, la arquitectura, la música y la danza se convertirán en una máxima expresión.

## 2. La necesidad del cuerpo en el espacio

En la danza hay un agotamiento de los recursos de la representación que fundían el cuerpo en la narración, el movimiento o la técnica. Esta incansable búsqueda de agotamiento parte de los ví-

---

4 SCHILLER, Friedrich. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre* (edición bilingüe), Barcelona: Anthropos, 1990.

culos primitivos que, en condiciones habituales, relacionan el cuerpo y el espacio. Durante siglos la tradición occidental ha concebido esta relación partiendo de un modelo racionalista, de un materialismo corporalista, de un realismo adecuacionista y necesitarista, o de un espiritualismo exacerbado. El pensamiento contemporáneo ha puesto en duda la simplicidad de estas corpovisiones unificadoras que, de un modo reduccionista, han tendido a explicar el fenómeno del cuerpo en el espacio a partir de la geometría, de la física y de la psicología.

El espacio se ha representado como un gran contenedor, una matriz topológica donde se ubica el cuerpo y donde se hace posible el movimiento y sus evoluciones temporales. Sin embargo, en las técnicas de ordenamiento espacial y temporal de las acciones, la geometrización se entiende en términos de clausura del espacio y localización individual de las posiciones, junto con la distribución en serie del ordenamiento del conjunto. El cuerpo se relaciona con el espacio y con el tiempo a partir de la inclusión de la secuenciación de las tareas, según el orden lógico de ejecución y el orden espacial de distribución, siempre en las coordenadas de una totalidad funcional. Sin embargo, la vivencia del cuerpo ha puesto al descubierto los dinamismos y efectuaciones de la subjetividad en ese arraigo intencional que constituye y da estabilidad a la realidad. Hemos tenido otra constancia del cuerpo a través de nuestra experiencia del espacio y, en consecuencia, un giro fenomenológico nos ha abierto el camino a la subjetividad desde las cosas mismas.

La naturaleza de la subjetividad se ha revelado a través de la relación del cuerpo con el mundo de las cosas. La aproximación fenomenológica a esa naturaleza ha comprometido a gran parte del pensamiento contemporáneo. Las consecuencias de esta aproximación puramente filosófica se han exhibido en todos los aspectos humanos, en el desarrollo técnico y artístico, en los avances médicos, en la geografía, en la industria de la información y la comunicación, en el mundo del ocio, etc. El resultado es una inevitable pero peligrosa transformación de nuestra concepción del ser humano y, en términos categóricos, la amenaza de una nueva aproximación de carácter antropológico<sup>5</sup>. El arte, sin embargo, ha sabido explorar

---

5 BLUMENBERG, Hans. *Descripción del ser humano*, Buenos Aires: F.C.E., 2010.

ese itinerario, del espacio al cuerpo, del cuerpo al yo y del yo al ser humano, de una manera frívola y provocadora, contribuyendo al descubrimiento de lo posible y recreándose en lo necesario.

La fenomenología conduce el análisis en busca de las efectuaciones que hacen posible nuestra experiencia del espacio, es decir, de las síntesis asociativas que permiten el fenómeno de la espacialidad. Estas síntesis van configurando los vínculos necesarios que conforman el aparecer de los fenómenos. El cuerpo va a ser un nexo necesario en esta aparición. Durante siglos hemos interpretado nuestra concepción del espacio como la espacialidad objetiva, el espacio de puntos y distancias en el nivel del mundo vivido. Sin embargo, nuestra experiencia del espacio nos ha mostrado la necesidad de una diferenciación de niveles, implicados fenomenológicamente a través del cuerpo. A su vez la actividad sintética del "yo" ha desplegado múltiples niveles de subjetividad, enlazados a los diferentes niveles o estratos en los que la espacialidad va apareciendo. Estos vínculos necesarios, articulados en torno a nuestra vivencia del cuerpo, permiten que el proceso de espacialización termine en nuestra concepción común del espacio. Sin embargo, en este proceso de espacialización hemos accedido a otra espacialidad, a otro nivel de espacialidad distinto del espacio copernicano; una espacialidad sin puntos ni distancias, diferente a las ideas de espacio en las que han confluido la ciencia clásica, la mecánica newtoniana, y la actitud naturalista.

Al igual que ocurriera en la mítica caverna de Platón, los seres humanos, los oscuros prisioneros de este espacio de apariencias en el que el cuerpo se ubica, precisan que permanezcan las condiciones, las leyes que dan coherencia y continuidad a su mundo vivido. El sistema de las sombras y sus apariciones no puede cambiar con los días (**estabilidad**), y ese sistema debe tener el mínimo de objetividad que lo despegue o trascienda de lo simplemente imaginado (**trascendencia**). Esta necesidad se convierte en la seguridad que nos aferra al mundo. El cuerpo en movimiento experimenta la **estabilidad** del mundo vivido objetivo, dada por algún tipo de necesidad. Su **trascendencia** ha de impedir que sus evoluciones en el espacio no sean más que una ficción, una alucinación o un sueño.

Se insinúa pues la tarea de propugnar una estabilidad del mundo con una necesidad no obligatoriamente esencial, sino me-

ramente intencional y fundada en el cuerpo. El principio de experiencia se presenta para la filosofía como una forma fundamental de «arraigo»: toda intuición en que se da algo originariamente es un fundamento de derecho del conocimiento; todo lo que se nos brinda originariamente (por decirlo así, en su realidad corpórea) en la intuición, hay que tomarlo simplemente como se da, pero también sólo dentro de los límites en que se da<sup>6</sup>. Recuerden que en el siglo XIX, Franz Brentano, un neokantiano discípulo de Bolzano, definía “intencionalidad”, del latín *in-tendere*, “tender hacia”, como aquello que los escolásticos medievales llamaron la in-existencia intencional (o mental) de un objeto, y que él mismo, con expresiones no del todo carentes de ambigüedad, definía como referencia a un contenido, dirección hacia un objeto (que no significa una realidad), o como objetividad inmanente. Todo fenómeno psíquico contenía en sí algo como objeto, aunque no siempre del mismo modo. En la presentación hay algo que es presentado; en el juicio algo viene aceptado o rechazado; en el amor, amado; en el odio, odiado; en el deseo, deseado. Este *in-tendere*, o “tender hacia”, es, en definitiva, una forma de «arraigo» sobre las cosas, una necesidad no obligatoriamente esencial que trata de dar estabilidad al mundo sin mermar su trascendencia, y que conforma nuestra experiencia del cuerpo vivido. Esta experiencia, recreada en el espacio de las artes, configura el uso deliberado del cuerpo como medio radical y último de hacer, rehacer y destruir los vínculos no esenciales, sino intencionales, que nos aseguran de ordinario la estabilidad del mundo percibido y de la praxis correspondiente. Su representación en la danza y su experiencia en la danza proyectada como expansión imaginada ponen en cuestión la necesidad de nuestros vínculos en el mundo vivido. De ahí que esta experiencia artística constituya en su propia naturaleza una reacción, una subversión y, en definitiva, una revolución permanente.

### 3. La estabilidad del cuerpo en el espacio

Nuestra condición de espectadores parte siempre de la realidad humana *dada*, de la situación platónica de los hombres pris-

---

<sup>6</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, traducción al español: José Gaos, México: Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 58.

oneros que buscan su liberación por explicación de su cueva de sombras. Esa explicación tiene como objetivo principal asegurar la estabilidad del mundo percibido y de la praxis correspondiente. Sin embargo, es necesario asegurar que esa realidad vivida no sea una mera apariencia, una ficción, un ensueño o una alucinación. El objetivo de la estabilidad siempre se ha antepuesto al objetivo de la trascendencia, suponiendo que esta última será siempre un resultado de aquella, pero no es necesariamente así. En consecuencia, tanto la explicación antigua, metafísica, como la explicación moderna, el trascendentalismo, se han dirigido a explorar la necesidad que proporciona la estabilidad. Y, en ambos casos, el tipo de necesidad encontrada es el de una férrea necesidad esencialista. La ciencia clásica y la actitud naturalista han introducido una noción práctica de espacio, que implica nociones claras y necesarias: puntos, instantes, distancias, simultaneidad. La aceptación implícita del naturalismo nos ha llevado a una noción confusa del espacio y del cuerpo, a una noción fenomenológicamente ingenua que asegura la estabilidad del mundo a costa de su propia trascendencia.

Tanto el arte, en este caso la danza, como la filosofía y la ciencia han descubierto una ecuación fundamental: al aumentar la estabilidad del mundo a través de una necesidad esencial, ponemos en peligro su trascendencia, y al asegurar la trascendencia del mundo que nos rodea corremos el peligro de perder su estabilidad. Es la experiencia de los prisioneros de la caverna que prefieren vivir en un mundo de apariencias, seguro, firme, permanente y estable, aunque pueda constituir una ficción, y la experiencia del prisionero liberado, desatado de sus ligaduras y obligado a levantarse súbitamente (*eksaíphnēs*) y a andar. La estabilidad de este último es sacrificada en pos de su propia trascendencia y del descubrimiento de la espacialidad del mundo, encarnada en su propio cuerpo y en el afuera de los otros cuerpos. Hemos olvidado que consideramos el espacio exterior desde el interior del *Leib*, del cuerpo vivido, del cuerpo interno. La vivencia del cuerpo no deja otra solución que rebajar la potencia de la estabilidad (metafísica, esencialista, eidética), de tal modo que se asegure la trascendencia del mundo vivido sin merma de su estabilidad. Éste es el principal éxito de la danza como arte y en él confluye el proyecto del programa de una filosofía futura.

La danza rebaja la potencia de la estabilidad del mundo mostrando su trascendencia. Su necesidad, no esencial sino intencional, propia del arte en general, su *in-tendere* hacia las cosas mismas y hacia los otros cuerpos, su descubrimiento de otros niveles de espacialidad, nos descubren una estabilidad diferente que, lejos de sacrificar su trascendencia, exhibe la riqueza del mundo apareciendo y el origen del sentido en esta aparición. Esta excepcional trascendencia hace de la danza una instancia crítica que exhibe las condiciones de posibilidad del cuerpo en el espacio. De ahí que la danza contemporánea se haya convertido en un dispositivo de acción, capaz de abanderar las vanguardias de las continuas revoluciones en nuestra concepción de la realidad y del ser humano.

El pensamiento del siglo XX demostró la necesidad de una fuerza operatoria concreta en forma de *sujeto kinestésico*, de una conciencia corpórea, un cuerpo vivo, un *Leibkörper*. Quizá la experiencia radical de la administración política de los cuerpos, encarnada en los actos de barbarie ultrajantes para la conciencia de la humanidad que considera la declaración universal de los derechos humanos, ha marcado esta nueva aproximación al cuerpo. No podemos entender la subjetividad sin su anclaje al *Leib*, sin su naturaleza de intencionalidad operante. Tampoco podemos entender una intencionalidad sin kinestesias, en la que no asumamos el tiempo. Las operaciones de los sujetos corpóreos consiguen asociar sensaciones *hyléticas*, materiales, y sensaciones *kinestésicas*. De este modo, las oleadas de campos sensibles se distribuyen en movimientos kinestésicos corpóreos, agrupados en sistemas kinestésicos subjetivos, asociados, en dependencia recíproca, con síntesis estéticas<sup>7</sup>.

Los movimientos kinestésicos subjetivos se ajustan a los movimientos corpóreos y para cambiar las sensaciones se cambian los movimientos kinestésicos. Éste es el gran descubrimiento fenomenológico y el gran recurso de la danza. Las sensaciones kinestésicas son constitutivas del cuerpo (*Leib*) y están localizadas en él, pero son irreductibles a la fisiología. En el cuerpo interno, el *Leib*, confluyen los datos últimos de las sensaciones por las que se manifiestan las cosas y las sensaciones por las que se constituye el

---

<sup>7</sup> SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, Ricardo. *Estromatología. Teoría de los niveles fenomenológicos*. Madrid-Oviedo: Brumaria-Eikasia, 2014.

propio sujeto corpóreo, la conciencia incorporada. Esta confluencia hace que podamos hablar de un espacio métrico, con puntos y distancias, conjugado con el tiempo continuo de presentes, y una espacialidad de *orientación* que media entre la espacialización y el espacio métrico de distancias de las operaciones.

Este dominio de *lo kinestésico* sobre *lo hylético*, material, es lo que Edmund Husserl denominó la “libertad kinestésica del yo puedo”, y esta especial “libertad” es la que me permite acceder a esa espacialización originaria, donde el hacerse de los singulares corpóreos y el hacerse de los sentidos transposibles que se integran, se corresponden con el hacerse de la espacialidad y la temporalidad. Todo este aparente y complejo entramado me permite “hacer” el espacio en torno a mi cuerpo y recrear, una y otra vez, esta espacialización para tener experiencia de mi propia corporeidad y de sus vínculos sobre la realidad. Todo cuerpo objetivo es percibido gracias al cuerpo vivido y el cuerpo puede sentirse sintiendo. La tradición fenomenológica, desde Husserl a Merleau-Ponty<sup>8</sup>, insiste en la constitución intencional del cuerpo en una compleja relación reflexiva mantenida consigo mismo. Esta reflexividad natural e intencional del cuerpo no es una proyección de un espíritu activo sobre una materia pasiva; es el cuerpo vivido el que nos orienta hacia el mundo mientras recibe información de él. De ahí que concluyamos que el cuerpo es un horizonte de la experiencia vivida y una intencionalidad motriz. Su “tender hacia” es el vínculo no esencial, la necesidad puramente intencional, que da estabilidad al mundo manteniendo su trascendencia. Esta conclusión da sentido a una fenomenología de la danza que hoy se aproxima, más que nunca, al fenómeno artístico como un horizonte de posibilidades extremas.

#### **4. La trascendencia del cuerpo en el espacio de la danza**

En conclusión, la aproximación fenomenológica a la experiencia del arte nos permite tematizar el fenómeno de la danza y de sus representaciones. Contra las concepciones clásicas, naturalistas, positivistas y científicas del cuerpo en el espacio, el arte hace posible el descubrimiento de una necesidad no esencial que da es-

---

<sup>8</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard, 1945.

tabilidad al mundo sin merma de su trascendencia. Esta necesidad puramente intencional tiene su vínculo más próximo en el cuerpo, como tendencia, propensión, directriz, disposición, apego, afecto, interés, querencia, deseo, inclinación, sentido o arraigo sobre las cosas. Nuestra experiencia ordinaria nos muestra este *in-tendere* en todas nuestras relaciones con la realidad, incluyendo el movimiento, el gesto, la atención o el paso. La danza recrea esta necesidad intencional, llevando hasta el límite la evolución del cuerpo en la génesis del espacio y del sentido mismo.

Cuando Pina Bausch recomendaba a sus alumnos que “buscaran”, sin ni siquiera indicar jamás si las direcciones que estaban tomando eran o no las correctas, se trataba de explorar, en el baile, el cuerpo en el espacio de orientación. Esta “búsqueda” es la incesante y nunca determinada intencionalidad del cuerpo en el espacio de la danza. En una clara alusión a la alegoría que hemos utilizado en esta exposición, la pantalla se ha convertido en una analogía de esta nueva trascendencia que es representada en el arte. Cuando Douglas Rosenberg, el realizador y teórico estadounidense, habla de *Danza para la Pantalla*<sup>9</sup>, asume este extraño entrecruzamiento, retrocruzamiento o introgresión que caracteriza al *empiètement*, en términos merleau-pontianos, del cuerpo sobre el mundo y sobre los otros cuerpos. Este *empiéter* se exhibe en las múltiples y caprichosas formas de nuestro “tender hacia” el espacio, generando una hibridación presente en nuestro mundo actual. En el caso de Rosenberg, tal forma híbrida ha sido la encarnación en el film de la representación artística de este recruzamiento.

Durante años la tecnología se ha convertido en el dispositivo en el que amplificar la especial trascendencia explotada por el arte. Por ello, las constantes referencias a esta hibridación son ya habituales en el mundo de la técnica, abarcando todos los ámbitos y convirtiéndose en la relación cotidiana del cuerpo con los artefactos. En otras ocasiones hemos citado a Isadora Duncan, Loie Fuller y Ruth Saint Denis, porque en ellas se exhibe con radical patencia esta escandalosa hibridación, tal como ocurriera en las insufribles vanguardias de los inicios de siglo. Tendremos, por un lado, la

---

<sup>9</sup> ROSENBERG, Douglas. “Dancing for the Camera,” *Dance on Camera Journal*, Dance Films Association, New York, Vol. 1 #1, January-February, 1998. (<http://www.dvpg.net/>)

libertad y la fuerza escénica del cuerpo, desde su presencia como intencionalidad motriz que genera espacio; por otro lado, la presencia y la ausencia del cuerpo en escena, que no deja ser visto sino a través de la luz, que es pantalla en movimiento, que es desmaterialización, desrealización, movimiento por sí mismo. No es de extrañar, pues, que Paul Valéry caracterizara esta escandalosa reinvencción del cuerpo en el espacio como una forma del tiempo que ignora lo que la rodea, que ignora la tierra y la gravedad<sup>10</sup>. El cuerpo de la danza es un cuerpo que se separa de los equilibrios ordenados y, sin embargo, su inestabilidad es regulada, hay una cadencia que ordena el movimiento. La bailarina, o el bailarín, crea un mundo que tiene un tiempo y espacio propios, ajenos a la práctica cotidiana.

