

# LA TRANSPARENCIA DEL VIDEODANZA DENTRO DEL CUERPO DANZANTE<sup>1</sup>

**Carolina Posada Restrepo**

Comunicadora social con énfasis en la producción audiovisual. Maestra en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia. Miembro de la Corporación Muevelopayá. Actualmente es profesora de Historia de la Danza y Videodanza, en la Universidad de Antioquia.

Dirección postal: Carrera 48 A # 10 sur 144  
Correo electrónico: ayciruela@gmail.com

## Resumen

En este texto se plantea la videodanza como una transparencia de los cuerpos danzantes: su intimidad, su experiencia, su profundidad de cuerpo poético, a través de los destellos, esos instantes privilegiados. La videodanza es videocorporalidad que se hace sujeto. Es autónoma, pues se desprende del video y de la danza, para evocar al cuerpo danzante recubierto con una atmósfera poética, donde preside lo que no se ve: sus transparencias. La danza es la poesía del cuerpo y revestida bajo cualquier género simplemente es sublime. Al cruzar el umbral del video expande su poética, porque este es la piel para representar su poética. Es justo allí, en ese instante y como un destello, cuando se desatan sus transparencias: metamorfosis de cuerpos, ambientes evocadores, atmósferas simbólicas, expresividades que develan la intimidad, la liberación de los cuerpos danzantes por fuera del tiempo, del espacio y del movimiento.

**Palabras clave:** videodanza, cuerpo, transparencia.

## Abstract

The following is an excerpt of the thesis project to qualify for the title of Master of Art History at the University of Antioquia, where Videodance is presented as a transparency of the dancing bodies: their intimacy, experience, its deep poetic body, its transparency through flashes, those privileged moments. Videodance is videocorporality that becomes subject. It is autonomous as it appears from the video and dance to evoke the dancing body coated with a poetic atmosphere in which presides the unseen: its transparency. Dance is poetry of the body and when coated in any genre it is simply sublime. When crossing the threshold of video it expands its poetics, because video is the skin to re-submit its poetry. It is right there, at that moment, like a flash, when their transparencies are unleashed: metamorphosis of bodies, evocative environments, symbolic atmospheres, expressiveness that reveals the intimacy, the release of the dancing bodies outside of time, space and movement.

**Key words:** Videodance - body - transparency

---

1. Este texto es producto de la tesis "Videodanza: la transparencia del video dentro del cuerpo danzante", de la Maestría en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia, 2010.

## Introducción

Si bien la videodanza surgió a partir del encuentro entre la danza y el videoarte durante los años sesenta, ella es autónoma. La videodanza es por sí sola obra de arte, queriendo ser desde sus comienzos obra de arte total. Más allá de la expansión de la danza hacia el video o viceversa, es el encuentro de ambos, imbricados cada uno dentro del otro, creando otro matiz, otra transparencia de la coreografía a través de la piel/video.

La videodanza, como veremos, es un género que se ha alimentado de muchos y que a su vez carece de moldes y esquemas; es volátil y en su naturaleza no se deja manosear, contener o encasillar.

La cuestión no está en saber qué vista hay que tomar del fenómeno para poder explicarlo conforme a una filosofía, sino a la inversa, ¿qué filosofía para estar al mismo nivel del objeto, a su misma altura? (Didi Huberman, 2008, p. 81).

Y en ese sentido se aborda la videodanza como lugar poético, espectro de video coreográfico, cargado de metáforas, donde lo que interesa es precisamente lo que no se ve. Por ello se plantea la videodanza como la poesía de los cuerpos a través de la piel/video que los fija y los hace imborrables, transparentes. Como pincel, el video permite *re*-escribir y *re*-frasear la obra una y otra vez, volviéndola fluctuante, profunda y cambiante, junto a su expresividad en constante movimiento, al ser la *videocorporalidad* coreográfica del cuerpo.

Como género, subgénero o forma expresiva aún está en su fase de definición y algunos teóricos mencionan que espacio, tiempo y movimiento son aspectos habituales en ambos.

La videodanza, en este texto, se expone como una transparencia donde todo es coreografía: el cuerpo, la cámara, los objetos, el movimiento, el tiempo y el espacio. Esa videocorporalidad coreográfica se da en un proceso paralelo, en cuanto que el bailarín se va haciendo a sí mismo mientras atraviesa su profundidad en cada etapa de la videodanza, y al final, la obra se desprende de su creador. La videodanza, entonces, se expone como la transparencia<sup>2</sup> de los cuerpos danzantes que van atravesando su profundidad desde la grabación hasta la edición, momento culmen, cuando la videodanza se desprende y se hace ella sola.