La excepcional trascendencia del mundo, representada en ese “recinto de resonancias” que es el arte de la danza, hace factible reconocer que es posible una necesidad en la contingencia de las cosas<sup>11</sup>. Esta necesidad, que se exhibe en el arte, nos ha enseñado a romper la estabilidad esencial de lo real para encontrar una nueva estabilidad en las expresiones más radicales del ser humano. Por ello, la trascendencia que redescubrimos en la danza es una promesa de libertad y de emancipación. Lejos de intentar infructuosamente un anclaje que dé permanencia y estabilidad a nuestro mundo, el descubrimiento del cuerpo como posibilidad nos ha permitido instalarnos en la realidad sin miedo, sin la invención de ninguna seguridad, sin redes ni tramoyas.

---

10 VALÉRY, Paul. «Philosophie de la danse» (1938), en Œuvres I, Variété, «Théorie poétique et esthétique», Paris: Nrf, Gallimard, 1957, pp. 1390-1403. Conferencia en la Université des Annales, 5 de marzo de 1936.

11 MEILLASSOUX, Quentin. *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris: Seuil, 2006.

## BIBLIOGRAFÍA

- BLUMENBERG, Hans. *Descripción del ser humano*, Buenos Aires: F.C.E., 2010.
- DELEUZE, Gilles. *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona: Editorial Paidós, 1989.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos, 2004.
- HUSSERL, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, traducción al español: José Gaos, México: Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 58.
- MEILLASSOUX, Quentin. *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris: Seuil, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- ROSENBERG, Douglas. "Dancing for the Camera," Dance on Camera Journal, Dance Films Association, New York, Vol. 1 #1, January-February, 1998. (<http://www.dvpg.net/>)
- SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, Ricardo. *Estromatología. Teoría de los niveles fenomenológicos*. Madrid-Oviedo: Brumaria-Eikasia, 2014.
- SCHILLER, Friedrich. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre* (edición bilingüe), Barcelona: Anthropos, 1990.
- VALÉRY, Paul. «Philosophie de la danse» (1938), en Œuvres I, Variété, «Théorie poétique et esthétique», Paris: Nrf, Gallimard, 1957, pp. 1390-1403. Conferencia en la Université des Annales, 5 de marzo de 1936.

# Art and dance, stability and transcendence<sup>1</sup>

Luis Álvarez Falcón

## 1. Introduction

When in the year 360 BC, Plato's *Timaeus* –one of the most influential dialogues in western philosophy– questioned a definitive and ultimate problem in the history of ideas, **the stability of the world**, lyric poetry and tragedy had already exhibited a perverse dominion upon this question. The artistic expressions from the antiquity had called into question the nature of the human body, its evolutions in space and through movement. This form of orgiastic representation had had its origin in the symbolic institution of the sacred. Dance arose from the inner necessity of significance in the world, as part of a closed circuit of rational dialectic and exploiting the resources that constitute and give stability to fluctuating appearances. This had been the urgent admonition of Plato in Book VII of *The Republic*. Since then, history will be disassociated by an old *chōrismós* (χωρισμός), one that separates the permanence of things from the apparent change of the world. Antique dance had shown this ecstasy and this separation in the body. Ritual dances created a symbolic function in the community, carrying out a role in the institutionalization process. Festive religious dances of type extended the ceremony to a belief in a divinity, pardon or salvation. Pagan or carnival dances synthesised the *orphic* bond with nature, the universe and the undeniable presence of temporality.

The birth of the chorus –the *triúnica choreia*– and the final expression of the *Bacchantes* were the radical examples of this ecstasy and this captivating *hierophany*. Idealism will recover its aesthetic effectiveness as a power conception of an intensification process of the ordinary experience, that Plato interpreted as *Enthousiasmós*, “the essence of god”, and that Aristotle will express with the concept of *Kátharsis* or orgiastic purification.

Against common sense, from the crudest reaction, its subversive and insufferable impulse, or from gaming and diversion, art in general, and dance as one of its representations, have not needed to take its most intimate nature as a theme, and the artist –chore-

---

1 Translation José María Zarranz

ographer or dancer— has not needed self-consciousness or discursive reflection to be effective. Dance is another example of the general space of the arts and in some occasions, the reflections of the artist have got lost in a quagmire of profound lucubrations, programmatic digressions, declarations or manifestos. This digression of the author has been carried out customarily as the first receiver of the work, either in a position as producer, artist or genius. The aesthetic theory has spearheaded the “art-philosophy” relations. Society and culture have endured this controversial encounter, and theory has become a fortress. Once again art has needed an analysis of reflection. The speeches, either technical or aesthetic-artistic, seem to drift uncontrollably towards theory and, nevertheless, theory itself threatens to tire, saturate and dissolve artistic practice. The 20<sup>th</sup> century has become an incomparable framework to exemplify the resistance and collusion between both: practice and theory.

In the art of dance, the *factum* and its own characteristics are the natural sphere where the interaction between art and theory exercise. The artistic expressions of dance as well as the degree of complexity of their speeches have been an exceptional case. Not because they show more intensity, but because they reveal another nature, obviously present in the aesthetic phenomenon and in the art experience. The body has become the *medium* where those resources that constitute the world around us operate.

We will now deal with the nature of subjectivity, its dynamisms and performances, and how it “shores up” reality by giving it a stability that it would not ensure otherwise. A stability in which things extend and in which the *ego* locates itself, anchoring in nearby references, “taking root” in short. Therefore, we will consider this form of rooting as the “necessary anchorage” that preserves stability in our world, its permanence and corresponding praxis. Nobody loses this inevitable anchorage without a pathological split. In this sense, purely ontological and gnoseological, the loss of bonds involves the instability of the world and its sense: the loss of subjectivity in an indeterminate *apeiron*, without form or limit, which conforms the realm of the possible as the basis of existence. Some have preferred to illustrate this *progressus* with a botanical metaphor as rhizome, bulb or tuber, that progresses folding

itself<sup>2</sup>. In this way, the progress of subjectivity and reality brings a successive folding, *pli selon pli*, like in Mallarmé's syntagma; an art to fold and unfold, as in the purest baroque<sup>3</sup> and as in antique dance. Others, in a clear Metaphysical tendency, have preferred to see this progress as an unfolding, assuming that there is, at first, a being who unfolds, a substance, an entity or a *deus ex machina* (ἀπὸ μηχανῆς θεός). Nevertheless, very likely in a return to the maximum unfolded, we only find matter and the unfolded bodies in the conditions that make experience possible.

This concise digression will centre on three questions: **necessity**, **stability** and **transcendence**. Without deepening in it yet, we recognize a certain theoretical fecundity in these three questions, bound to the analysis of the human being, reality and its ways of representation, of the higher regions of the spirit: science, art and philosophy. The ultimate objective will be to demonstrate that the necessity that reconstructs the broken bridges over reality in the human being –in the words of David Hume, propping up and giving stability and transcendence to the world– has its foundations in our way to relate to the things. In that *in-tendere* our body is an unlocatable cell and the origin of stability and transcendence. The act recreated by this tendency towards the things themselves, towards the bodies and our nearby references emulates the primitive act in which we give sense to the world to find our place in it, to get our bearings and to unfold, looking for its stability and assuring its transcendence. This exercise, recreated and celebrated, is the natural spirit of dance. Its *mimesis* emulates the dynamisms of the body in a primitive genesis of spatialisation. Nevertheless, an indeterminate *apeiron* –although non chaotic– is what remains of the world, like pure materiality, rich and off-centre, on which the *ego* roots itself once and again, centring and impoverishing it. It is in that materiality where this human being, embodied and materialised around other constituted bodies, settles down its references and its bonds. Great part of contemporary philosophy has approached that surrounding *ego* ingenuously represented by dance through movement and in the experience of the world.

2 DELEUZE, Gilles y GUATTARI Félix. *Mille Plateaux*, Paris: Éditions de Minuit, 1980.

3 DELEUZE, Gilles. *Le Pli - Leibniz et le baroque*, Paris: Les éditions de Minuit (coll. «Critique»), 1988.

The experience of art brazenly exhibits the necessity, stability and transcendence of the world. The game, as was thematised by the aesthetic tradition of German idealism<sup>4</sup>, is the ultimate expression of the control of art on these three questions. The movement of reality in its constitution by subjectivity becomes a divertimento, a reaction or a subversion of this need. The inevitable tendency to root in the space is expressed in the passage of the tightrope artist, in the *rond de jambe*, or the whirling dervishes. The long jump, a helter-skelter, free fall, vertigo or shooting aim will be expressions of this experience and, of course, architecture, music and dance will become its highest form.

## 2. The necessity of the body in space

In dance the resources of representation that fused the body in the narration, the movement or the technique are exhausted. This untiring search of exhaustion springs from the primitive bonds that naturally relate body and space. For centuries western tradition has conceived this relation from a rationalist perspective, from corporatist materialism, from adequational and necessarist realism, or from exacerbated spiritualism. Contemporary thought has questioned the simplicity of these unifying body visions that have tried to explain the phenomenon of the body in space from a reductionist framework through geometry, physics and psychology.

Space has been portrayed as a great container, a topological matrix in which the body is placed and where movement and its temporary evolutions become feasible. Nevertheless, under the techniques of spatial and temporal ordering of the actions, geometrisation is understood as spatial closure and individual location of positions, along with the serial distribution and ordering of the whole.

The body is related to time and space after the insertion of a sequence of tasks, according to the logical order of execution and the spatial order of distribution, always under the coordinates of functional totality. Nevertheless, the experience of the body has brought to light the dynamisms and performances of subjectivity in that intentional attachment that composes and brings stability

---

<sup>4</sup> SCHILLER, Friedrich. *Kallias oder über die Schönheit*, Sämtliche Werke, Band 5, München: Hanser, 1962, S. 394-434.

to reality. We have had another perception of the body through our experience of space and, consequently, a phenomenological turn has broken fresh ground towards subjectivity from the things themselves. The nature of subjectivity has been revealed through the connections of the body with the world of things. The phenomenological approach to that nature has greatly jeopardised contemporary thought. The consequences of this purely philosophical approach have been exposed in all human aspects, namely, in technical and artistic development, medical breakthroughs, geography, the media and communication industry, in the world of leisure, etc. The result is an unavoidable but dangerous transformation of our conception of the human being and, in categorical terms, the threat of a new anthropological approach<sup>5</sup>. Art, nevertheless, has known how to explore that itinerary –from space to the body, from the body to the ego, and from the ego to the human being– in a frivolous provoking way, contributing to the discovery of what is possible and taking pleasure in what is necessary.

Phenomenology leads the analysis in search of the actions that make our spatial experience possible, that is to say, of the associative syntheses that allow the phenomenon of space. These syntheses are forming the necessary bonds for the appearance of the phenomena, in which the body is going to be a necessary nexus. For centuries we have understood our conception of space as objective spatiality, the space of points and distances in the lived world. Nevertheless, our experience of space has shown the necessity to differentiate between different levels phenomenologically implied through body. In turn, the synthetic activity of the “ego” has unfolded multiple levels of subjectivity, connected at the different levels or layers in which spatiality appears. These necessary bonds, articulated around our experience of the body, allow the spatialisation process to end in our common conception of space. However, though this process of spatialisation we have entered another spatiality, a level different from Copernican space; a spatiality without points nor distances, different from the spatial ideas in which classical science, Newtonian mechanics, and the naturalistic attitude have come together.

---

<sup>5</sup> BLUMENBERG, Hans. *Beschreibung des Menschen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

As it happened in Plato's allegory of the cave, human beings –those dark prisoners of this space of appearances where the body is located– need the conditions and laws that give coherence and continuity to their lived world to remain. The system of shades and apparitions cannot change all of a sudden (**stability**), and that system must have a minimum of objectivity for it to take off or go beyond what is simply imagined (**transcendence**). This necessity becomes the security that helps us cling to the world. The body in movement experiences the **stability** of an objective lived world, given by some type of necessity. Its **transcendence** has to prevent its evolutions in space from being just a fiction, a hallucination or a dream.

The mission to advocate stability of the world through a necessity –not obligatorily essential but merely intentional and founded on the body– is suggested. The principle of experience is a fundamental form of “rooting” for philosophy: all intuition in which something originally occurs is a foundation of the right of knowledge; everything that is originally offered to us in that intuition –so to speak, in its corporeal reality– is to be taken simply as it occurs, but also only within the boundaries in which it occurs<sup>6</sup>. Remember that in the 19<sup>th</sup> century, Franz Brentano –a neo-Kantian disciple of Bolzano– defined “intentionality”, from the Latin *in-tendere*, “to tend towards”, in terms of what medieval scholars called the intentional (or mental) non existence of an object, and that he himself –often ambiguously– defined as reference a content, direction towards an object (which does not mean a reality), or as imminent objectivity. All psychic phenomena contained in themselves something of an object, although not always in the same way. In a presentation there is something that is displayed; in a judgment something is accepted or rejected; in love, loved; in hatred, hated; in desire, wanted. This *in-tendere*, or “tend towards”, is in fact a form of “rooting” on things, a necessity –not compulsorily essential– that tries to give stability to our world without diminishing

---

6 HUSSERL, Edmund. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie 1. Halbband: Text der 1.-3. Auflage - Nachdruck. [Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy, first book: general introduction to a pure phenomenology. First half binding. Text of the 1-3 editions. Reprint.] Edited by Karl Schuhmann. The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff, 1977.

its transcendence, and that conforms our experience of the lived body. This experience, recreated in the space of the arts, shapes the deliberate use of the body as a radical and ultimate means to make, remake and destroy the nonessential, but intentional, bonds that ensure the stability of our perceived world and its corresponding praxis. Its representation through dance and its experience in dance as a projection of imagined expansion question the need of our bonds with the experienced world. For that reason, this artistic experience constitutes in its own nature a reaction, a subversion and, in fact, a permanent revolution.

### **3. The stability of the body in space**

Our position as watchers always starts from the *given* human reality, from the platonian situation of the prisoners who long to break free from their cave of shades through reason. That explanation's primary target is to assure the stability of the perceived world and its praxis correspondingly. Nevertheless, it is necessary to ensure that that lived reality is not a mere appearance, a fiction, a dream or a hallucination. The purpose of stability always has been put before transcendence, assuming that the latter will always be a result of the former, but this is not necessarily like that. Consequently, both the old Metaphysical explanation and the modern one, transcendentalism, have aimed to explore the necessity that stability brings. And, in both cases, the type of need found is firmly essentialist. Classical science and the naturalistic attitude have introduced a practical notion of space that implies clear and necessary notions: points, moments, distances, simultaneity. The implied acceptance of naturalism has misguided us towards a confused concept of space and the body, towards a phenomenologically ingenuous notion that ensures the stability of the world at the expense of its own transcendence.

Both art, in particular dance, as well as philosophy and science have solved a fundamental equation: when increasing the stability of the world through an essential necessity, we risk its transcendence, and when assuring the transcendence of the surrounding world, we are in danger of losing its stability. This is the experience of the prisoners of the cave who would rather live in a world of appearances, secure, firm, permanent and stable, although it may be

a fiction, and the experience of the prisoner who is released, free of his ties and forced to suddenly rise (*eksaíphnēs*) and walk. The stability of the latter is sacrificed in favour of his own transcendence and of the discovery of the spatiality of the world, incarnated in his own body and on the outside of the others. We have forgotten that we consider this outer space from the inside of the *Leib*, of the lived body, the internal body. The experience of the body leaves no other solution than to reduce the power of stability (metaphysical, essencialist, eidetic) in such a way that the transcendence of the lived world be preserved without reducing its stability. This is the main achievement of dance as art, and the project of a future philosophy converges in it.

Dance reduces the capacity for stability of the world showing its transcendence. The necessity –not essential but intentional– of art in general, its *in-tendere* towards the things themselves and the other bodies, its discovery of other levels of spatiality, offer us a different form of stability that, far from sacrificing its transcendence, exhibits the richness of the world by appearing and the origin of the sense in this appearance. This exceptional importance makes dance a critical instance that exhibits the conditions of possibility of the body in space. For that reason, contemporary dance has become a reaction device, able to spearhead the revolutionary vanguards in our conception of reality and the human being.

Twentieth century thought demonstrated the necessity for a concrete operating force in the shape of a *kinesthetic subject*, a corporeal conscience, a living body, a *Leibkörper*. Perhaps the radical experience of the political administration of the bodies, incarnated in the outrageous acts of barbarism for the conscience of humanity that embraces the Universal Declaration of Human Rights, has marked this new approach to the body. We cannot understand subjectivity without its connection to the *Leib*, without its nature as an operating intentionality. We cannot either understand an intentionality without kinesthesias in which we do not assume time. The actions of corporeal subjects can associate hyletic –material– sensations with kinesthetic ones. This way, the waves of sensitive fields are distributed in corporeal kinesthetic movements, grouped in subjective kinesthetic systems, devel-

oped in reciprocal dependency with esthetic syntheses<sup>7</sup>.

Subjective kinesthetic movements adjust to corporeal movements and in order to change the sensations, kinesthetic movements change. This is the great phenomenological discovery and the substantial resource of dance. Kinesthetic sensations constitute the body (*Leib*) and are located in it, but they are irreducible to physiology. The ultimate data of the sensations by which things manifest and the sensations by which the corporeal subject itself is constituted –the built-in conscience– converge in the internal body, the *Leib*. This convergence allows us to define a metric space, with points and distances, conjugated with a time continuous of presents, and a spatiality of *direction* between spatialisation and the metric space of distances.