---

2. El *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia Española, define *transparencia* como "f. Cualidad de transparente. || 2. Lámina transparente que contiene dibujos o textos y a la que se pueden añadir datos durante su proyección. || 3. *Cinem.* Proyección sobre una pantalla transparente de imágenes móviles filmadas con antelación, que sirve de fondo a una acción real" (Real Academia Española, s. f.).

## El cuerpo en la transparencia de la videodanza

Se baila casi siempre para estar juntos. Se baila entre varios. Los cuerpos se acercan unos a otros, van y vienen sin orden previo, con igual empeño en las vueltas y revueltas. Se rozan, se frotan, se desean, se divierten, se desatan (Didi Huberman, 2008, p. 13).

Se desatan en la inmensidad del video, espacio fluyente e intercambiable, materia inorgánica que en contacto con los cuerpos danzantes se colma de volúmenes y espectros para hacerse poética. Allí los cuerpos aparecen y se desatan, ocupan otros lugares, son expectantes, son escuchas, son silentes, son obra de arte, son transparentes.

Son cuerpos que se fijan, imborrables, que atraviesan el video perdiendo su piel efímera y distante, mientras se acercan para seducirnos, contemplarnos, extrañarnos, desencajarnos de nuestra cotidianidad y extrapolarnos de nuestro cuerpo estéril y proteico. Se desvisten en nuestras manos de su piel intangible, recubriéndose de video como objetos/sujetos fetiches que al fin podemos sentirlos permanecer para aprehenderlos y disfrutar el voyerismo rompiendo el tiempo y detenerlos, adelantarlos, retrocederlos: para bailar con ellos, en la multidimensionalidad atemporal. Al perder su piel, al desatarse de ella sin la frontalidad de la realidad, se vuelven cuerpos poéticos.

[...] pues la memoria ya no es ciertamente la facultad de tener recuerdos: ella es la membrana que hace corresponder las capas del pasado y los estratos de realidad, unas emanando de adentro siempre ya ahí, los otros adviniendo de un afuera siempre venidero, ambos socavando un presente que no es más que su encuentro (Deleuze, 1985, p. 274).

En contacto con la memoria se hacen cuerpos profundos, son metáfora que expande la libertad entre la sobreexcitación de imágenes que el cuerpo cotidiano devora para sobrevivir.

Son transparentes y crean atmósferas, se desplazan hacia lugares evocados por el movimiento, la fragmentación y la sobrecomposición. Son cuerpos que nos invaden y se nos alejan del mundo real, introduciéndonos al espacio virtual, reconstruyéndose una y otra vez a través de su metamorfosis, de su profundidad.

Si la danza es la poesía descrita por movimientos, una potencia capaz de convertir cada paso en una "interrogación sobre el ser" (Válery, 1990, p. 179), con la videodanza los cuerpos danzantes expanden su profundidad y nos retienen justo donde se da el encuentro poético con el video, el destello que es a la vez fugitivo y definitivo. Inaprensible y esquivo, transparencia que se filtra entre la piel del espectador, el cuerpo de la videodanza despliega poesía.

Son el cuerpo poético “que no separa el pensamiento de sí mismo [...] por el contrario es aquello en el que el cuerpo se sumerge para alcanzar lo impensado, la vida” (Deleuze, 1985, p. 251). Los cuerpos entonces se desnudan de lo que se ve para develarnos, a través de su poética, de lo que no se ve: ensoñación que recubre de movimiento a los bailarines, que los libera y los vuelve transparentes.

Lo que no se ve es la profundidad de su intimidad, es su rebelión en ese espacio virtual, es su entrega poética para desatarnos en un espacio re-interpretado. Ahora la piel video cobra otro sentido, es transparente y más allá de ser el medio que transporta y acorta, es el fluido que abre a una infinitud de posibilidades estéticas para mostrar lo que se nos escatima, para hacer materia lo que los cuerpos sueñan y su movimiento expresa, para hacer visible la energía contenida de los cuerpos danzantes.

Son cuerpos que danzan lo que no se ve. Es ahí donde la videodanza es sujeto para la re-corporeización de la poética de los cuerpos. Aquellos que nos persiguen, se conectan, se transforman, impalpables, ingravidos, quienes habitan el espacio virtual de la ensoñación. Pierden su volumetría y regresan al detalle, a la lentitud o aceleración, a la exploración. Son cuerpos que se abren para dejarse recorrer detalladamente por la lente de la cámara, sucumben ante ella y se exhiben, representan la materialidad del cuerpo en la danza y descorporeización del cuerpo en el video.

El cuerpo en la videodanza ya no es ese cuerpo cotidiano ofuscado, limitado, mutilado, sino más bien es un cuerpo liberado, ingravido a través de la virtualidad, liberado del espacio y el tiempo para expandir su movimiento.