This importance of the kinesthetic over the hyletic, material, is what Edmund Husserl called the kinesthetic freedom of “I can”, and this particular “freedom” allows me to access to this original spatialisation, where the becoming of the corporeal singulars and the becoming of the transmissible senses that are integrated, correspond to becoming of spatiality and temporality. All this complex framework allows me “to make” the space around my body and to recreate, time and time again, this spatialisation in order to experience my own corporeality and its bonds upon reality. Every objective body is perceived thanks to the lived body and the body can feel itself by feeling. Phenomenological tradition, from Husserl to Merleau-Ponty<sup>8</sup>, insists on the intentional constitution of the body in a complex reflective relation born with itself. This natural and intentional reflexivity of the body is not the projection of an active spirit on a passive matter; it is the lived body that orients us towards the world while it gathers information from it. Thus we conclude that the body is a horizon of the lived experience and a motor intentionality. Its “tend towards” is the non essential bond, the purely intentional necessity, that brings stability to the world maintaining its transcendence. This conclusion gives sense to a phenomenology of dance that today comes near, more

---

7 SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, Ricardo. *Estomatología. Teoría de los niveles fenomenológicos*. Madrid-Oviedo: Brumaria-Eikasia, 2014.

8 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.

than ever, to the artistic phenomenon as a horizon of extreme possibilities.

#### 4. The transcendence of the body in the space of dance

In conclusion, the phenomenological approach to art experience lets us thematise the phenomenon of dance and its representations. Against classical, naturalistic, positivist and scientific conceptions of the body in space, art makes the discovery of a non essential necessity possible, a need that gives stability to the world without damaging its importance. This purely intentional necessity has its nearest bond within the body, as a tendency, propensity, directive, disposition, attachment, affection, interest, homing, desire, inclination, sense or rooting on the things. Our ordinary experience shows us this *in-tendere* in all our relations with reality, including movement, gesture, attention or step. Dance recreates this intentional necessity, taking to the limit the evolution of the body in the genesis of space and sense itself.

When Pina Bausch advised her students to “search”, without even letting them know whether the steps they were taking were right or wrong, she made them explore the body through dance in space. This “search” is the persistent and never determined intentionality of the body in the space of dance. In clear reference to the allegory used in this presentation, the screen has become an analogy of this new transcendence represented in the art. When Douglas Rosenberg, the American producer and scholar, speaks about *Screendance*<sup>9</sup>, he assumes this strange intersection, recrossing or introgression that characterises the *empiètement* –in Merleau-Pontian terms– of the body upon the world and upon the other bodies. This *empiéter* exhibits itself in the manifold and capricious forms of our “tend towards” space generating a hybridisation in our present world. As for Rosenberg, such hybrid form has been the incarnation of the artistic representation of this recrossing in the film.

For years, technology has been the device in which art transcendence is amplified. For that reason, the constant references to this hybridisation are already habitual in the world of technique,

---

<sup>9</sup> ROSENBERG, Douglas. “Dancing for the Camera,” *Dance on Camera Journal*, Dance Films Association, New York, Vol. 1 #1, January-February, 1998. (<http://www.dvpg.net/>)

including all its scopes and establishing a common interaction between the body and the artefacts. In other occasions we have quoted Isadora Duncan, Loie Fuller and Ruth Saint Denis, because in them this scandalous hybridisation is exhibited with radical presence, as it happened with the impossible avant-garde movements of the early 20<sup>th</sup> century. On the one hand we will have the freedom and the great scenic force of the body, from its presence as a motor intentionality that generates space; on the other hand, the presence and absence of the body on the stage that cannot be seen but through the light, which is the screen in movement, dematerialisation, derealisation, movement by itself. It is hardly surprising then that Paul Valéry characterized this scandalous reinvention of the body in space as a form of time that ignores what surrounds it, that ignores the Earth and gravity<sup>10</sup>. The body of the dance detaches itself from the ordered balances and, nevertheless, its instability is regulated, as there is a cadence that directs movement. The ballerina or the dancer creates a world with its own time and space, unaware of the daily practice.

The exceptional transcendence of the world, represented in that “system of resonances” called the art of dance, makes it likely to understand that a necessity in the contingency of things is possible<sup>11</sup>. This necessity, exhibited in art, has taught us to break the essential stability of the real thing to find a new stability in the most radical expressions of the human being. For that reason, the transcendence that we rediscover in dance is a promise of freedom and emancipation. Far from unfruitfully trying an anchorage that may bring permanence and stability to our world, the discovery of the body as possibility has allowed us to settle into reality without fear, without the invention of security, without a safety net nor stage machinery.

---

10 VALÉRY, Paul. «Philosophie de la danse» (1938), en Œuvres I, Variété, «Théorie poétique et esthétique», Paris: Nrf, Gallimard, 1957, pp. 1390-1403. Conferencia en la Université des Annales, 5 de marzo de 1936.

11 MEILLASSOUX, Quentin. *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris: Seuil, 2006.

## **Eisenstein: del cine a la danza**

Aurijane Ferreira Alves

*“La danza verdadera no es un tipo de deporte refinado, más bien es todo lo contrario.”<sup>1</sup>*

Serguei Eisenstein en sus múltiples investigaciones artísticas para el desarrollo del cine buscó referencias en diferentes ramas del arte. En su etapa como director teatral eligió la técnica de Gimnasia expresiva de Rudolf Bode como método de entrenamiento corporal para sus actores. Bode propone la recuperación de la organicidad del cuerpo a través de la unidad cuerpo-mente, la importancia de la búsqueda por nuestro ritmo interior, y advierte que la falta de expresividad corporal lleva a la sobrevaloración de la técnica.

Eisenstein perseguía el movimiento vital en sus actores, gestos producidos por las emociones. En sus elencos el director trató de cultivar cuerpos orgánicos, liberados de la morbidez y rigidez. Orientaba al actor a observar los fenómenos naturales y a vivir la escena que tendría que representar, aunque sea en su imaginación. Esta vivencia le conduce a las emociones requeridas por la escena, que a su vez serán plasmadas en su cuerpo naturalmente. No se trata de representar el personaje, se trata de vivirlo. La maestría de la interpretación será alcanzada cuando el artista sea capaz de sentir y expresar sinceramente las emociones que siembra la escena.

En su paso del teatro al cine, Serguei buscó el gesto expresivo en el actor “tipo”, persona del pueblo, elegido por su aspecto físico y por su expresividad natural. En las escenas masivas, constantes en sus películas, el cineasta vigiló para que en el elenco de extras estuvieran personajes reales de las historias rememoradas, pues estos funcionaban como “focos” emocionales, que contagian el todo con su verdadera efusión, generando un movimiento espontáneo, tanto individual, como del conjunto, creando en la pantalla una coreografía fidedigna de los hechos que quería plasmar, “la ficción documental”.

---

1 Bode, Rudolf. Expression-Gymnastics. New York: A.S. Barnes and company, incorporated, 1931, pg 42-43 (TRADUCCIÓN PERSONAL)

Una importante clave que el cineasta proporciona a los artistas de la danza es la fundamental importancia del equilibrio entre la expresividad y la técnica. Reconociendo el gran valor de la técnica, pero colocando en primer plano como valor fundamental la organicidad, expresividad integral, porque se trata de arte, no de un deporte de alto rendimiento.

El choque constante entre plano general y plano detalle, que Eiseinstein empezó a experimentar en el teatro y luego lo perfeccionó en el cine, fue una manera de generar tensión, que es acrecentada por los cambios de ritmicos y de tono legitimando emocionalmente las escenas, fundiéndose en un todo emocional. Para lograr esos efectos nos sugiere la investigación y experimentación con elementos como la luz, vestuarios, maquillaje y escenografía.

Serguei fue pionero en la utilización del cine como parte de la estructura narrativa de un montaje escénico, y alerta acerca de la importancia que el creador tenga clara la función narrativa del audiovisual en el montaje escénico, para logra hilar las escenas de forma orgánica. La compenetración del equipo creativo, su percepción y el respeto del conjunto por el hilo conductor propuesto por el director son primordiales para alcanzar esta organicidad. Eisenstein llama la atención sobre el liderazgo que ejerce un arte en una composición, la danza impondrá el ritmo a la música y al audiovisual cuando es creada de antemano, será la conductora del ritmo interno de la obra.

En su estética del Pathos todas las direcciones, del figurativo al abstracto, conducen al mismo fin, la commoción. Eisenstein orienta al artista a tener claro cuál es su línea de composición.

*"Todo artista, sea cual fuera su especialidad, tiene que construir su línea, sino con elementos plásticos, con elementos dramático, o temáticos."<sup>2</sup>*

A través de su sistemática creativa: investigación, práctica y teoría, el cineasta demuestra con sus obras el valor de cada etapa de su sistema, proponiéndonos una metodología de trabajo. El camino que sugiere empieza por la investigación profunda tanto teórica, como vivencial del tema propuesto. Sigue con la realización, donde los elementos y vivencias reunidos nos proporcionaran posibilidades creativas a la hora de estructurar y materializar la

---

2 Ibíd., pg 107

obra. El proceso culmina, tal vez años después, con una reflexión de la investigación y de la práctica, plasmada en forma de texto literario, un espacio donde el artista forja su proceso creativo, y al que pueda recorrer siempre que lo necesite.

*"Incluso en esa espontaneidad las leyes bases y motivos necesarios para hacer precisamente esta y no otra distribución de los elementos propios, obran de una manera consciente (y a veces son enunciadas en voz alta), pero la conciencia no se detiene a explicar esos motivos, se apresura a completar la estructura misma. El placer de descifrar estas "bases", queda para el análisis posterior, que a veces se realiza años después de haber pasado la "fiebre" del acto creador; ese acto al que se refería Wagner, en la cúspide de su ascensión creadora, al negarse a colaborar en una revista que preparaban sus amigos, dedicada a la teoría musical: Cuando uno crea, no explica."<sup>3</sup>*

El cineasta defendió el montaje como un principio en todas las artes y también en la vida, consecuentemente su sistematización de los métodos del montaje cinematográfico pueden ser útiles para la composición en cualquier campo de las artes. Cabe a sus creadores la investigación y apropiación de estos métodos en la construcción de su obra.

El montaje intelectual, efectuado a través de colisiones de imágenes, ritmos y texturas, es expresión de la época y de la sociedad en la cual vivió, guerras, transformaciones sociales radicales, y desarraigo de los valores conservadores. El heredero del constructivo compuso obras que plasman la realidad social, y fortalecen la identidad cultural. Insiste en la esencial importancia del compromiso social del artista, reconoce en el arte como una forma efectiva de penetrar en las mentes y en los corazones de un pueblo, sembrando ideales y conduciendo a cambios sociales. A los creadores de las artes en general, la danza en específico, queda la oportunidad de asumir el compromiso con su tiempo o seguir herméticos en la manutención de una estética y valores caducos.

Serguei Mijailovich Eisenstein buscó construir un arte nuevo, reflejo de su tiempo, para lograrlo consideraba de fundamental importancia la experimentación de nuevas formas de expresión, lo que para él no significa borrar el arte del pasado, más bien sumar

---

<sup>3</sup> EISENSTEIN, Serguei, Eisenstein. *El sentido del cine*. La Habana: Ediciones ICAIC, 1967, pg 136

las adquisiciones e inquietudes del presente, a las ambiciones del futuro. El cineasta nos lanza la pregunta ¿Cómo es la danza del siglo XXI?

*“Construya su idea no basándose en deducciones, sino convirtiéndola directamente en cuadro en el curso mismo de la composición. Recuerdo involuntariamente que Oscar Wilde negaba que las ideas de un artista nacieran “desnudas” y que solo más tarde se vistieran de mármol, pintura o sonido. El artista piensa en el terreno del empleo de sus recursos y materiales. Su idea se convierte en acción directa, expresada no por una formula, sino por una forma”<sup>4</sup>*

Conocer la literatura artística de Eisenstein me hace ultimar que su proceso creativo extrapoló el mundo del cine, pues el artista creó una metodología y realizó reflexiones que son útiles para cualquier rama del arte, para la danza.

Eisenstein creyó que el cine tiene los atributos de un arte “total”, síntesis de todas las artes. Reconozco como gran virtud la capacidad de Eisenstein de transitar entre lo culto y lo popular, creando una nueva manera de realizar el cine, que denomino “ficción documental”. Encontró referentes creativos en grandes artista de diferentes ramas del arte, como Leonardo da Vince, Miguel Ángel y Máximo Gorki. También en las clases populares, desde los negros de los guetos de chicago, hasta los indígenas mayas de México, pasando por los campesinos rusos o los obreros belgas. Fue capaz de relacionar sus universos tan variados, encontrar la genuina expresividad de sus cuerpos y absorber sus enseñanzas en favor de la realización artística.

---

4 Ibíd., pg 136

## BIBLIOGRAFÍA

- BARASH, Zoia. El cine soviético del principio al fin. La Habana: Ediciones ICAIC, 2008.
- BOAL, Augusto. A estética do Oprimido. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BODE, Rudolf. Expression-Gymnastics. New York: A.S. Barnes and company, incorporated, 1931.
- BOURDIEU, Pierre. As regras da arte. São Paulo: Companhia das letras, 2005.
- CLARK, Toby. Arte y propaganda en el siglo XX. Madrid: Akal, 2000.
- DA VINCE, Leonardo. Tratado de pintura. Madrid: Alianza editorial, 2013.
- DOLGOV, K.M, BARABASH, Yu.Ya, TOLSTYJ,V.I, KULIKOVA, I.S, BUEVA, L.P, MARAKOV.O.A, ETC..., Moscu (URSS): Editorial Progreso, 1980.
- EISENSTEIN, Serguei, Eisenstein. El sentido del cine. La Habana: Ediciones ICAIC, 1967.
- EISENSTEIN, Serguei, Eisenstein. La forma del film. La Habana: Ediciones ICAIC, 1967.
- EISENSTEIN, Serguei, Eisenstein. Problemas de la composición cinematográfica. La Habana: Ediciones ICAIC, 1967.
- EISENSTEIN, Serguei, Eisenstein. Notas de un director de cine. La Habana: Ediciones ICAIC, 1967.
- EISENSTEIN, Serguei, Eisenstein. Yo memorias inmorales 1. México: Siglo XXI, 1988.
- EISENSTEIN, Serguei, Eisenstein. Yo memorias inmorales 2. México: Siglo XXI, 1991.
- FOKIN, Mijail. Memorias de un maestro de ballet. La Habana: Arte y Literatura, 1981.
- FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. Culturas híbridas Estratégias para entrar y salir de la modernidade. México: Grijalbo, 2004.
- GIL, José, Movimento total O corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2005.

## EISENSTEIN: DO CINEMA À DANÇA

Aurijane Ferreira Alves

*“La danza verdadera no es un tipo de deporte refinado, más bien es todo lo contrario.”<sup>1</sup>*

Sergei Eisenstein, em suas pesquisas artísticas para o desenvolvimento do cinema, buscou referências em diversos ramos da arte. Durante sua etapa como diretor de teatro escolheu como método de treinamento físico para seus atores a técnica de Ginástica expressiva de Rudolf Bode. Bode propôs a recuperação do corpo orgânico por meio da unidade mente-corpo, a importância de encontrar o nosso ritmo interior, e adverte que a falta de expressão corporal leva a supervvalorização da técnica.

Eisenstein perseguia o movimento vital em seus atores, gestos produzidos por emoções. Em seus elencos o diretor tentou cultivar corpos orgânicos, liberados de morbidez e rigidez. Guiava o ator a observar fenômenos naturais e viver a cena que teria de representar, mesmo que fosse só na sua imaginação. Esta vivência lhe conduzirá às emoções exigidas pela cena, que por sua vez serão refletidas em seu corpo naturalmente. Não se trata de representar o personagem, trata-se de vivê-lo. O domínio da interpretação será alcançado quando o artista for capaz de sentir e expressar sinceralmente as emoções que semeia a cena.

Em sua passagem do teatro ao cinema, Sergei procurou o gesto expressivo do ator “tipo”, pessoa do povo, escolhido por sua aparência física e sua expressividade natural. Nas cenas massivas, constantes em seus filmes, o cineasta atentou para que no elenco de extras houvesse personagens reais das histórias contadas já que estes funcionavam como “focos” emocionais que contagiam o todo com sua verdadeira efusão, criando um movimento espontâneo tanto individual quanto coletivo, materializando uma coreografia fiel aos fatos que ele queria contar: “ficção documentário”.

Uma chave importante que o cineasta proporciona aos artistas da dança é a importância fundamental do equilíbrio entre ex-

---

1 Bode, Rudolf. Expression-Gymnastics. New York: A.S. Barnes and company, incorporated, 1931, pg 42-43 (TRADUCCIÓN PERSONAL)

pressividade e técnica. Reconhece o grande valor da técnica, mas coloca em primeiro plano, como um valor fundamental, a organicidade –a expressão integral– porque se trata de arte, não de um esporte de alto rendimento.

Serguei foi o pioneiro na utilização do cinema como parte da estrutura narrativa de uma montagem cénica, e alerta sobre a importância de que o criador tenha clara a função narrativa do audiovisual na montagem cénica, para conseguir tecer as cenas de forma orgânica. A penetração da equipe criativa, sua percepção e o respeito do conjunto pelo fio condutor proposto pelo diretor são primordiais para alcançar esta organicidade. Eisenstein chama atenção sobre a liderança que exerce uma arte numa composição, a dança imporá o ritmo à música e ao audiovisual quando é criada de antemão, será a condutora do ritmo interno da obra.