La liberación del cuerpo a través de la videodanza se da junto a la co-presencia<sup>3</sup> entre el tiempo, el movimiento y el espacio, donde el cuerpo es el centro, es el ego de la lente, es la simbiosis entre medio y espectador. En términos de Merleau-Ponty, el cuerpo humano es sinopsis, es centro difuso en el que no se puede encontrar bordes definidos con el mundo. Esta relación indefinida entre cuerpo-mundo desaparece en la videodanza. El cuerpo se des-centra, lo invade el mundo y él es el mundo como imagen permeable, fluctuante en constante movimiento. Él es imagen transparente, es destello fugaz y determinante.

La transparencia de los cuerpos en la videodanza es abierta, desatada, es sublime e íntima. En esa co-presencia entre el espacio, el tiempo y el movimiento es cuando las imágenes se desprenden y se difuminan de la materia corpórea y queda entonces su transparencia en la coreografía del

---

3. Término empleado por Merce Cunningham (2008) para hablar sobre la relación entre la danza y la música.

video que, como lo menciona Merce Cunningham (Pérez, 1991, p. 102), es la mirada de la cámara como una postura que no solo afecta el espacio, sino también el tiempo.

## La transparencia en la coreografía del video

A través del video se da una coreografía paralela con el cuerpo del bailarín, para percibirlo y sentirlo desde otros ángulos nunca vistos: se acerca, se fragmenta, se aleja. La edición vuelve a escribir la coreografía con otro cuerpo virtual que se ralentiza, se detiene, se acelera, se multiplica, se fragmenta y acorta la distancia entre bailarín y espectador en un cuarto espacio: la intimidad. Es una coreografía paralela donde el cuerpo se re-inventa, se re-crea, re-corporaliza, se re-escriben sus frases coreográficas. Son cuerpos que seducen y perturban, entrelazan figuras contrarias, encadenan movimientos, quiebran encantamientos, esquivan contactos, desatan ritmos, revelan paradojas, encantan e incluso se apartan de la gracia de un cuerpo que sabe bailar. “Es preciso que la cámara invente los movimientos o posiciones que corresponden a la génesis de los cuerpos y que sean el encadenamiento formal de sus posturas” (Deleuze, 1985, p. 267).

Cámara, interface, pantalla, edición son los medios por los que el realizador/bailarín se expande para develar su mirada, su metáfora y centrarse en lo que quiere mostrar: sus transparencias. Cuando el bailarín es sujeto/video en la videodanza, selecciona sólo lo que se quiere mostrar. En la pantalla, todos los espectadores ven lo mismo, a diferencia de un contacto en vivo cuando cada cuerpo expectante centra su mirada en lo que le atrae o perturba. La mirada de la cámara es una *performancia* que elige un momento de la danza y deja por fuera todo lo demás, habita el espacio con sus movimientos de la cámara. Es una mirada voyerista, fija, obsesiva, que solo la separa el aliento de intimidad entre la cámara y el bailarín. “Todas las dimensiones, todas las direcciones del espacio se vuelven modificaciones del cuerpo” (Virilio, 2003, p. 37).

La técnica ya no es accidental, ni es un ejercicio de estudio. La cámara es sujeto y es bailarín, es la extensión del cuerpo del bailarín.

Dadme pues un cuerpo, es primeramente montar la cámara sobre un cuerpo cotidiano [...] dar un cuerpo, montar una cámara sobre un cuerpo, adquiere otro sentido: ya no se trata de seguir y acosar al cuerpo cotidiano, sino hacerlo pasar por una ceremonia (Deleuze, 1985, pp. 251-252).

La cámara deja de seguir el movimiento mimético de los bailarines y rompe con el espacio físico, crea su movimiento, se convierte en bailarín, tomando la mirada poética de los cuerpos danzantes. Ese dispositivo común, vigilante, umbral de la virtualidad, pierde su lente espectacular de la televisión o la web, y reemplaza la excitación que este produce por lo sublime y contemplativo para los sentidos, llevando la presencia de la cámara a otra jerarquía kinestésica. La cámara se vuelve carne: respira, vacila, circula. Recorre el cuerpo llevada por su instinto y deseo, saltando de un trozo del bailarín a otro, queriendo abarcarlo todo, al tiempo que también desea quedarse en un pliegue de piel. Nos redonda en los gestos, nos detiene, nos desaparece partes del bailarín, dejándonos soñar con la ensoñación que se desprende de él. Y en lo que se ve, ocupa el cuerpo del bailarín, se introduce, se adhiere como si fuera un último beso. La cámara es un beso deliciosamente lento en el cuerpo del bailarín.

Para el bailarín, la cámara instauro un espacio invisible para el espectador, que contiene sus movimientos y los moldea por fuera de las cuatro paredes. Ensayo y repetición se asientan con la presencia de la cámara.

Estar frente a la cámara conjuga otras relaciones espaciales. La cámara es conciencia para el bailarín, sus movimientos detallan el espacio de la pantalla y esperan el sí del lente. Con su primer trabajo creado para el video, Cunningham se preguntó qué era bailar para la cámara:

Planteamos preguntas sobre el video para cada sección [refiriéndose a su trabajo con Charles Atlas en *Westbeth*] la primera parte, por ejemplo, trataba los cambios de distancia entre la cámara a cada uno de los bailarines, desde los primeros planos hasta las tomas largas [...] para otra sección los que nos preguntamos fue cómo pasar de una cámara a otra, haciendo unos cortes en el ritmo de la coreografía de tal forma que no se interrumpiera el fluir de la misma; los cortes se producían en un único instante [...] todas estas cuestiones nos llevaron varios meses, era la única manera de trabajar con el video (citado en Lesschaeve, 2008, pp. 222-223).

El espacio entonces no es aquel en el que se encuentran los bailarines, pues ese lugar de grabación simplemente desaparece o espera, porque es la cámara la que establece la relación espacio-bailarín.

Las limitaciones del espacio son claras: lo que captará la cámara, o en este caso [refiriéndose a *Locale*, obra de Cunningham] las posibilidades que ofrecen varias cámaras que éstas se enfocan en el espacio de distintas maneras; luego empiezo a aislar los bailarines en grupos de dos o tres para que la cámara pueda ir de uno a otro. Son grupos suficientemente grandes como para formar una imagen y suficientemente pequeños para que la cámara pueda acercarse del todo (Cunningham citado en Lesschaeve, 2008, p. 230).

Con este beso profundo entre bailarín y cámara, la videodanza comienza a tomar un cuerpo virtual, poético, que aún se encuentra fijo entre el espacio y el tiempo. Su liberación se da en la posproducción, con la selección de imágenes y el juego de su contraste narrativo. “En lugar de una imagen después de la otra, hay una imagen más de la otra” (Deleuze, 1985, p. 283). Una nueva coreografía se compone, y el editor, al igual que el camarógrafo, se convierte en bailarín. A través de su cuerpo recompone, fragmenta, altera, repite, construye el espacio poético del cuerpo. Crea ritmos y alteridades donde el cuerpo se re-corporaliza en ese nuevo espacio virtual: su profundidad.

Esa es la coreografía del video, las frases coreográficas que se componen como las secuencias de imágenes en una película. Según Eisenstein (Deleuze, 1985, p. 134), en el montaje, el espectador no solo ve los elementos representados de un trabajo terminado, sino que también experimenta la dinámica del proceso tal cual lo experimentó el autor. Yuxtapuestas, las imágenes tejen el sentido poético de la danza. Cada imagen necesita de la otra, se complementan o se distancian, encadenan el deseo de *ser* determinantes y profundas. No han sido abandonadas por el coreógrafo, siguen danzando, reconfigurando cuerpos, creando movimientos y espacios con los cuerpos profundos.

La actitud del cuerpo es como una imagen-tiempo, la que mete el antes y después en el cuerpo, la serie del tiempo; pero el *gestus* es ya otra imagen-tiempo, el orden o la ordenación del tiempo, la simultaneidad de sus puntas, la coexistencia de sus capas (Deleuze, 1985, p. 259).

## El movimiento de la pérdida de gravedad

*El gesto por sí mismo no es nada, el valor reside por completo en el sentimiento que lo inspira, y la danza más rica en combinaciones técnicas de actitudes corporales, no será más que un divertimento sin alcance ni valor, si su objetivo no es de describir en movimientos las emociones humanas, en su plenitud y en su absoluta verdad*

Émile Jaques-Dalcroze (citado en Baril, 1989, p. 387)

Pensar en el movimiento de los cuerpos es también pensar en el espacio. Cada espacio propone su contacto y cuando los cuerpos atraviesan la lente de la cámara, se desatan de las tres paredes: cualquier ángulo es frontal y el piso desaparece a través del video. Entran los cuerpos a un escenario ingrávido que los vuelve livianos. Contagiados de la levedad, son un trazo digital que se repite, se detiene, retrocede, se adelanta en un ciclo, pues su movimiento ingrávido nunca es lineal y parece no tener fin. “Estar

en movimiento significa estar fuera de las cosas, fuera de los marcos habituales donde las cosas se distribuyen con mayor o menor estabilidad en el espacio” (Didi Huberman, 2008, p. 28). Los cuerpos se desplazan en los ciclos, mientras se descomponen y recomponen sus movimientos. Es la pérdida de la gracia que resulta de la fluidez, la regularidad rítmica donde nada se quiebra y el espectador puede prever la evolución del movimiento.