Em sua estética do *Pathos* todas as direções, do figurativo ao abstrato, conduzem ao mesmo fim, a comoção. Eisenstein orienta o artista a ter claro qual é sua linha de composição.

*"Todo artista, sea cual fuera su especialidad, tiene que construir su línea, sino con elementos plásticos, con elementos dramático, o temáticos."*<sup>2</sup>

Através de sua sistemática criativa (investigação, prática e teoria) o cineasta demonstra com suas obras o valor de cada etapa de seu sistema, propondo-nos uma metodologia de trabalho. O caminho que sugere começa pela investigação profunda tanto teórica como vivencial do tema proposto. Segue com a realização da obra, onde os elementos e vivencias reunidos nos proporcionarão possibilidades criativas na hora de estruturá-la e materializá-la. O processo culmina, talvez anos depois, com uma reflexão da investigação e da prática, plasmada em forma de texto literário, um espaço onde o artista forja seu processo criativo, e ao que possa recorrer sempre que necessite.

*"Incluso en esa espontaneidad las leyes bases y motivos necesarios para hacer precisamente esta y no otra distribución de los elementos propios, obran de una manera consciente (y a veces son enunciadas en voz alta), pero la conciencia no se detiene a explicar esos motivos, se apresura a completar la estructura misma. El placer de descifrar estas "bases", queda para el análisis posterior, que a veces se realiza años después de haber*

---

2 Ibíd., pg107

*pasado la “fiebre” del acto creador; ese acto al que se refería Wagner, en la cúspide de su ascensión creadora, al negarse a colaborar en una revista que preparaban sus amigos, dedicada a la teoría musical: Cuando uno crea, no explica.”<sup>3</sup>*

O cineasta defendeu a montagem como um princípio em todas as artes e também na vida, consequentemente sua sistematização dos métodos da montagem cinematográfica pode ser útil para a composição em qualquer campo das artes. Cabem a seus criadores a investigação e apropriação destes métodos na construção de sua obra.

A montagem intelectual, efetuado através de colisões de imagens, ritmos e texturas, é expressão da época da sociedade na qual viveu: guerras, transformações sociais radicais, e desarraigo dos valores conservadores. O herdeiro do construtivismo compôs obras que plasmam a realidade social, e fortalecem a identidade cultural. Insiste na essencial importância do compromisso social do artista, reconhece a arte como uma forma efetiva de penetrar nas mentes e nos corações de um povo, semeando ideais e conduzindo a transformações sociais. Aos criadores das artes em geral, a dança em específico, fica a oportunidade de assumir o compromisso com seu tempo ou seguir herméticos na manutenção de uma estética e valores caducos.

Serguei Mijailovich Eisenstein procurou construir uma arte nova, reflexo de seu tempo. Para consegui-lo considerava de fundamental importância à experimentação de novas formas de expressão, o que para ele não significa apagar a arte do passado, mas sim incorporar as aquisições e inquietudes do presente às ambioções do futuro. O cineasta nos lança a pregunta: como é a dança do século XXI?

*“Construya su idea no basándose en deducciones, sino convirtiéndola directamente en cuadro en el curso mismo de la composición. Recuerdo involuntariamente que Oscar Wilde negaba que las ideas de un artista nacieran “desnudas” y que solo más tarde se vistieran de mármol, pintura o sonido. El artista piensa en el terreno del empleo de sus recursos y materiales. Su idea se convierte en acción directa, expresada no por una formula, sino por una forma”<sup>4</sup>*

3 EISENSTEIN, Serguei, Eisenstein. *El sentido del cine*. La Habana: Ediciones ICAIC, 1967, pg 136

4 Ibíd., pg 136

Conhecer a literatura artística de Eisenstein me faz ultimar que seu processo criativo extrapolou o mundo do cinema, pois o artista criou uma metodologia e realizou reflexões que são úteis para qualquer ramo da arte, para a dança.

Eisenstein acreditou que o cinema tem os atributos de uma arte “total”, síntese de todas as artes. Reconheço como grande virtude a capacidade de Eisenstein de transitar entre o culto e o popular, criando uma nova maneira de realizar o cinema, o que denominou “fíção documental”. Encontrou referentes criativos em grandes artistas de diferentes ramos da arte, como Leonardo da Vince, Michelangelo e Máximo Gorki. Também nas classes populares, desde os negros dos guetos de Chicago, até os indígenas maias do México, passando pelos camponeses russos ou os operários belgas. Foi capaz de relacionar seus universos tão variados, encontrar a genuína expressividade de seus corpos e absorver seus ensinamentos em favor da realização artística.

## **Tipos de congruencia temporal en la postproducción de la video-danza**

Blas Payri

### **Introducción**

En la teoría de la percepción audiovisual, se pueden establecer varios tipos de congruencia entre el sonido/música y la imagen, que principalmente se pueden categorizar entre lo relativo a la congruencia cualitativa global y la congruencia formal (Payri & Prósper Ribes, 2011; Iwamiya, 2009)

La congruencia cualitativa engloba tanto la congruencia semántica (Nieto 1996), que se refiere a los significados y códigos que emanan de la música y la imagen, como los códigos de época, género, lugar, etnia; como la congruencia psicológica y la empatía/anempatía de la música con la imagen (ver Payri, 2015 a y b para una discusión general de estos conceptos). En la danza, podemos también incluir, dentro de la congruencia psicológica, la congruencia de energía además de la congruencia del afecto (Eerola & Vuoskoski, 2012), ya que la energía determina en gran medida la calidad de movimientos y la posición corporal.

La congruencia formal tiene que ver con el desarrollo en el tiempo de la música y la imagen, y podríamos separarla entre la congruencia estructural, en la que nos centramos en las partes y las repeticiones de la estructura de la música y si coinciden con lo que ocurre con la danza o la imagen (Martínez y Epele, 2012; Meschini, 2013; Meschini y Payri, 2013), la sincronía temporal entre eventos visuales y sonoros, como los acentos, o impulsos sonoros y los movimientos destacados en la imagen (Iwamiya, 2009; Lipscomb 1996; Camurri, Lagerlöf & Volpe, 2003), los cambios de plano, etc.

También podemos añadir, a medio camino entre la congruencia cualitativa y la formal, la congruencia de tempo, que es crucial en la danza, ya que el tempo subyacente de la música suele requerir un cierto tempo en la danza y la video danza, mucho más marcadamente que en lo que sería la música aplicada al cine o al teatro.

En el presente artículo, abordamos la cuestión de la congruen-

cia a través del análisis poiético de dos piezas sobre las *Visiones de Santa Teresa*: una reflexión sobre la realización de video-danzas surgidas de una creación musical previa sobre las visiones de Santa Teresa de Ávila. Se escogen dos visiones: *La visión del demonio* y el *Arroabamiento*. Es una aproximación con una mentalidad musical en el sentido que se genera una danza para la música, y no una música para la danza, tratando en el montaje los elementos de danza como material para un montaje musical. Se abordan los diferentes elementos de la grabación y realización de la video-danza, pero el acento se pone sobre la congruencia temporal que se realiza en postproducción de la imagen.

La grabación de la danza se hizo en el espacio Spam! (Porcari, Lucca, Italia) en julio de 2015, con Flora Vannini como bailarina y Roberto Lavagna como director de fotografía. El montaje y realización del vídeo se ha realizado por Blas Payri

Algunos ejemplos de montaje se pueden encontrar en el siguiente enlace:

<https://drive.google.com/folderview?id=0B16CCIdNiv9tfjhIREFtbWJWR29rVGhEQmpRaGdzZ0JLVV9WdlE2VW5sMUxkYXltUEhIN2s&usp=sharing>

## Elementos de la realización

### Los elementos musicales

En la figura 1 podemos ver la representación gráfica de las piezas musicales utilizadas, destacando las diferencias de energía y evolución entre ambas: ver Payri (en prensa) para un mayor detalle sobre la génesis de estas piezas.

Ambas piezas son de música electroacústica, con materiales abstractos obtenidos de fuentes sonoras cuya referencia es parcialmente reconocible.

En *Arroabamiento*, hay una textura compleja armónica de evolución lenta (fuente: cuerdas), muy horizontal, interrumpida por un sonido grave de tipo ataque-resonancia que marca también una gran diferencia a nivelpectral. Enlace:

<https://soundcloud.com/bpayri/santa-teresa-arroabamiento>

La descripción de Teresa de Ávila es la siguiente (Vida, XX, 7):

*Verse así levantar un cuerpo de la tierra, que aunque el espíritu le*

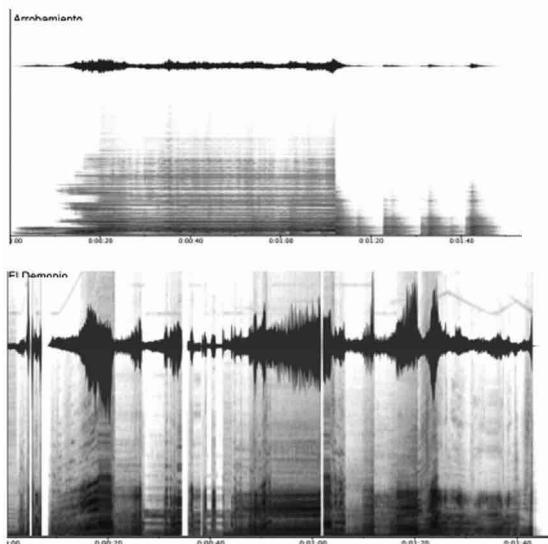


Figura 1: Representación del espectrograma y la amplitud de *Arroamiento* (arriba) y *El Demonio* (abajo).

*lleva tras sí y es con suavidad grande si no se resiste, no se pierde el sentido; al menos yo estaba de manera en mí, que podía entender era llevada... Dios, envuelto en grandísimo amor que se cobra de nuevo a quien vemos le tiene tan grande a un gusano tan podrido, que no parece se contenta con llevar tan de veras el alma a Sí, sino que quiere el cuerpo, aun siendo tan mortal y de tierra tan sucia como por tantas ofensas se ha hecho.*

*También deja un desasimiento extraño..., y hágese una extrañeza nueva para con las cosas de la tierra, que es muy penosa la vida.*

En *El Demonio*, la composición es más vertical, con acentos y paradas bruscos, impulsos que utilizan un gran desplazamiento de energía, bucles iterativos, y en general sonidos con mucha energía y que se inician y se interrumpen de manera brusca e imprevisible. En este caso se pueden reconocer fuentes vocales vecinas al grito, junto con sonidos sin referencias obvias. Los sonidos son más bien ruidosos con algún elemento de altura definida. Enlace:

<https://soundcloud.com/bpayri/santa-teresa-demonio>.

Santa Teresa describe (*Vida*, XXXI, 1, 2, 3) la siguiente visión:

*Quiero decir, ya que he dicho algunas tentaciones y turbaciones interiores y secretas que el demonio me causaba, otras que hacía casi públicas*

*en que no se podía ignorar que era él.*

*Estaba una vez en un oratorio y aparecióme hacia el lado izquierdo, de abominable figura; en especial miré la boca, porque me habló, que la tenía espantable. Parecía le salía una gran llama de el cuerpo, que estaba toda clara sin sombra. Díjome espantablemente que bien me había librado de sus manos, mas que él me tornaría a ellas. Yo tuve gran temor y santigüéme como pude, y desapareció y tornó luego. Por dos veces me acaeció esto. Yo no sabía qué me hacer; tenía allí agua bendita y echélo hacia aquella parte y nunca más tornó.*

*Otra vez me estuvo cinco horas atormentando con tan terribles dolores y desasosiego interior y exterior, que no me parece se podía ya sufrir... Quiso el Señor entendiese cómo era el demonio, porque vi cabe mí un negrillo muy abominable, regañando como desesperado de que adonde pretendía ganar perdía. Yo, como le vi, reíme, y no hube miedo, porque había allí algunas connmigo que no se podían valer ni sabían qué remedio poner a tanto tormento, que eran grandes los golpes que me hacía dar, sin poderme resistir, con cuerpo y cabeza y brazos; y lo peor era el desasosiego interior, que de ninguna suerte podía tener sosiego.*

Las tomas de la danza se han realizado haciendo escuchar a la bailarina los elementos musicales, y dándole la consigna de que se amolde a los movimientos y estructura que sugiere la música. Teniendo en cuenta que el proyecto se basa en la superposición simple de varias tomas, para crear un efecto estético que a la vez expresa la división del cuerpo y alma que describe Teresa de Ávila, el rodaje de las tomas de danza se ha realizado para poder conseguir el efecto de superposición, considerando los siguientes aspectos de realización.

### Iluminación

La iluminación es crucial en toda producción coreográfica, por su efecto expresivo, estético y la influencia que tiene en la composición visual. Como se observa en la figura 2, la iluminación es bastante efectista, creando unos claro-oscuros bien marcados y con una tonalidad cálida, haciendo referencia a los cuadros tenebristas que son coetáneos de la beatificación de Teresa de Ávila. Se crea además un fondo negro, donde sólo destaca la figura, de modo que se puedan hacer en postproducción superposiciones de diferentes tomas sin recurrir a la técnica del *chroma*. *Nascent*, una producción



Figura 2: Arriba: Iluminación dominante a la izquierda y a la derecha durante la grabación. Abajo: fotograma de *El Demonio* (22s) en el que se superponen figuras de iluminación incoherente.

de 2005 de Gina Czarneck, utiliza igualmente unas figuras iluminadas sobre fondo negro para crear efectos de superposición y difuminación similares a los que aquí describimos:

[http://www.reeldance.org.au/moving-image-collection/mic  
?sobi2Task=sobi2Details&sobi2Id=1350608](http://www.reeldance.org.au/moving-image-collection/mic?sobi2Task=sobi2Details&sobi2Id=1350608)

En el campo de la video-danza, se añade un aspecto técnico de continuidad y raccord de montaje, y, sobre todo en el caso actual donde se superponen varias tomas, de coherencia espacial, dependiendo de que las superposiciones deban parecer un desdoblamiento del cuerpo en un momento dado, o deban al contrario verse como superposiciones de elementos heterogéneos.

En la figura 2, se puede observar la superposición de dos tomas de vídeo realizadas con una iluminación proveniente de la izquierda y ligeramente de delante, y con una iluminación proveniente de la derecha y ligeramente por detrás: esto destaca la

separación en dos cuerpos, más que cuando la iluminación es coherente y se crea un efecto de difuminado.

### Energía y calidad de los movimientos

La captura en la realización del tiempo, energía y calidad de los movimientos de la danza, es esencial para la video-danza resultante, ya que el montaje o la postproducción no pueden realmente cambiar las calidades de los movimientos. En el rodaje, se ha insistido sobre todo a la bailarina que realizará los movimientos con una energía y velocidad afines a la música.

Se han realizado tomas con la música reproducida normalmente, reproducida a media velocidad (para luego reproducir a doble velocidad en montaje y tener movimientos irrealmente bruscos) y



Figura 3. Efectos de «fotografía corrida». Arriba, fotografía con un tiempo de exposición de 0.5s. Efecto realizado en postproducción para fotogramas del centro (*El Demonio*) y abajo (*Arroamiento*).

reproducida al revés (y en montaje se vuelve a invertir el sentido de lectura), aunque en el montaje se ha utilizado lo que tuviera más utilidad sin considerar el elemento musical utilizado en rodaje.

En un primer momento quería explorar la «captura» del movimiento aumentando el tiempo de exposición durante la captura de imagen (figura 3), pero esta técnica se adapta a la imagen fotográfica estática pero no al vídeo de imagen en movimiento.

### Movimiento de cámara y planificación

La cámara puede ser un elemento esencial en la realización de la video-danza, creando movimientos y cambios que forman parte de una nueva “coreografía”. En este caso, se ha optado por mantener un plano fijo con el mismo encuadre para las diferentes tomas, privilegiando el efecto de desdoblamiento del personaje en el montaje.

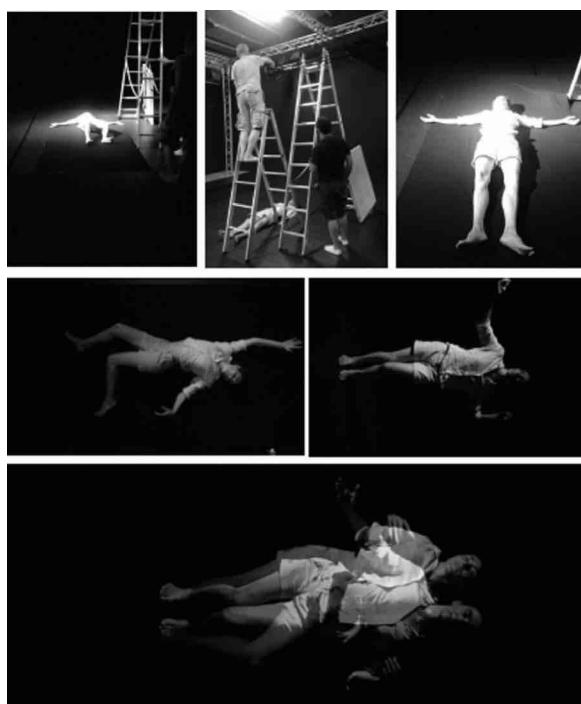


Figura 4. Arriba: preparación de la grabación con cámara cenital, sobre una tela negra. Centro: fotograma con la bailarina en posición horizontal (izquierda) y vertical (derecha, imagen ladeada). Abajo: superposición de una toma horizontal y otra vertical.