En esta pérdida se da el reencuentro con lo sublime, con la transparencia, con el cuerpo poético que no es previsible, sino cambiante, fluctuante que a través de destellos (Didi Huberman, 2008, p. 21) nos retiene la mirada. Solo importa ese instante, un único presente que nos concentra en el cuerpo como un acto espiritual. En ese instante espiritual, la gravedad ofusca, fija, cohíbe el movimiento. Por eso se revisten de ingravidez los cuerpos en la videodanza, pues al tiempo que pierden su volumen, pierden su peso y se hacen livianos, dispuestos a estar-ser en cualquier espacio. Esta ingravidez es transmitida al espectador, quien aún atado suspira por la liberación de su cuerpo. Por ejemplo, Trisha Brown, en sus obras *Man walking down the side of a building* (1969) y *Walking on the wall* (1970), jugó con el espectador en cuanto a la pérdida de la gravedad, al situar a los bailarines en espacios no convencionales con direcciones inusuales. Juego que también dispone Philippe Decouflé en *Abradacadra* (1998), con sus bailarines que trepan el perímetro de la pantalla, dejando en duda qué es arriba/abajo, proponiendo todas las direcciones del plano en un mismo lugar.

El gesto en la ingravidez es curvo, recubierto de placer y gozo. Es un gesto desatado que se introyecta en el cuerpo dentro del cuerpo. Didi Huberman menciona (2008, p. 119) que un ser en movimiento puede cristalizarse y esculpirse ante nuestra mirada, es decir, los movimientos entre bailarín y espectador se fusionan. En la videodanza, el bailarín es un cuerpo endógeno; así, su gesto se hace puro, mimesis del alma que no necesita alimentarse del reflejo. “Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que ese cuerpo nos hace pensar en una simple mecánica” (Didi Huberman, 2008, p. 95). Con la ingravidez, los cuerpos se alejan de la realidad, no existen en ella, solo habitan en la ensoñación y allí los gestos son verdaderos, el movimiento es danza. La danza es movimiento en el espacio y en el tiempo.

Sentir la gravedad es ser conscientes de nuestro cuerpo, atados a nuestro equilibrio, despiertos al recorrer el piso con una actitud geométrica que mide distancias, ritmos y velocidades. En este sentido, el movimiento crea el espacio. Bruce Nauman se interesó por la repetición de movimientos hasta la extenuación, los cuales son los que nos vuelven conscientes de nuestro cuerpo. En *Slow angle walk* (1968) compone un estudio de sus movimientos frente a una cámara fija, donde el análisis del equilibrio es



fundamental como medida del espacio a través de los pasos. El exagerar los pasos y sostenerlos en el movimiento, es una búsqueda del equilibrio en oposición a la levedad que normalmente se tiene al caminar. En *Walking in a exaggerated manner around the perimeter of a square* (1961) retoma el ejercicio anterior, pero se concentra en la postura de los pies en cada paso. En *Dance or exercise on the perimeter of a square* (1968), instala marcas sobre el cuadrado y con el ritmo de un metrónomo cambia la angulación de su cuerpo cada diez minutos.

Sin embargo, si los bailarines son conscientes del piso, con su paso a través del video se hacen ligeros, porque en su nueva piel pueden fragmentarse, gozar de la ubicuidad, cromarse en lugares diferentes y repetir o detener su movimiento más allá de sus capacidades corporales. Entonces se da el gesto de la pérdida de gravedad en el movimiento. Con la fragmentación se rompe la oposición entre movimiento e inmovilidad, ambos son posibles en ese mismo instante. Así, aun cuando se para, no se para de bailar, los cuerpos bailan su parada. “En eso consiste danzar: hacer del propio cuerpo, una forma deducida, aun inmóvil de fuerzas múltiples” (Didi Huberman, 2008, p. 116). Es simplemente el silencio del gesto. La fragmentación del movimiento crea otros movimientos que nos llevan al éxtasis y a la suspensión. La fragmentación nos revela un destello, en el cual el tiempo se acorta, se detiene, se acelera o repite incesantemente. El instante fugaz e irrepitible de la danza suspendido en la piel video.

La fragmentación reescribe las frases coreográficas y crea una nueva realineación en el espacio, donde los cuerpos alteran su espectro alimentados por la pérdida de gravedad y se dan entonces otras texturas en la danza, solo existentes por la metáfora en el video. Troika Ranch, en su obra *Bklyn* (2007), juega con la fragmentación del movimiento, al tiempo que traslada a la bailarina de un lugar a otro. En cada segundo se plantean tres espacios, en los cuales la bailarina suspende, reinicia y continúa su movimiento. Así, en pocos segundos, el espectador comienza a confrontarse, agitarse por la velocidad de las imágenes sin perderse el ritmo del movimiento. Un cuerpo que comienza de espaldas a la cámara en una esquina común de una ciudad, recorre en menos de tres minutos diferentes escenarios, a los cuales regresa incansablemente. Al final, este cuerpo simplemente sigue allí, en el mismo lugar, siendo visible su éxtasis de un instante.

La fragmentación es el instante privilegiado, cada segundo es el momento exquisito que se ha escogido para deleitarnos, para dejarnos hipnotizados frente a la pantalla y permitirnos sumergirnos en la profundidad de la ensoñación de los cuerpos poéticos, que si bien son planos, son infinitamente profundos. “El nombre de instante privilegiado es el único

que da cuenta con alguna exactitud de lo que se puede encontrar [...] huye tan pronto aparece y no se deja aprehender” (Didi Huberman, 2008, p. 118). Pero en la videodanza gozamos con el placer de aprehender ese instante como objeto fetiche, el cual es imborrable, y podemos regresar a su placer una y otra vez.

Repetición, repetición, repetición se reescribe con la fragmentación. El movimiento en su instante crea movimientos con su repetición, crea gestos y frases minimalistas y abstractas, como las que encontramos en Yvonne Rainer en *Hand movie* (1966) y Lucinda Childs con *Einstein on the Beach* (1976). Frases que se vuelven movimientos geométricos y lineales, centran a los espectadores y los dejan en el limbo o el éxtasis, al ser imprevisible de visualizar su desencadenamiento. Repetición que, al desatarse, lleva a los cuerpos a otros espacios y otros tiempos. El espejo de la repetición es un grito, es un gesto obsesionado con señalar lo inconcluso, las tareas monótonas, la vida estéril. El movimiento interrumpido altera la noción de tiempo; fija, remata y reclama la mirada, con un gusto masoquista, esperando a que el espectador reviente o trasgreda al gesto. Hipnosis. Nada pasa, solo hipnosis para el espectador; está claro lo que los cuerpos señalan, es su cuerpo el que necesita fragmentarse, desplegarse, desatarse. Pero el espectador se encuentra clavado en el mundo real, espacio inútil para la fragmentación, aun cuando esté plagado y condicionado por la repetición.

Fragmentación: lo continuo y discontinuo. No hay artificios ni accesorios. Repetición: el cuerpo imbricado, endógeno. No hay artificios ni accesorios. La piel video desviste los cuerpos en su pureza, es la transparencia de su intimidad y en un primer plano lleva al espectador al éxtasis. Pérdida de gravedad, pérdida de conciencia para el espectador, de su conciencia cuerpo repetido y al final cruza el umbral hacia lo sublime de los cuerpos poéticos.

## **El cuerpo como espacio**

Para Belting, “Cuanto más se transforman los lugares en dimensiones imaginarias, más se apropian de las imágenes que producimos en nuestros propios cuerpos” (2007, p. 79).

El cuerpo es el ego de la videodanza. Se entrega a ella como un amante esperando la caricia, esperando ser recorrido y exhibido. Se hace grande, se hace pequeño, se aleja y se acerca. Desaparece, desaparece la totalidad del cuerpo y nos detiene ese pliegue, el gesto de lo humano. El cuerpo se

hace gesto, el cuerpo se hace videodanza. Sin él, la videodanza no existe, carece de sentido, de soporte y de ego. Cuerpos poéticos, memoria y olvido, deseo inconcluso de los cuerpos transparentes.

Los cuerpos se contienen en la pantalla: un límite para ellos, un marco para el espectador y el umbral para el diálogo entre ambos. Ese umbral transforma el cuerpo en un espacio profundo, ilimitado, ingravido. Si el cuerpo en el espacio teatral estaba cargado por la conciencia de la *kinesfera*,<sup>4</sup> en la videodanza se libera de este lastre que lo ata al plano horizontal, pero sobre todo lo libera de cualquier espacio, cuando él es el espacio, él crea el espacio. Entonces, la cámara es una prolongación de su ser y su mirada es el movimiento del cuerpo. El espacio real se vuelve difuso, confuso hasta desaparecer y sigue el ritmo del cuerpo danzante. Ese espacio móvil y volátil toma su profundidad desde la visión del bailarín, es la prolongación del movimiento, en tanto tiempo y ritmo determinan un espacio. Los cuerpos que bailan sus profundidades nos desafían, nos rasguñan la razón, nos permiten desprendernos del espacio donde está nuestro cuerpo y entrar dentro del bailarín para entablar su diálogo con el espacio en su transparencia.