En la visión del arroamiento, se han hecho tomas con el personaje en vertical y la cámara frontal, y otras tomas con el personaje acostado y la cámara en posición cenital, para poder crear el efecto de falta de peso mezclando ambas tomas, como se ilustra en la figura 4.

### Postproducción y congruencia temporal

La congruencia temporal se ha realizado ante todo en postproducción, tanto en el montaje temporal como en la superposición de imágenes y la evolución del tipo de superposición. Se ha privilegiado un montaje musical más que un montaje en continuidad, donde los fragmentos montados y superpuestos son elegidos por su valor rítmico y la calidad del movimiento respecto a la música. Los fragmentos utilizados no tienen la velocidad original, y su montaje con la música no corresponde en general al momento de la música en el rodaje. Se han utilizado efectos de tiempo de exposición alto para crear efectos visuales que en cierto modo congelan el movimiento en el tiempo, y se ha utilizado la superposición como desdoblamiento sobrenatural del personaje. El montaje ha permitido crear ritmos utilizando bucles e inversión de bucles, y utilizando los cortes a negro.

Como se puede ver en la figura 5, para el montaje de *Arroba-*

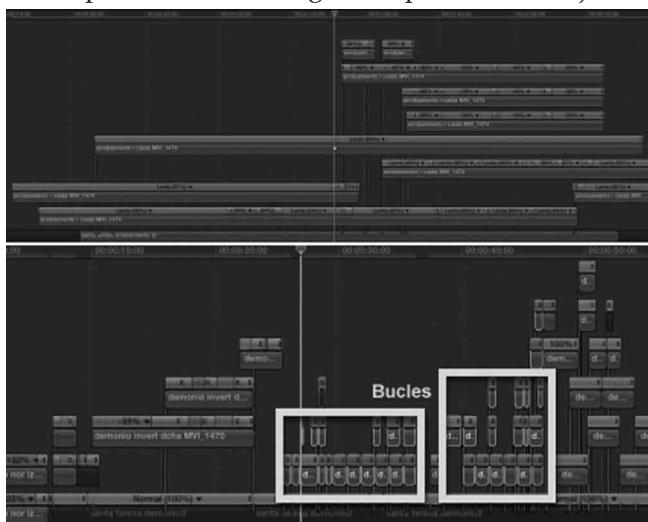


Figura 5. Arriba: Línea de tiempo del montaje realizado con Final Cut X para una versión de *Arroamiento*. Abajo: Línea de tiempo del montaje de Final Cut X para el inicio de *El Demonio*. Las cifras de cada pasaje indican la velocidad de lectura.

*miento*, se han utilizado versiones ralentizadas que van del 19% al 99% de la velocidad normal de lectura, tanto en el sentido de lectura normal como invertido (cifras negativas).

Para *El Demonio*, vemos que hay tanto ralentización, como aceleración y una superposición de muchas capas por momentos, en lectura normal e inversa, para crear realmente una nueva coreografía de movimientos con el montaje (figura 5).

Destacamos algunos procedimientos.

### **Silencio brusco**

En *El Demonio*, hay frecuentes paradas de sonido, de manera brusca, dejando un silencio absoluto. El final de este pasaje también es un silencio brusco tras un aumento del volumen de sonido. En este caso, la correspondencia visual se ha realizado con un corte a negro, brusco. Esto es un efecto «no diegético» en el sentido que no está pensado para tener ninguna correspondencia o realizabilidad en la danza real «diegética», excepto si tuviésemos una manera extremadamente rápida y precisa de apagar las luces.

En versiones anteriores se ha probado también el utilizar la congelación de imagen, lo que se ha descartado por ser visualmente poco expresivo y que quita contraste al conjunto.

### **Silencio final progresivo**

En *Arroabamiento*, el final es progresivo, *perdendosi*, hasta llegar al silencio. Es importante destacar que se ha optado por hacer el fundido a negro después de que la música se haya parado completamente, dejando un tiempo la imagen de la bailarina en el cuadro. Esto confiere una relación diferente con la música en la video-danza: si tuviésemos el fundido a negro en la imagen con el *diminuendo* en el sonido, se indicaría que la imagen surge y desaparece con el sonido, que es su resultado; como la imagen perdura después del sonido, el efecto es el deseado para este pasaje, es decir que la música representa la vivencia mística que hace mover al personaje, pero que al desaparecer la música, el personaje se queda en su mera calidad humana después de la experiencia mística.

### **Inicio previo a la música**

En ambos casos se ha optado por poner la imagen de la bailarina antes de que empiece a sonar la música. Al empezar la música, se hace una modificación en la imagen: cambio de color / textura

en *El Demonio*; inicio del movimiento y desdoblamiento en *Arrobamiento*. El efecto es el mismo que indicado previamente: la música actúa como el vector de la experiencia mística que le ocurre al personaje. El personaje aparece antes, grabado en un momento de espera, y cuando la música surge empieza la acción. Si el personaje apareciese con la música, significaría que le es «consustancial», y sólo existe como parte de la música.

### **Acentos y ataques sonoros**

Definimos los ataques y acentos sonoros como los elementos que intervienen de manera rápida y repentina, teniendo un ataque claro. Este tipo de elemento sonoro exige una reacción en la imagen, en caso contrario, se percibe como un error o como que el bailarín no está oyendo la música. Más específicamente, se forma un efecto de síncresis, para utilizar el término de Michel Chion (2012) que mezcla «síntesis» con «sincronía», ya que al ocurrir de manera rápida y sincrona el evento sonoro y visual, nuestro cerebro lo amalgama en un objeto perceptivo único. José Nieto (1996) también especifica diferentes tipos de sincronía, dura o blanda, en función del avance o retardo del sonido respecto a la música.

Ambas piezas carecen de una pulsación o una métrica regular, con lo que la sincronización del movimiento del bailarín con los ataques sonoros se hace difícil. Una de las ventajas de la video-danza es de poder «corregir» o re-coreografiar la danza, de modo que se pueden montar los eventos visuales adecuados sobre los eventos sonoros. En el caso concreto de esta postproducción se ha optado por ajustar movimientos, pero en general el resultado no es completamente satisfactorio. El principal trabajo sobre acentos sonoros ha consistido en hacer modificaciones de postproducción como añadir nuevas capas superpuestas, generalmente con parámetros de superposición diferentes de modo a crear un cambio de color, de saturación y de contraste más que añadir una simple capa.

### **Impulsos sonoros**

En este caso se trata de una evolución rápida del sonido, pero no abrupta como en el ataque o acento, y que suele tener una evolución de la energía o de la altura que evoca un gesto o un movimiento marcado. Este tipo de impulsos sólo se encuentran en *El Demonio*, con una función un tanto histriónica y figurativa de los ataques del Demonio.

En este caso se han buscado movimientos de la bailarina que tuvieran una relación de energía equivalente a lo que se percibe en el sonido, y se han ajustado en velocidad. En muchos casos se han acompañado de un efecto de *motion blur* (imagen corrida) para que se aumente la sensación de impulso y del rastro que el movimiento corporal va dejando. Se ha utilizado también la progresión en los efectos de transparencia para crear una progresión de color o contraste que siga la progresión del sonido.

### **Evoluciones largas del sonido**

En este caso tenemos una escucha que tiene que ver con la estructura general de la pieza y las evoluciones dentro de una parte de la pieza sonora. En este caso se ha utilizado lo que hiciera la bailarina, pero jugando con la evolución en el montaje, al superponer progresivamente más capas o acentuar los efectos de *motion blur*, de manera más sutil y progresiva que para los impulsos sonoros. Por ejemplo, en el inicio de *Arroabamiento* se va aumentando la luminosidad a través de los efectos de transparencia, así como añadiendo más capas visibles superpuestas para acompañar el inicio progresivo de la música y su enriquecimiento armónico.

### **Bucle**

En *El Demonio* aparecen bucles muy marcados, con repeticiones de pequeños elementos rítmicos con mucha energía y con una evolución de tensión. Como son bucles que se inician y se paran repentinamente, teniendo una evolución veloz, es difícil realizar durante la grabación de la danza.

En realidad, como se puede ver en la figura 5, los bucles visuales se han realizado enteramente en postproducción, con la repetición de series de fragmentos de danza que crea un efecto visual relativamente verosímil y muy agitado, sobre todo cuando se utilizan fragmentos acelerados. Además, se han añadido superposiciones de otros fragmentos de manera repetitiva para crear otro efecto de bucle que se percibe claramente como un efecto de postproducción.

### **Conclusiones**

Con esta aproximación a la video-danza se ha podido explorar parte de los recursos que se obtienen del montaje y postproducción en combinación con la danza misma. En esta vía, gran parte de la concepción de la obra final se da en la postproducción, e incluso

se han realizado montajes sobre músicas diferentes a las músicas utilizadas para generar la danza original.

Una de las posibilidades que brinda la video-danza es poder trabajar en estudio las diferentes partes para generar la congruencia temporal y formal en general. Pero más allá de este trabajo cercano al video-clip, la postproducción permite recursos expresivos que no se pueden obtener en la danza pura: la superposición de imágenes, los efectos de movimiento borroso, los cambios de color y contraste a través de filtros o de superposiciones por multiplicación (u otros efectos de superposición) crean recursos que pueden ser de una gran expresividad y aumentan o modifican la pura expresión coreográfica. Pero no hay que perder de vista que hay características de la danza que son esenciales y que no se pueden obtener en postproducción. En particular, la calidad del movimiento y la técnica del bailarín son esenciales, y aunque en postproducción se pueden ajustar y modificar los movimientos grabados, nunca se puede modificar la calidad expresivo-técnica de la coreografía del bailarín. Igualmente, solamente se podrá obtener una video-danza expresiva emocionalmente si el bailarín responde emocionalmente a la música y se deja llevar por los movimientos que sugiere la música. Aunque se puedan hacer montajes de video-danza sobre músicas diferentes de manera convincente, si el material visual está desprovisto de expresión emocional entonces el producto de postproducción carecerá de esa emoción.

## Bibliografía

Camurri, Antonio; Lagerlöf, Ingrid & Volpe, Gualtiero. (2003). Recognizing emotion from dance movement: comparison of spectator recognition and automated techniques. *International journal of human-computer studies*, 59(1), 213-225. Doi:10.1016/S1071-5819(03)00050-8.

Chion, Michel. (2012). *Audiovision: Glossaire. 100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore*. <http://michelchion.com/download/new>

Eerola, Tuomas & Vuoskoski, Jonna K. (2012). A review of music and emotion studies: Approaches, emotion models and stimuli. *Music Perception* 30(3): 307-340. DOI: 10.1525/mp.2012.30.3.307

Iwamiya, Shin-ichiro (2009). Subjective Congruence Between

Moving Picture and Sound. En: *Proceedings of the 10th International Conference on Music Perception and Cognition*. Sapporo, Japan.

Lipscomb, Scott D. (1996). Cognition of musical and visual accent structure alignment in film and animation. *Proceedings of the 4th International Conference of Music Perception and Cognition*, pp. 309-313.

Martínez, Isabel & Epele, Juliette. (2012). ¿Cómo se construye la experiencia intermodal del movimiento y la música en la danza? Relaciones de coherencia en la performance de frases de música y de movimiento. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 7, 2, 65-82.

Meschini, Fabrizio. (2013). *La influencia de la música en los elementos coreográficos: un estudio experimental*. (Trabajo de Fin de Máster: Universitat Politècnica de València, dir. Blas Payri). Disponible en: <http://hdl.handle.net/10251/37909>

Meschini, Fabrizio & Payri, Blas (2013). Música, energía y desplazamiento: un experimento de música y coreografía. En: *Sonidos en la retina: Una perspectiva caleidoscópica*, J.A: Bornay et al. eds., p.209-226. Ediciones Letra de Palo: España.

Nieto, José (1996). Música para la imagen. La influencia secreta. (2<sup>a</sup> ed.) Madrid: SGAE.

Payri, Blas & Prósper Ribes, Josep (2011). Aplicación de la música para estructurar el montaje: fundidos y cadencias musicales en Desayuno con diamantes. *SituArte*. 6(10):20-33. <https://riunet.upv.es/handle/10251/48927>

Payri, Blas (2015a). *Recursos sonoros audiovisuales*. Recurso en línea: <http://sonido.blogs.upv.es/>

Payri, Blas (2015b). *Música audiovisual*. Recurso en línea: <http://músicaunderground.blogs.upv.es/>

Payri, Blas (en prensa). La mística sonora de Santa Teresa de Ávila. En: *Antecedentes del arte sonoro en España, de Cervantes a las Vanguardias Históricas*. Editor: Miguel Molina. En línea versión preliminar: <https://docs.google.com/document/d/1mVJdydDVgvk8htNhCRLxXrmN2Emr-c721KUZJqi1eQo/edit?usp=sharing>

Teresa de Cepeda y Ahumada, conocida como Santa Teresa de Jesús o Teresa de Ávila, *El libro de la vida*, primera edición de 1562, II, 2, 8. En línea: <http://www.santateresadejesus.com/wp-content/uploads/Libro-de-la-Vida.pdf>

## Types of temporal coherence in video-dance postproduction

Blas Payri

### Introduction

In the theory of audio-visual perception, one can set various types of congruence between sound/music and image, which can be categorized into the overall qualitative congruence and formal coherence (Payri & Prosper Ribes, 2011; Iwamiya , 2009)

The qualitative congruence encompasses both semantic congruence (Nieto 1996), which refers to the meanings and codes emanating from the music and image, such as codes of period, genre, location, ethnicity; and psychological congruence and empathy / anempathy between music and image (see Payri, 2015 b for a general discussion of these concepts). In dance, we can also include, within the psychological congruence, the congruence of energy in addition to the affective congruence (Eerola & Vuoskoski, 2012), since energy largely determines the quality of movement and body position.

Formal congruence has to do with the development in time of music and image, and it can be subdivided into the structural congruence, which focuses on the parts and repetitions of the structure of music and if they match the dance or image (Martínez and Epele, 2012; Meschini, 2013; Meschini and Payri, 2013), the temporal synchronization between audio and visual events, such as accents, or sound impulses and movements featured in the image (Iwamiya 2009; Lipscomb 1996; Camurri, Lagerlöf & Volpe, 2003), changes in level, etc.

We can also add, halfway between qualitative and formal congruence, the congruence of tempo, which is crucial in the dance, as the underlying tempo of the music usually requires a certain tempo in dance and video-dance, more markedly than in music applied to cinema or theater.

In this article, we address the question of congruence through the poietic analysis of two pieces of the Visions of Santa Teresa: a reflection on video-dance emerging from a previous musical creation on the visions of St. Teresa of Avila. The visions of *The Devil (El Demonio)* and the *Rapture (Arroamiento)* are chosen. It is

an approach with a musical mind in the sense that the dance to is generated on the music, and no the music on the dance, treating the elements of dance as a material for a musical montage. The different elements of the recording and production of video-dance are addressed, but the focus is on temporary congruence that is created in the image postproduction.

The dance was recorded at Spam! (Porcari, Lucca, Italia) in July 2015, with Flora Vannini as dancer and Roberto Lavagna as cinematographer. Editing and video making was made by Blas Payri

Examples can be found in the following link:

<https://drive.google.com/folderview?id=0B16CCIdNiv9tfjhIREFtbWJWR29rVGhEQmpRaGdzZ0JLVV9WdlE2VW5sMUxkYXltUEhIN2s&usp=sharing>

## Elements of the making process

### Musical elements

In Figure 1 we can see the graphic representation of the musical pieces, highlighting the differences between the two in energy and evolution: see Payri (in press) for further details on the genesis of these pieces.

Figure 1: Representation of the spectrogram and amplitude of Rapture (above) and the Devil (below).

Both pieces consist of electro-acoustic music with abstract materials obtained from sound sources whose reference is partially recognizable.

In *Rapture*, there is a harmonious complex texture of slow evolution (source: String) very horizontal, interrupted by a low-pitched attack-resonance sound type with a very different spectrum distribution.

Link: <https://soundcloud.com/bpayri/santa-teresa-arrobamiento>.