Con el movimiento del bailarín, el espacio de su cuerpo aparece. Nos muestra lo invisible, tan simple como Bruce Nauman con sus mediciones o la mirada transmisora de Ulrike Rosenbach. Aparece delante de nosotros la conciencia de un cuerpo que habita un espacio: la relación movimiento-textura, movimiento-distancia, movimiento-energía, movimiento-estancia. Mientras recorremos la ciudad como viandantes, nuestros pies pierden el olfato del suelo que tocan. En la videodanza, ese cuerpo/espacio nos recuerda el estar en un espacio. Paradójicamente, la tecnología virtual, con su privilegio de llevarnos a cualquier lugar, nos ha mutilado el sentido de estar en un lugar. Es precisamente ese sentido el que recobra o devela la videodanza. El cuerpo es, crea y transforma el espacio.

Durante los años setenta, Dan Graham exploró la relación del cuerpo en el espacio, la imagen y la visión. En *Hélix/spiral* (1973), dos personajes, un bailarín y un actor, forman un espiral mediante sus movimientos y cada uno lleva una cámara. Luego ambas imágenes son proyectadas en paredes paralelas, recreando de esta manera la coreografía para la cámara. Sus otras obras también registran la relación de la persona en el espacio por medio de la mirada de la cámara, la cual es una cámara subjetiva con plano fijo y que cambia de acuerdo con el movimiento de

---

4. Término empleado por Laban (2003, p. 33) para denominar el espacio escénico como el lugar donde el cuerpo puede moverse básicamente en doce direcciones, las cuales, a su vez, determinan tres planos: horizontal, vertical y transversal.

la persona, y se dan, por lo tanto, desenfoques, barridos o planos fijos. Para Dan Graham (en Reeh, 2007, p. 124) esta imagen resultante es la fragmentación de la mirada que se vuelve a unir a través del movimiento.

Ulrike Rosenbach, en *Baile alrededor de un árbol* (1979), recoge su movimiento con la cámara que está amarrada a su muñeca, pero también por medio de un cable está fijada al árbol, alrededor del cual ella se va enrollando. Cada vez el ángulo de apertura de la cámara se hace más pequeño, hasta que ella queda totalmente enrollada en el árbol y se libera. La acción fue grabada por otras dos cámaras y la edición final recrea la liberación del movimiento en espiral de la artista. En otra obra, la cámara atada a su cuerpo transmitió la imagen en tiempo real, lo cual le permitió cambiar el movimiento con base en la imagen proyectada. Para Rosenbach (en Reeh, 2007, p. 125) era importante tener ambas visiones: la interior (cámara en el cuerpo) y la exterior (cámara que registraba la acción) para la confrontación de espacios y movimientos. En las obras de Eva Meyer y Eran Schaerft también prima la cámara que va atada al cuerpo de los bailarines, cuyas imágenes se deforman según la cercanía de ellos, como, por ejemplo, en *I love you* (1999), la cual es una reconstrucción poética del espacio.

Cuando el cuerpo está por fuera de la cámara, el espacio es un ambiente, una atmósfera, un velo que muestra lo que no se ve. Muestra el estado interior, es la transparencia de su intimidad, la conciencia del bailarín a través de la imagen poética de los espacios que se despliegan en la videodanza. Dice Friedrich Nietzsche que la danza es saber de lo inconsciente, “en el sentido de que engendra voluntad mediante voluntad y de modo instintivo” (Badiou, 2008). Muestra, en suma, el alma del bailarín. Maya Deren, como pionera en la videodanza, se refirió a este espacio como metamorfosis.<sup>5</sup> “El bailarín es quien sabrá hacer visible esa complejidad orgánica, hacerla obra, extenderla a todo el espacio, más allá de sí mismo” (Didi Huberman, 2008, p. 97).

La co-presencia con el espacio es una imagen que se traduce en color, luz y formas del movimiento del cuerpo. El espacio es un reflejo del estado interior del cuerpo, como una evocación de sus sentimientos, que se hacen materia y se hacen visibles. El cuerpo invade el espacio, lo hace suyo, lo amasa y amolda a su gusto. Ahora él lo condiciona, le sirve y se proyecta en este. En Alwin Nikolais, el espacio creado devora el suelo y el espacio se convierte en una masa tecnológica inhabitual, con sus caleidoscopios, trampas luminosas, laberintos, confrontaciones entre lo orgánico y

---

5. Para Didi Huberman, la metamorfosis era la posibilidad de hacer poesía, pues la danza es poesía de la acción (Didi Huberman, 2008, p. 27).

lo inorgánico, el arte de visiones, desplazamientos y movimientos. Es un universo donde se encuentra el pasado y el futuro, a través de una arquitectura luminosa que representa sus miedos y preguntas sobre un mundo mediatizado que poco a poco desvanece los cuerpos.