The original description by Saint Teresa of Avila is as follows (Vida, XX, 7)

*Verse así levantar un cuerpo de la tierra, que aunque el espíritu le lleva tras sí y es con suavidad grande si no se resiste, no se pierde el sentido; al menos yo estaba de manera en mí, que podía entender era llevada...*

*Dios, envuelto en grandísimo amor que se cobra de nuevo a quien vemos le tiene tan grande a un gusano tan podrido, que no parece se contenta con llevar tan de veras el alma a Sí, sino que quiere el cuerpo, aun siendo tan mortal y de tierra tan sucia como por tantas ofensas se ha hecho.*

*También deja un desasimiento extraño..., y hácese una extrañeza nueva para con las cosas de la tierra, que es muy penosa la vida.*

In *The Devil*, the composition is more vertical, with accents and abrupt stops, impulses that use a large displacement of energy, iterative loops, and generally energetic sounds that start and are interrupted abruptly and unpredictably. In this case vocal sources shouting can be recognized along with sounds without obvious references. The sounds are rather noisy with some elements with a defined pitch. Link: <https://soundcloud.com/bpayri/santa-teresa-demonio>. The original description by Saint Teresa of Avila is as follows (*Vida*, XXXI, 1, 2, 3):

*Quiero decir, ya que he dicho algunas tentaciones y turbaciones interiores y secretas que el demonio me causaba, otras que hacía casi públicas en que no se podía ignorar que era él.*

*Estaba una vez en un oratorio y aparecióme hacia el lado izquierdo, de abominable figura; en especial miré la boca, porque me habló, que la tenía espantable. Parecía le salía una gran llama de el cuerpo, que estaba toda clara sin sombra. Díjome espantablemente que bien me había librado de sus manos, mas que él me tornaría a ellas. Yo tuve gran temor y santigüéme como pude, y desapareció y tornó luego. Por dos veces me acaeció esto. Yo no sabía qué me hacer; tenía allí agua bendita y echélo hacia aquella parte y nunca más tornó.*

*Otra vez me estuvo cinco horas atormentando con tan terribles dolores y desasosiego interior y exterior, que no me parece se podía ya soffrir... Quiso el Señor entendiese cómo era el demonio, porque vi cabe mí un negrillo muy abominable, regañando como desesperado de que adonde pretendía ganar perdía. Yo, como le vi, reíme, y no hube miedo, porque había allí algunas conmigo que no se podían valer ni sabían qué remedio poner a tanto tormento, que eran grandes los golpes que me hacía dar, sin poderme resistir, con cuerpo y cabeza y brazos; y lo peor era el desasosiego interior, que de ninguna suerte podía tener sosiego.*

Dance shots have been made after the dancer listened to the musical elements, and providing the instructions that she had to follow the structure and movements suggested by the music.

Shooting dance takes was performed to enable the effect of overlapping, given that the project is based on the simple superposition of several shots to create an aesthetic effect that simultaneously expresses the division of body and soul that describes Teresa of Avila. The following aspects of implementation were taken into consideration.

### **Lightning**

Figure 2: Top: light key to the left and right during the recording. Bottom: frame from *The Demon* (22s) where figures overlap with incoherent illumination.

Lighting is crucial in any choreographic production, for its expressive, aesthetic effect and the influence it has on the visual composition. As shown in Figure 2, the lighting is quite effectist, creating a well marked *chiaroscuro* effect with a warm tone, as a reference to the “tenebrism” paintings that are contemporary to the beatification of Teresa of Avila. A black background is also created, which only emphasizes the figure, so that different shots can be overlayed without resorting to the technique of chroma. *Nascent*, produced by Gina Czarneck 2005, also used a lighted figures on black background to create overlapping effects and blurring similar to those described here: <http://www.reeldance.org.au/moving-image-collection/mic?sobi2Task=sobi2Details&sobi2Id=1350608>

In the field of video-dance, lighting has also a technical aspect of continuity and raccord, and especially in the current case where several shots are superimposed, spatial coherence.

In Figure 2, one can observe two overlapping video shots made with lighting from the left and slightly in front, and with a lighting from the right and slightly behind: this highlights the separation into two bodies, more than when lighting is consistent and a blur effect is created.

### **Movement energy and quality**

The capture, during the recording, of the tempo, the energy and the quality of dance movements is essential for video-dance resulting since editing or post-production can not really change the quality of the movements. On the set, I have insisted especially that the dancer perform movements with an energy and a speed fitting the music.

Some takes were recorded with the music played at half speed (in order to playback the take at double speed in the editor and have unrealistically sudden movements) and the music played backwards, also to re-reverse the order in editing for strange movement qualities. This is detailed in figure 5.

At first I wanted to explore “capturing” the movement by increasing the exposure time at shooting (Figure 3), but this technique is adapted to the static photographic image but not the motion picture video.

Figure 3. Effects of motion blur Above picture with an exposure time of 0.5s. Effect realized in postproduction at the center (*The Demon*) and down (*Rapture*).

### **Camera movement and shot framing**

The camera can be an essential element in the realization of video-dance, creating movements and changes that are part of a new “choreography”. In this case, we opted to maintain a fixed plane with the same frame for different shots, emphasizing the effect of splitting the character in the montage.

Figure 4. Top: preparation of recording overhead camera on a black cloth. Center: frame with dancer horizontally (left) and vertical (right, tilted image). Below: overlap of horizontal and vertical shot.

In the vision of the rapture, some takes were shot with the character standing and the camera in front with a horizontal axis, and other takes were shot with the character lying and the camera in overhead position, to create the effect of weightlessness mixing both takes, as illustrated in Figure 4.

### **Postproduction and temporal congruence**

The temporal consistency has been performed primarily in post-production, both using time editing, and overlapping images and the evolution of the overlay. It has favored a musical montage more than a continuity editing, where edited, overlapping fragments are chosen for their rhythmic value and the quality of movement in relation to music. The fragments used do not have the original speed, and its montage with the music does not generally correspond to the segment where the music was played at shooting. We have used motion blur effects mimicking high time of exposure to create visual effects that somehow freeze motion in

time, and this overlapping has been used to render a supernatural unfolding of the character. The montage has created rhythms using loops and loops investment and using the courts to black

Figure 5. Top: Editing timeline on Final Cut X for a version of *Rapture*. Below: timeline of Final Cut X editing for the start of the *Devil*. The numbers indicate the playback speed for each region.

As seen in Figure 5, for editing rapture slowed-down versions were used ranging from 19% to 99% of the normal reading speed, both in the normal reading direction and reversed (negative numbers).

For *The Devil*, we see as much slowdown as acceleration and superposition of many layers at times, in normal and reverse speed, to really create a new choreographed motion with the montage (Figure 5).

We highlight some procedures.

### **Sharp silence**

In *The Devil*, there are frequent abrupt sound stops, leaving a total silence. The end of this passage is also an abrupt silence following an increase in the volume of sound. In this case, the visual correspondence was made with a sharp cut to black. This is a “nondiegetic” effect in the sense that it is not thought to have any correspondence or realizability in real “diegetic” dance, except if we had an extremely fast and accurate way to turn off the lights.

In previous versions it has also tried to use the freeze frame, which has been discarded for being visually very expressive contrast and removes the whole.

### **Progressive final silence**

In *Rapture*, the end is progressive, *perdendosi*, into silence. Importantly, it was decided to make the fade to black after the music has stopped completely, leaving a timeless image of the dancer in the frame. This gives a different relationship with music in the video-dance: if we had the fade to black in the picture with the diminuendo in the sound, indicating that the image appears and disappears with the sound, which is the result; as the image endures after the sound, the effect is desired for this passage, namely that music represents the mystical experience that moves the character, but the disappearance of the music, the character is in its very human quality after mystical experience.

### **Before the music starts**

In both cases it has chosen to put the image of the dancer before the music starts playing. When the music started, a change is made in the image change color / texture in the devil; beginning of the movement and splitting in Rapture. The effect is the same as previously indicated, the music acts as the vector of mystical experience happens to the character. The character appears before, recorded at a time of waiting, and when the music starts action arises. If the character appeared with music, it means that it is "consubstantial", and only exists as part of the music.

### **Sound accents and attacks**

We define the attacks and sonorous accents as the elements involved quickly and suddenly, having a clear attack. This type of sound element requires a reaction on the image, otherwise, it is perceived as a mistake or as the dancer is not hearing the music. More specifically, the synchresis effect is formed - to use the term of Michel Chion (2012), which mixes "synthesis" to "synchronicity" - as when quick and synchronized sound and visual events occur, our brain fuses them into one perceptual object. Jose Nieto (1996) also specifies different types of synchronicity, hard or soft, depending on the progress or delay of sound relative to music.

Both pieces lack a beat or a regular metric, thus synchronizing the movement of the dancer with the sound attacks is difficult. One of the advantages of video-dance is to "correct" or re-choreograph the dance, so that can be mounted on the right visual events sound events. In the case of this work, we have chosen to adjust movements, but overall the result is not entirely satisfactory. The main process on sound accents has consisted in making changes such as adding new postproduction superimposed layers, usually with different overlay mode parameters to create a change of color, saturation and contrast.

### **Sound impulses**

In this case it is a rapidly evolving sound but not abrupt like an attack or accent, and usually it has an energy or pitch evolution evoking a gesture or a sharp movement. Such impulses are found only in *The Devil*, with a somewhat histrionic and figurative function of the attacks of the Demon.

We have selected the movements of the dancer that had a rela-

tionship or equivalence to what is perceived in the sound energy, correcting eventually the speed. In many cases they have been accompanied by a motion blur effect so that the sense of momentum and the trail the body movement is leaving, is increased. It has also been used progression transparency effects to create a progression of color or contrast that follow the progression of sound.

### **Long sound evolutions**

In this case we have a listening that has to do with the overall structure of the piece and developments within a part of the sound piece. In this case we used the dancer's movements, but playing with evolution in the montage, to progressively overlap more layers or exacerbate the effects of motion blur, in a more subtle and progressive way than for sound impulses. For example, at the start of *Rapture*, brightness increases through transparency effects and by adding more overlapping layers to accompany the onset of progressive music and harmonic enrichment.

### **Loops**

In *The Devil* loops appear very marked, with small rhythmic repetitions of elements with great energy and a changing voltage. Because they are loops that start and stop suddenly, having a rapid evolution, it is difficult to do during the recording of the dance.

Indeed, as can be seen in Figure 5, visual loops are entirely made in postproduction, with repeating series of fragments dance creates a relatively plausible and hectic visual effect, especially when accelerated fragments are used. In addition, we have added other fragments overlays repeatedly to create another loop effect is clearly seen as an effect of postproduction.

### **Conclusions**

With this approach to video-dance, we have been able to explore some of the resources obtained from the editing and post-production in combination with the dance itself. In this way, much of the design of the final work occurs in post-production, and we have even edited on different music pieces, dances that were performed on another original music piece.

One of the possibilities offered by video-dance is the possibility to study the different parts to generate the temporal and formal congruence in general. But beyond this video-clip-like approach, postproduction allows expressive resources that cannot

be obtained in pure dance: the image overlay, motion blur effects, changes in color and contrast through filters or overlaps by multiplication (or other overlay effects) create resources that can be highly expressive and increase or modify the expression pure choreography.

But we must not forget that many features of the dance are essential and cannot be obtained in post-production. In particular, the quality of the dancer's movement and technique are essential, and even if in post-production we can adjust and modify the recorded movements, we can never change the expressive and technical quality of the choreography of the dancer. Likewise, we can only get an emotionally expressive video-dance if the dancer responds emotionally to the music and is carried away by the movements that the music suggests. Although we can make convincing video montages on different music pieces, if the visual material is devoid of emotional expression, then the postproduction product will lack this emotion.

## **La danza a traves de la imagen y el movimiento: motricidad y desarrollo humano**

Virgilia Antón Antón

*"Vivir al igual que Danzar es buscar la armonía en la pureza del cuerpo, palabra y mente" ( V. Antón , Madrid agosto2015)*

Maturana afirma que "las distintas acciones humanas quedan definidas por la emoción que las sustentan ", pues el lenguaje las emociones y me atrevo a añadir, la imagen y el movimiento, están estrechamente ligados a la conformación del individuo y a su desarrollo pleno en la comunidad. Los estudios de la biología y de la vida humana, desde el enfoque de la complejidad han estado preferentemente encaminados a los aspectos relacionados con la neuropsicología y la neurofenomenología, intentando incorporar la teoría de caos , donde la mente es algo virtual que no se puede localizar únicamente en el cerebro, pues este sin la presencia de otros sistema , no existe como ser.

La motricidad humana se inicia desde los comienzos del desarrollo embrionario y el movimiento se asocia intrínsecamente a la pervivencia en estas primeras etapas así, apenas en las primeras tres semanas de vida, el embrión en estadio de mórula se desplaza para anidar en las paredes endometriales que le propician el sustento nutricional necesario para su desarrollo. Posteriormente desde estadios avanzados de la vida intrauterina hasta la puesta en pie o bipedestación el niño transitará por diferentes estadios genéticamente programados que incluyen la filogénesis y ontogénesis postural humana. Pasando por fases sucesivas de locomoción con características propias de los peces (vida intrauterina), anfibios (reptación) y mamíferos (gateo) hasta alcanzar la postura erecta y la marcha bípeda característica de los seres humanos.

Esta información, perfectamente registradas en nuestra información genética, nos permite el desarrollo posterior de habilidades motrices tales como la práctica deportiva, el desarrollo del habla y la escritura, el manejo de utensilios para adaptar o adaptarnos al medio y otras actividades motrices más complejas como las artes marciales o la danza.

Estudios genéticos recientes han demostrado que el crecimiento de las células nerviosas embrionarias se acelera en el momento en que se produce la conexión de estas con la fibra muscular a través de la placa motora y que es el potencial eléctrico / vibratorio de la fibra muscular la que induce este crecimiento (Gilbert, 2010). Estos descubrimientos avalan lo que empíricamente ya era conocido en la práctica de la fisioterapia neurológica, la indisoluble relación del cerebro con el músculo que se hace especialmente patente en el análisis del desarrollo motor humana, en el que los ítems madurativos cerebrales se asocian de forma directa con la calidad postural y de los movimientos del niño (Vöjta, 1990).

Tradicionalmente se ha postulado que el fin último de la motricidad humana es permitir la locomoción autónoma del individuo y la liberación de la mano como órgano de apoyo para permitir la manipulación y la llamada motricidad fina, no en vano por años desde la perspectiva evolucionista se ha calificado a los movimientos digitales de oposición del pulgar al resto de los dedos como expresión de la supremacía del desarrollo cognitivo de la especie humana, denominándola “pinza inteligente”, pero a poco que profundicemos en el estudio del movimiento humano podemos darnos cuenta que esta es una aproximación simplista.

Morin plantea varios principios que caracterizan a los seres vivos, como la autonomía y la autoorganización, el bucle entre especie e individuo, la noción del sujeto que es capaz de representar una finalidad en si mismo, auto constituyendo una unidad entre un grupo de sujetos de características semejantes que a su vez pueden conformar un nosotros.

El lenguaje sustentado necesariamente en el adecuado desarrollo de la musculatura fonadora y de las áreas cerebrales relacionadas con la expresión verbal y localizadas en el córtex cerebral del hemisferio izquierdo, se plantea desde una perspectiva que permite al humano subjetivarse; adicionalmente la libertad, que implica la capacidad cognitiva de elegir junto con el amor entendido como la capacidad de sentir plenitud en la relación con el / los otros y por último la incertidumbre de saber si es el Yo quien habla o es el Yo hablado por otros el que se expresa cuando me comunico verbal o motrizmente hacia el exterior, oscilando entre los polos del egocentrismo y la universalidad. (Morin, 1990).

Ante esta concepción del sujeto humano el movimiento corporal, cuya máxima expresión es la danza, se concibe inmerso en la identidad que uno forja, es decir, constituyéndola y haciéndola visible (Ciurana, 2003).

Sócrates decía que “el bailarín al danzar, con su ser todo, participa de la pura, inmediata violencia de la felicidad extrema”.

La danza es definida por Martha Graham, como el espacio exterior de la imaginación.

Dalcroze, pedagogo musical, afirmaba que lo propio de la música es, ante todo, provocar en el alma de los hombres una necesidad de imaginación y de realización. Y planteaba ¿por qué renunciar a ese poder? Cervera Salinas, V. y Rodríguez Muñoz, A. (1999) afirman que el alma es en la danza la alegría de la liberación. El cuerpo humano en la danza se hace precisamente “alma”. Es un momento supremo en el que el cuerpo deja de actuar en pos de la utilidad para hacerlo en su encuentro con lo abierto.

Estas frases dejan patente que la danza tiene una gran influencia sobre las emociones, es más, genera felicidad. Además permite la expresión del mundo imaginario del que baila y la apertura de su mente. Y su vehículo, la música, también conduce a la creatividad y a la exploración del mundo interno. Además de este vínculo emocional, la danza influye directamente en el desarrollo cognitivo, aunando factores psicomotores, musicales, creativos y comunicativos.

La realización de movimientos coordinados y la visualización de imágenes agradables estimula nuestro centro de recompensa cerebral (Krakauer, John; universidad de Columbia). Parsons ha demostrado que bailar mejora la memoria operativa, la planificación ejecutiva, la habilidad en la realización de multitareas y la concentración. Según este autor la habilidad para bailar depende, entre otras cosas, de haber tenido un entrenamiento temprano en la práctica de esa disciplina. Por ello, danzar supone beneficios cognitivos, que están mayormente asegurados si la ejercemos desde niños.

Muchos pueblos alrededor del mundo ven la vida como una danza, desde el movimiento de las nubes a los cambios de estación. La historia de la danza refleja los cambios en la forma en que el pueblo conoce el mundo, relaciona sus cuerpos y experiencias con los ciclos de la vida.

En la India, el Creador es un bailarín (Siva Nataraj) que hace

bailar al mundo a través de los ciclos del nacimiento, la muerte y la reencarnación. En los primeros tiempos de la Iglesia en Europa, el culto incluía la danza, mientras que en otras épocas fue proscrita en el mundo occidental.

En el antiguo Egipto las danzas ceremoniales fueron instituidas por los faraones. Llegaron a ser tan complicadas que sólo podían ejecutarlas profesionales altamente cualificados. De hecho los bailarines gozaban de gran prestigio público.

En la Grecia antigua no distinguían entre poesía y música (y danza). Los rituales de danza a los Dioses han sido reconocidos como los orígenes del teatro contemporáneo occidental.

En Roma la danza fue considerada peligrosa, pero durante el mandato de Augusto (63 a.c. 14 d.c.) surgió una danza conocida actualmente como pantomima o mímica en la que la comunicación se establece sin palabras, a través de estilizados gestos y movimientos, convirtiéndose en un lenguaje no verbal en la multicultural Roma.

Más recientemente, en el pasado siglo en Estados Unidos se ponían en tela de juicio todos los conceptos artísticos y se buscaban nuevas formas en un marco de amplia libertad. Así Isadora Duncan creó un estilo propio apoyado estrechamente en sus emociones personales. Creó una danza de acuerdo con su propio temperamento.

Fue la primera bailarina que se presentó en escena descalza, y vestida sólo con túnicas de corte clásico. Su arte no estableció un vocabulario sistemático de sus movimientos, ni una técnica, sino que representó los impulsos musicales que ella misma sentía. Redescubrió la forma natural y humana de caminar, saltar y correr, desprovista de toda ornamentación innecesaria. Introduce nuevos tipos de personajes en el escenario, inspirándose en la antigua cultura india, en leyendas orientales o en rituales de los indios americanos. Afirmó: "La danza para mí no es solo el lenguaje del alma. Es la posibilidad de adentrarse en las profundidades del cuerpo, abriéndonos a una escucha más real, más libre, más armoniosos".

La danza es el desplazamiento efectuado en el espacio por una o todas las partes del cuerpo del bailarín, diseñando una forma, impulsado por una energía propia, con un ritmo determinado, durante un tiempo de mayor o menor duración.

El uso predominante de uno u otro de los elementos del mo-

vimiento (ritmo, espacio, tiempo, forma y energía) no es siempre parejo. En algunas danzas predomina el ritmo, en otras el uso del espacio, etc. De acuerdo al carácter de ésta se acentuará el uso de uno u otro elemento.

Es importante reseñar, teniendo en cuenta la última definición, que danzar incluye un uso adecuado del tiempo y el espacio, que se supedita a un ritmo y al uso de la energía, también en un medio de comunicación y expresión.

Según afirman Cervera Salinas y Rodríguez Muñoz (1999), "El acto y el arte de la danza no han de entenderse como meros procesos técnico-artísticos, como un simple virtuosismo corporal, sino que revelan categorías de lo perceptivo, lo sensitivo y lo intelectual".

La danza, mejora el estado físico general, como cualquier otra actividad física, aunque con la ventaja de ser más motivante que otros ejercicios físicos, a la hora de realizarla, mantenerla y trabajarla con más intensidad. Estos beneficios son: Aumento de la fuerza muscular, de la flexibilidad, de la resistencia física y mejora del funcionamiento cardiovascular.

La práctica de la danza favorece también el desarrollo de las facultades cognoscitivas, según afirma Robinson J. en su libro "El niño y la danza" (1992). Según esta autora se despertarán facultades como: la observación, la memorización, asociación, análisis, disociación, síntesis, previsión, conceptualización, combinación, optimiza las facultades sensoriales, ya que agudiza el sentido de la vista, el oído, el tacto, el cinestésico (Laban 1978).

La danza desarrolla, quizá inconscientemente, nuestros mecanismos propioceptivos y cinestésicos aprendiendo a observar escuchar el cuerpo y desarrollando, por tanto, este sentido, (según Hamilton, Iris, 1989), que llega a trascender lo puramente físico para convertirse en una escucha de nuestro propio ser, si se adopta un planteamiento en el que se incita a "descubrir" la capacidad de producir arte, de ser "artista" y desarrollar a través del movimiento, pero muy en consonancia con nuestra mente, cualidades de sensibilidad, percepción, afectividad, espiritualidad, creatividad y comunicación. Ello ayuda al sujeto no solo a ser bailarín y creativo en la danza, sino a ser creativo en cualquier área de su vida, incluso científica, ( Stokoe Patricia ,1996).

Desde esta perspectiva la danza es en sí misma no solo una

facilitadora del desarrollo físico, psíquico y emocional, es también una potente herramienta terapéutica orientada a mejorar la salud de quienes las practican.

Son variados los métodos terapéuticos que a través de los tiempos se han sustentado en la danza y de forma reciproca los que desde la práctica fisioterápica pueden ayudar al practicante de danza a prevenir o resolver lesiones: En los textos védicos la práctica de la respiración consciente y las posturas descritas “asanas” posibilitan no solo la prevención de patologías orgánicas, también preparan para la práctica meditativa propiciando la salud mental y el desarrollo del amor, la compasión y la empatía.

Gerda Alexander (1976) “propone la cabal recuperación del cuerpo para que, en una perfecta simbiosis con el espíritu, el hombre alcance la plenitud de sus posibilidades” y desarrolla un método al que denomina. Eutonía del griego eu (bien, armonioso) y tonos (tensión) aspira a un equilibrio de las distintas tensiones que coexisten en el cuerpo; es un método para experimentar la unidad psicofísica del hombre y para facilitar el intercambio dinámico con los demás. Esta unidad se consigue con la observación intensa y una actuación consciente sobre nuestras tensiones muscular y nerviosa, para que lleguen a un estado armonioso. Se actuaría sobre el tono de los músculos estriados y lisos, sobre el sistema neurovegetativo y sobre el sistema neuromotor.

La Eutonía no es un método extraño que tenga que incorporarse a la vida; por el contrario, se aplica en todos los momentos y actividades de la misma. Interesa por igual a sanos y enfermos, a deportistas, a bailarines, a los que realizan un trabajo físico o un trabajo intelectual, ya que su objetivo es lograr que el hombre llegue a su propia esencia y actúe de forma creativa. Su procedimiento no es desvelado en ningún libro, es algo que requiere la enseñanza y guía de un profesor especializado, que a su vez se ha formado un mínimo de 3 a 4 años. La lógica de este hecho es que cada intervención individualizada para cada persona, aunque el ejercicio practicado sea el mismo, los resultados no lo son, por tanto no existe un método general.

La motricidad tiene un papel preponderante en la eutonía, pero no cualquier movimiento, sino el denominado “movimiento eutónico”. Se trata de un movimiento con autoconocimiento, en el

que se ha indagado en lo inconsciente que lo determina. Se trabaja mucho con la imaginación, observando el interior y el exterior y somatizando esa experiencia (observar y sentir). Los sentidos y en especial el tacto son foco de trabajo eutónico.

Los pasos que se van siguiendo en este proceso serían: Descubrir la sorprendente sensibilidad de la piel, para llegar a una conciencia plena del espacio corporal; Regulación del tono muscular. Se busca la postura natural encontrando las tensiones crónicas que desvelan las posiciones de control eutónicas; Normalización de la respiración a través de la evitación de tensiones; Influencia consciente en las tensiones vegetativas a través de las técnicas de contacto (con el suelo, con otras personas) y acercamiento. El movimiento eutónico se caracteriza por la facilidad de ejecución y la poca energía que necesita. Requiere suprimir las fijaciones tónicas. Para conseguir mejoras en la movilidad de todas las articulaciones se utiliza la técnica de prolongamiento (contacto con el suelo y el espacio que nos rodea).

La educadora musical Violeta Hemsy de Gainza y la eutonista Susana Kesselman ofrecen en su libro “Música y Eutonía” (2003) recursos técnicos y conceptuales relacionados con una pedagogía de la sensibilidad y el movimiento, y proponen herramientas e intervenciones operativas variadas para la producción de lo que

las autoras llaman cuerpo en estado de arte; es decir, de una disposición que libere al cuerpo de estereotipos y le permita inventar otros cuerpos, otros tonos posibles

La Terapia de la Danza y el Movimiento es una forma de terapia que se utiliza desde hace años con excelentes resultados y aunque en su inicio se utilizó solamente con pacientes mentales, ahora se han comprobado sus beneficios en personas con diferentes tipos de discapacidad motora o sensorial y como forma de canalizar el estrés, las tensiones y las depresiones. Es una modalidad terapéutica interdisciplinaria que sintetiza el arte del movimiento con la ciencia de la psicología. Parte de la confluencia del saber construido por la psicología del siglo xx en las áreas de las teorías y psicoterapias psicodinámicas (aunque no se limita a ellas) con la psicología del arte y del proceso creativo. Además, se nutre del nuevo conocimiento adquirido sobre el uso social, espiritual y curativo de la danza.

Los nombres de Marian Chace, Trudy Schoop y Mary S. Whitemouse, son los que marcan los comienzos de la conexión entre la danza como arte y su aplicación en el área de salud mental, con psicóticos las dos primeras, con neuróticos la última de ellas.

Su aplicación se basa en la idea de que el cuerpo y la mente son inseparables, por lo que el movimiento refleja estados emocionales internos que pueden, por medio de movimientos, ser tratados para lograr una salud integral.

Así la danza terapéutica tiene dos premisas básicas: El movimiento refleja estados emocionales internos y cambios en la conducta o patrones de movimiento pueden conducir a cambios en la psique, promoviendo la salud física y emocional.

En base a estas dos premisas el terapeuta en danza no es el que enseña movimientos, rutinas coreográficas o "pasos", sino quien motiva al individuo a expresarse a través del movimiento y con ello descubrir juntos procesos de comunicación, patrones de conducta, mecanismos de defensa, procesos emocionales. Una vez descubiertos estos procesos, se abre un mundo de posibilidades para el individuo hacia un crecimiento integral. Ya que a través de su propio cuerpo y movimiento se descubre a sí mismo y tiene una oportunidad de alterar o cambiar o descubrir, abriendo un canal de comunicación interno y también hacia los demás.

Al terapeuta en danza le importan los aspectos cualitativos, psicológicos y expresivos del movimiento sin dejar aspectos del movimiento que van dirigidos a dotar al cuerpo de flexibilidad, tonicidad, fuerza y percepción del ritmo entre otros aspectos más físicos.

Su uso en personas con: desórdenes de conducta; problemas emocionales, neurológicos o de integración social; discapacidades motoras, sensoriales, síndrome de Down; daño cerebral, discapacidad intelectual, discapacidad motora-gruesa y sensorial; trastornos en el aprendizaje y alteraciones asociadas a los procesos de envejecimiento, ha demostrado notables beneficios.

Las técnicas básicas en la danza terapéutica son: técnicas de concientización corporal y desbloqueo muscular; técnicas de desarrollo de expresividad emotiva a través del movimiento corporal; técnicas de trabajo corporal en grupo; y técnicas de trabajo corporal individual.

Un estudio realizado en 2006 en la Universidad de Karlstad

y la Universidad de Danza de Estocolmo, han demostrado que la estimulación a través de la danza, de chicos hiperactivos de entre 5 y 7 años, mejora notablemente su comportamiento y rendimiento en clase. El estudio también incluyó datos sobre los adolescentes, entre los cuales (según sus conclusiones) bailar ayuda sobre todo a los que sufren de depresión, ya que eleva su autoestima y mejora su imagen ante los demás.

En 1985 Palacios, P. en su libro “Cuerpo, sonido, música y otros lenguajes” nos habla del cuerpo como canalizador de lenguajes y emociones, por medio de la expresión. El cuerpo recibe multitud de estímulos que asimila y a partir de ellos convierte su expresión en una totalidad corporal. El plantea que a través de la educación podemos enseñar a expresar ese mundo interior en relación con lo exterior, de manera que llegue a beneficiar al sujeto, antes de que necesite la expresión de forma terapéutica. No habla explícitamente de danza, pero si del movimiento en estrecha relación con los motivos psicológicos y los estímulos exteriores Plantea una didáctica en la que el sujeto utiliza la imaginación y un análisis de su mundo emocional como motor de movimiento. Hace un análisis del uso del espacio, sintiendo en él nuestro peso, la sensación de gravedad, utilizando puntos de referencia de ese espacio para juzgar moviéndonos y estando muy conscientes de él, pues es el lugar de proyección de nuestra emoción.

María Fux en su libro “Danza, experiencia de vida” (1981), plantea que se vivencien los estímulos que inspiran el movimiento, y para ello ha de proponerse un trabajo interiorizado a través de la imaginación y que conduzca a una danza personalizada”. Afirma que “Nuestro estado emocional es la base del ritmo interior que inspira el movimiento”

Llegados a este punto cabe preguntarnos ¿cuál sería el efecto de la visualización de la imagen y el movimiento en la danza y como puede afectar a nuestro estado emocional y orgánico?

El cerebro responde de igual forma, en un entorno de realidad virtual a como lo haría en el mundo real, pero no sólo “tiene clarísimo que está percibiendo una realidad distinta” sino que “parece que las células que controlan el espacio pasan a controlar la temporalidad” ( Martinez L, 2015).

“Los protocolos de tratamiento en entornos virtuales en pa-

cientes postictus con entrenamiento virtual inmersivo mejora la capacidad de prensión y de marcha. En la rehabilitación del equilibrio y en la heminegligencia unilateral se han obtenido prometedores resultados. Existe un moderado nivel de evidencia respecto a la efectividad de estas terapias. Se ha comprobado la activación del córtex sensitivomotor en el hemisferio lesionado y del sistema de neuronas en espejo durante estos tratamientos” (Bayón, 2010)

Estos son los resultados de algunos de los estudios que avalan las teorías de que nuestro cerebro funciona en una especie de realidad virtual consciente, que desde el punto de vista empírico se ha venido utilizando desde la antigüedad para crear estados de ánimo determinados, desarrollar la conciencia y la comprensión o provocar efectos orgánicamente beneficiosos en nuestro cuerpo-mente.

El contagio emocional que proporciona una coreografía bien estructurada a través de la imagen y el movimiento puede ser un afortunado espectáculo, tanto para las personas que están bailando como para las que lo están contemplando. Esto ocurre debido a que se activan las “neuronas espejo”, que son capaces de infundir placer a los espectadores mediante las emociones visuales ocasionadas por la coreografía en cuestión, al mismo tiempo que los bailarines disfrutan de la misma emoción a través de la ejecución del movimiento.

Al igual que cuando bailamos de forma placentera, promovemos la liberación de una cantidad inusual de neurotransmisores (endorfinas, noradrenalina, y oxitocina entre otros) responsables de esa sensación grata, quien observa la danza y se deja arrastrar por la música de forma espontánea está sometido a ese mismo proceso fisiológico, y estas sustancias sirven para disminuir el estrés, mejoran el ánimo y son importantes para conseguir un mejor aprendizaje.

Estamos inmersos en un mundo que danza, para el derviche, cuanto existe danza, del átomo a los planetas que gravitan en el universo. Danzan los animales, la lluvia, el viento, también las piedras, los arboles y el ser humano. Todo danza al son de una misteriosa melodía, interpretada en la distancia por un ejecutante invisible, como dijera Einstein.

Al danzar expresamos la solidaridad con un cosmos habitado

por el ritmo , el orden geométrico y el movimiento eterno. Danzar es trascenderse, situarse en el lindero de lo humano, significa vaciarse, morir a sí mismo para en esta muerte simbólica del ego hallar la comprensión del misterio de la vida. Escribió Yaluladdin Rumí, allá por el siglo XIII: " No ser nada es la condición requerida para ser".

Danzar es unión: unión del hombre consigo mismo, con el resto de los seres humanos, con el cosmos y, a la postre con el misterio de lo divino. (Halil Bárcena, 2010)

## REFERENCIAS

- Acredolo, L.P. (1988). Infant mobility and spatial development. En García Madruga, Gutiérrez Martínez y Carriedo López (2002). Psicología Evolutiva II. Desarrollo cognitivo y lingüístico, volumen I. Madrid: UNED.
- Ajuriaguerra, J. (1983). Manual de psiquiatría infantil. Barcelona: Toray-Masson.
- Alcántara, J.A. (1995). Cómo educar la autoestima. Barcelona: grupo editorial CEAC.
- Alexander, Gerda (1976). La eutonía. Barcelona: Paidós.
- Alexander, M.P. y cols. (1989). Crossed aphasia can be a mirror images or anomalous. Junqué, Brune y Mataró (2004). Neuropsicología del lenguaje. México: Elsevier Masson.
- Bayón M, Martínez J. (2010). Rehabilitación del ictus mediante realidad virtual *Rehabilitación*, Volume 44, Issue 3, Pages 256-260
- Cervera Salinas, V. y Rodríguez Muñoz, A. (1999). El diálogo del alma y la danza. En Revista de las I Jornadas de Danza e Investigación. Murcia: Los libros de Danza, S.
- Damasio A.R. y Damasio, H. (1992). Brain and language. Scientific American, nº 267, pp. 63-71.
- Dalcroze, Jaques (1903). La Rythmique. En Bachmann, M.L. (1994). La rítmica Jaques-Dalcroze. Madrid: Pirámide.

- Enns, J.T. (1990). *The development of attention. Research and theory*. Ámsterdam: Elsevier Science Publishers.
- Fux, María (1981). *Danza Experiencia de Vida*. Barcelona: Paidos.
- Fux, María (1997). *La formación del danzaterapeuta*. Barcelona: Gedisa Editoria
- Gilbert, Scott F. (2010) *Developmental Biology*, 9th edition, Sinauer Associates, Sunderland, MA 01375, USA.
- Hamilton, Iris (1989). *Música y danza en la condición física*. Málaga: Unispo.
- Laban, Rudolf (1978). *Danza educativa moderna*. Barcelona: Paidos.
- Maturana, H.R. (1985). *Fenomenología del conocer, del Universo al Multiverso*. Santiago. La Psicología en busca del paradigma.
- Maturana, H. R. (1987) *Individuo y Sociedad entre la guerra y la paz. La opinión de un científico*. En: *Política Mundial hacia el siglo XXI*. Santiago .Ed. Universitaria.
- Mejías Cuenca, MI (2009). Optimización en procesos cognitivos y su repercusión en el aprendizaje de la danza. Departamento de psicología evolutiva i de la educación. Universitat de Valencia. Servei de Publicacions.
- Morin, Edgar (1990). *Introducción al pensamiento complejo*, Francia. ESF editorial.
- Palacios J. y Mora J. (1990). Crecimiento físico y desarrollo psicomotor hasta los dos años. En Coll, Marchesi y Palacios (1990), *Desarrollo psicológico y educación*. Madrid: Alianza Editorial.
- Roger Ciurana, Emilio (1997). *Educacion y desarrollo Humano*. Tabanque: revista pedagógica. ISSN 0214-7742, nº 16, 2001-2002.
- Stokoe, Patricia (1996). *Expresión corporal y danza: Arte, salud y educación*. Revista Música y Educación, octubre 1996
- Václav Vojta / Edith Scheweizer (1990). *El descubrimiento de la motricidad ideal* . Madrid Ediciones Morata S.L.
- [www.edgadmorin.org](http://www.edgadmorin.org)

## Dance through image, movement, motor and Human development

Virgilia Antón Antón

"Living, as dancing, is searching the harmony in the purity of the body, the word and the mind" ( V. Antón , Madrid agosto2015)

Maturana asserts that "the different human actions are defined by the emotion that supports them" because the language, the emotions and, I also dare to include, the movement, are closely linked to the conformation of the individual and its full development in the community. The Biology and Human life studies, from the perspective of the complexity, have preferentially been facing to the aspects related to neuropsychology and neurophenomenology, trying to incorporate the chaos theory, in which the mind is something virtual that cannot be exclusively localized in the brain, because it does not exist as a being independent of other systems.

The human movement starts at the beginning of the embryonic development, and the movement can be intrinsically related to the survival on these early stages, so just during the first three weeks of life, the embryo at the stage of morula moves to nest in the endometrial walls that will propitiate the nutritional nourishment needed for its development. Later from the most advanced stages in the intrauterine life up to the standing position, the kid will move through different periods genetically programmed that include the phylogenesis and postural human ontogenesis. Evolving from subsequent stages of locomotion with pathognomonic characteristics of fish (intrauterine life), amphibians (creeping) and mammals (crawling) until the upright and biped walking gait distinctive of human beings.

This perfectly registered information in our genetics , enables us to develop subsequent motor skills such as sports, speech and writing development, the use of utensils that enable us to adapt to the environment and to another more complex motor activities like martial arts or dancing.

Recent genetic studies have proved that the growth of embryonic nerve cells is accelerated when there is a connection of this

cells with muscle fibers through the motor plate and that it is the electric/vibrating potential of the muscle fiber that induces this growing ( CITA).

These discoveries support what was empirically known in the Neurologic physiotherapy, the indissoluble link of the brain and the muscle. It is particularly evident in the analysis of the human motor development in which the brain maturity items are associated directly with the posture quality and the child movements (Vojta, 1990).

Traditionally it has been postulated that the ultimate goal of human movement is to enable the autonomous locomotion of the individual and the release of the hand as an organ of support to enable manipulation and the so called fine motor skills. Not in vain for years from the evolutionist perspective, the digital thumb opposition movements to the rest of the fingers has been qualified as an expression of the supremacy of the cognitive development of the human species, calling it "smart gripper", but as we get deeper in the study of human movement we can realize that this is a simplistic approach.

Morin poses several principles that characterize living beings, such as autonomy and self-organization, the loop between species and individual, the notion of the subject who is able to represent an end in itself, self-constituting a unit from a group of subjects with similar characteristics which in turn can form an us.

The language necessarily sustained in the proper development of the phonatory muscles and brain areas related to verbal expression and located at the cerebral cortex in the left hemisphere, arises from a perspective that allows human beings to feel as a subject; in addition the freedom which implies the cognitive ability to choose together with the love understood as the ability to feel fulfillment in connection with the other and finally the uncertainty of knowing if is the I who speaks or it is the I spoken by others which is expressed when I communicate verbally or by means of movement outward swinging between the poles of self-centeredness and universality. (Morin).

Given this conception of the human subject, body movement, whose ultimate expression is dance, is conceived immersed in the identity that one forges, that is to say, constituting it and making it visible (Ciurana , 2003).

Sócrates said that "the dancer when dancing with his whole

being, takes part in the pure, immediate violence of the extreme happiness."

The dance, defined by Martha Graham, as the outer space of the imagination. Dalcroze, musical pedagogue, stated that the music, despite everything, can provoke in the human soul the necessity of imagination and achievement. He also wondered why should we surrender to that power. Cervera Salinas, V. and Rodriguez Muñoz, A. (1999) affirmed that the soul is in the dance the happiness of liberation. The human body in the dance becomes a "soul". It is a supreme moment in which the body fails to act for the utility to do so in their encounter with the open.

These sentences make clear that dance has a great influence on the emotions, indeed, it generates happiness. It also allows the expression of the imaginary world of the dancer opening his/her mind. And its vehicle, music, also leads to creativity and exploring the inner world. Besides this emotional bond, dance directly affects cognitive development, combining psychomotor, musical, creative and communicative factors.

The realization of coordinated movements and visualization of nice images stimulates our brain reward center (Krahabuer, John, Columbia University). Parsons has shown that dancing improves working memory, executive planning, skill in performing multi-tasking and concentration. According to him the ability to dance depends, among other things, to have had early training in the practice of this discipline. Therefore, dance induces cognitive benefits, which are mostly insured if we exercise from childhood.

Many people around the world see life as a dance, from the movement of clouds to the changing seasons. The history of dance reflects changes in the way people know the world, relate to their bodies and experiences related to the cycles of life.

In India, the Creator is a dancer (Shiva Nataraj) that makes the world dance through the cycles of birth, death and reincarnation. In the early days of the Church in Europe, the cult included dance, while at other times it was banned in the western world.

In ancient Egypt the ceremonial dances were instituted by the pharaohs. They became so complicated that could only execute highly qualified professionals. In fact the dancers enjoyed great public prestige.

In ancient Greece they did not distinguish between poetry and music (and dance). Dance rituals to the gods have been recognized as the origins of Western contemporary theater.

In Rome the dance was considered dangerous, but during the reign of Augustus (63 BC 14 AD) emerged a dance now known as pantomime or mimicry in which communication is without words, through stylized gestures and movements, becoming a nonverbal language in the multicultural Rome.

More recently, in the last century in the United States they put into question all artistic concepts and new ways were sought in a context of complete freedom. Isadora Duncan created a style closely supported by her personal emotions. She created a dance according to her own temperament.

She was the first dancer who appeared on stage barefoot and wearing only classic-cut tunics. Her art did not establish a systematic vocabulary of her movements, not a technical one, but represented the musical impulses that she felt. She rediscovered the natural human gait, jump and run, devoid of unnecessary ornamentation. She introduces new types of characters on stage, inspired by ancient Indian culture, oriental legends and American Indians rituals. She said: "Dance for me is not only the language of the soul. It's the opportunity of entering into the depths of the body, opening a more real, more free, more harmonious listening"

Dance is the displacement of one or all parts of the dancer's body through the space, designing a form, driven by its own energy, with a certain rate during a longer or shorter duration.

The predominant use of either of the elements of movement (rhythm, space, time, form and energy) is not always even. In some dances rhythm dominates, in others the use of space and so on. According to the character of the dance the use of one element or other will be enhanced.

It is important to note, taking into account the last definition, that dance includes a proper use of time and space, which is subject to a rhythm and use of energy and also as a means of communication and expression.

Cervera Rodriguez Salinas and Muñoz (1999) asserts, "The act and art of dance are not intended as mere technical and artistic

processes, as a mere body virtuosity, but they reveal the perceptual, the sensitive and intellectual categories".

Dance, improves overall fitness as any other physical activity, but with the advantage of being more motivating than other physical exercises, at the time to perform it, to keep and increase its intensity. The benefits are: muscle strength , flexibility endurance increase, and improvement of cardiovascular activity.

According to Robinson J. in his book "The boy and the dance, (1992)". The practice of dance also improves the development of the cognitive capacity, According to this author some skills will be developed such as: observation, memorizing, association, analysis, dissociation, synthesis, prevention, conceptualizing, combination and optimizes the sensory skills, sharpens the sight, the hearing, the kinesthetic and sense of touch. (Laban 1978).

The dance unfolds, perhaps unconsciously, our proprioceptive and kinesthetic learning mechanisms to observe-listen to the body and developing, therefore, this sense (as Hamilton, Iris, 1989), that transcends the purely physical to become a listener of our own being. This approach encourages to "discover" the ability to produce art, to be "artist" and develop through movement, according to our mind, qualities of sensitivity, perception, emotions, spirituality, creativity and communication. This not only helps the individual to be creative dancer and dance, but to be creative in any area of his/her life, even scientific, (Patricia Stokoe, 1996).

From the dancing point of view, it is not only a facilitator of physical, mental and emotional development. It is also a strong therapeutic tool that enables the ones who practice it to improve their health.

There are many therapeutic methods which have been supported in the dance through the ages, and reciprocally, the physiotherapy methods and practice can help the dancer to prevent or resolve injuries. In the Vedic texts the practice of conscious breath and body positions called "asanas" not only enable the prevention of organic pathologies but also prepare the person for meditative practice promoting mental health and the development of love, compassion and empathy.

Gerda Alexander (1976) "proposes the full recovery of the body so that, in perfect harmony with the spirit, the man reaches its full

potential." She develops a method called. Eutony, from the Greek eu (good, harmonious) and tone (tension), which aims to balance the various tensions that co-exist in the body. It is a method to experience the man's psychophysical unity and to facilitate the dynamic exchange with others. This unit is achieved with intense observation and conscious action on our muscular and nervous tension, to reach a harmonious state. It would act on the tone of the striated and smooth muscles, on the autonomic nervous system and the neuromotor system.

The Eutony is not a strange method need to join to life; by contrast, it applies at all times and activities of it. The Euthony is interesting for healthy or sick people, athletes, dancers, the ones who perform physical labor or intellectual work. Since its objective is to empower the man to realize his own essence and act creatively. Its method is not disclosed in any book, it is something that requires the teaching and guidance of a qualified teacher, which in turn has been formed during a minimum of 3-4 years. The logic of this fact is that each individualized intervention for everyone, although the exercise practiced is the same, the results are not. Therefore there is no general method.

The motor has a leading role in eutony. Not any movement, but the so-called "eutonyc movement." It is a self – conscious movement, which has been investigated in the unconscious and determines it. We work a lot with the imagination, looking inside and outside and somatizing that experience (see and feel). The senses, especially the touch sense are the focus in eutonyc work.

The steps to be followed in this process are: Discover the surprising sensitivity of the skin, to reach a full consciousness of the body space. Regulation of the muscle tone. Finding the natural position being aware of chronic tensions that reveal the control of eutonic positions. The normalization of the breathing pattern by avoiding tension. Conscious influence in vegetative tensions through the contact techniques ( with the ground, others) and approach. The eutonic movement is characterized by ease of implementation and low energy needs. It requires suppress tonic bindings. To achieve improvements in mobility of all joints technique prolongation (contact with the ground and the space around us) is used.

The musical educator Violet Hemsy of Gainza and the eutonist Susana Kesselman offer in their book "Music and Eutony" (2003) a conceptual and technical resources related to pedagogy of sensation and movement, and propose tools and various operational measures for the production of what the authors call state body art; ie a willingness to release the body of stereotypes and enable to invent other bodies, other possible tones.

Dance and Movement therapy is a form of therapy that has been used for years with excellent results and although at the beginning used only with mental patients, they have now proven its benefits in people with different types of motor or sensory disabilities and as a way to channel the stress, tension and depression. It is an interdisciplinary therapeutic approach that synthesizes the art of movement with the science of psychology. Having its source in the confluence of knowledge built by the psychology of the twentieth century in the fields of psychotherapy and psychodynamic theories (although not limited to) together with the psychology of art and the creative process. Moreover, it feeds from the newly acquired knowledge about the social, spiritual and healing use of dance.

The names of Marian Chace, Trudy Schoop and Mary S. Whitehouse, are those that mark the beginning of the connection between dance as art and its application in the area of mental health, with the two first psychotic (Chance and Schoop) and neurotic (Whitehouse).

Its application is based on the idea that the body and mind are inseparable, so the movement reflects internal emotional states that may, by motion, to be treated to achieve integral health.

So the therapeutic dance has two basic premises:

The movement reflects inner emotional states and changes in behavior or movement patterns may lead to changes in the psyche, promoting physical and emotional health.

Based on these two premises the dance therapist doesn't teach movements, choreographed routines or "steps", but who motivates the individual to express themselves through movement and thus discover together the communication processes, behavior patterns, defense mechanisms, emotional processes. Once discovered these processes, a world of possibilities for the individual to

a comprehensive growth opens. Through his/her own body and movement discovers him/herself and has a chance to alter, change or discover, opening a channel of internal communication and also to others.

Dance therapist cares about the qualitative aspects of psychological and expressive movement while recognizes other aspects of the movement that are aimed at providing the body flexibility, tone, strength and rhythm perception among others physical aspects. It has shown remarkable benefits used in people with: behavioral disorders; emotional, neurological or social integration problems; motor disabilities, sensory, Down syndrome; brain damage, mental retardation, motor-thick and sensory disabilities; and learning disorders associated with aging processes alterations.

Its use in people with: behavioral, emotional, neurologic or social integration problems, motor or sensorial disabilities, Down syndrome; cerebral damage, intellectual, gross-motor or sensitive disability; learning disorders or changes associated with the process of aging, have proved substantial benefits.

The basic techniques in therapeutic dance are: body awareness techniques and muscle release; development of emotional expressiveness through body movement, bodywork techniques in group and individual and bodywork techniques.

A study made in 2006 at the University of Karlstad and the University of Dance in Stockholm, has demonstrated that stimulation through dance, in hyperactive children between 5 and 7 years, greatly improves their behavior and efficiency in the classroom. The study also included data on adolescents and (according to its conclusions) dance helps especially those who suffer from depression as it raises their self-esteem and improves their image to others.

In 1985, Palacios, P. in his book "Body, sound, music and other languages" addressed that body can be a channel of language and emotions, through expression. The body receives many stimuli that assimilates and transforms their expression into a whole body. He states that through education we can teach to express that inner world in relation to the outside, so that benefit reaches the subject, before he/she needs expression therapeutically. He does not explicitly mention dance but the movement closely related with the psychological motives and external stimuli. He es-

tablishes a didactic in which the subject uses the imagination and analysis of his/her emotional world as moving motor. He makes an analysis of the use of space: feeling our weight on it, the feeling of gravity. Using reference points of that space to play moving and being very aware of it because it is the projection place of our emotion.

María Fux in her book “Dance, life experience” (1981), poses to live the stimuli that inspire movement, and for this work, it is important to propose an internalized work using the imagination that leads to a personalized dance”. She asserts “Our emotional state is the base of the inner rhythm that inspires movement.

At this point we could ask ourselves, what would be the effect of visualizing the image and the movement in dance and how it can affect our emotional and organic state?

The brain responds the same way in a virtual reality as it would in the real world, but not only “it is very clear that is perceiving a different reality” but “it seems that the cells that control the space change to control temporality ”(Martinez L, 2015).

“The treatment protocols in virtual environments in post-stroke patients with immersive virtual training improves grip and gear. In the rehabilitation of balance and the unilateral hemineglect promising results have been obtained. There is a moderate level of evidence regarding the effectiveness of these therapies. It has been found sensorimotor cortex activation in the injured hemisphere and the mirror neuron system during these treatments ”(Bayon, 2010)

These are the results of some studies supporting theories that our brains work in a kind of conscious virtual reality that from the empirical point of view has been used since antiquity to create certain states of mood, to develop awareness and understanding or cause organically beneficial effects on our body-mind.

Emotional contagion that provides a well-structured choreography through image and movement can be a fortunate spectacle, for people who are dancing and those that are contemplating. This occurs because the “mirror neurons” that are capable of instilling pleasure to viewers through visual emotions caused by the choreography in question, while the dancers enjoy the same emotion through execution of movement.

Like when we dance in a pleasant way, we promote the release

of an unusual amount of neurotransmitters (endorphins, norepinephrine, and oxytocin among others) that are responsible for this pleasant sensation. Who observes the dance and is carried away by the music spontaneously it is subject to the same physiological process, and these substances serve to decrease stress, improve the state of mood and are important for better learning.

We are immersed in a world that dances to the dervish dance that exists, the atom to the planets revolve in the universe. Dancing animals, rain, wind, also stones, trees and human beings. All dance to the sound of a mysterious melody, played in the distance by an invisible performer, as Einstein said.

When we dance we express solidarity with a cosmos inhabited by the rhythm, the geometric order and the eternal movement.

Dancing is to transcend oneself, to place oneself at the edge of the human, it means to empty oneself, to die to oneself in order to find the understanding of the mystery of life through this symbolic death of the ego . Yaluladdin Rumi wrote, back in the thirteenth century: "To be nothing is the condition required for being." Dancing is union: union of man with himself, with other human beings with the cosmos and in the end to the mystery of the divine. (Halil Bárcena, 2010)