Cunningham se integra en el universo de su época y hace del cuerpo un elemento vivo virtualizado, espacio y medio como cuerpo. “Participa en la existencia de un mundo sometido a las fluctuaciones de la actualidad (máquina, robot, prótesis, etc.); pero él no deshumaniza el cuerpo, lo respeta como un instrumento de expresión corporal. Para Cunningham” (Colomé, 198, p. 44), el espacio es cotidiano, es un espacio abierto, expandido, que delibera las posibilidades del movimiento, sin una dirección o ubicación precisas o preconcebidas. Cualquier espacio puede ser un escenario para la danza, porque el espacio era simplemente un lugar vacío. Sus obras miraron artistas como Jackson Pollock, Willem de Kooning, Marcel Duchamp, quienes habían expandido el lienzo. Así mismo, Cunningham lo hizo con el escenario y la ubicación de los bailarines en el espacio, quienes no establecen jerarquías, como lo hacen en un teatro o en una obra de ballet. Todos son protagonistas y la elección no la hace el espectador, sino el camarógrafo. Por ejemplo, en *Beach birds for camera* (1992), la cámara recorre el área mientras va encontrando a los bailarines. Comienza con un primer plano en blanco y negro, que es el abrebocas para evocar la libertad, el goce de las aves, que simplemente están allí esperando los rayos del sol. En forma lenta, los bailarines convergen en la síntesis de los movimientos, elegantes y fluidos que llenan ese espacio neutral: su estudio. Por su parte, la música acompaña y describe, nunca interrumpe ni marca. Es casi un plano secuencia donde los cortes se desvanecen sin perder el ritmo, aun cuando se cambia de manera abrupta a un estudio con un fondo azul y la imagen toma color. Los bailarines son el espacio.

El espacio es ego para el cuerpo cuando el cuerpo sólo lo habita y simplemente danza en un recuadro blanco, negro o neutro. Ligera de efectismos y escenarios complejos y rebuscados, ejemplos como *Kiss me* (2005), de Andrea Racciatti, donde dos bailarines se encuentran en un espacio rojo, muestran la fuerza y determinación de lo simple. La bailarina se exhibe en un primer plano al comienzo de la obra y tras de ella un bailarín la espera. Ambos desnudos se encuentran, se seducen, se observan, se acarician como dos amantes que esperan desatarse. De repente ella se pinta los labios de rojo para devorarlo con besos, es la furia del deseo hasta que al final sus cuerpos quedan recubiertos de labial, mimetizados con el espacio, él desaparece y ella queda sentada en el piso contra la pared en una clásica posición de desolación. “La pantalla así utilizada pasa a ser soporte de variaciones: la pantalla negra y la imagen subexpuesta, el negro profundo que deja adivinar sombríos

volúmenes en trance de constitución” (Deleuze, 1985, p. 264). Nada más es necesario, nada más debe existir, sobrantes y accesorios se limpian de la imagen para centrar al cuerpo en el umbral. Allí es un cuerpo seductor, sobrepuesto, que reclama, a la sociedad enervada ausente de lo táctil en lo virtual, recargada de accesorios y prolongaciones, desatarse de su pérdida dependiente para encararse a una imagen pura y simple como el reflejo del cuerpo en la pantalla.

## Reescritura del tiempo

“La edición del video es la danza del tiempo” (Pérez, 1991, p. 103). Es la época del tiempo, del arte mediatizado por dispositivos de captura de la imagen, es el arte del tiempo. En la videodanza, el tiempo se recompone constantemente, en un eterno presente; se refrasea la danza una y otra vez, por medio de la repetición, ruptura o alteración del ritmo. Los cuerpos entonces dejan de ser un instante fugaz, pasan a ser el tiempo suspendido en el presente, todos los tiempos en un mismo espacio.

Pasado, presente, futuro, esta tripartición antigua de la duración cede entonces su primacía a la inmediatez de una telepresencia que se asemeja a un nuevo tipo de relieve [...] relieve del acontecimiento y no de la cosa, en el que la cuarta dimensión corporal sustituye a la tercera dimensión (Baudrillard, 2000, p. 132).

“Si el bailarín produce una forma de tiempo, esta forma, empero, no será más que momentos, resplandores, fragmentos [...] similitudes, conversiones, inversiones, diversiones inagotables” (Didi Huberman, 2008, p. 28). El tiempo presente son los destellos que se fijan en la videodanza, suspendidos y extasiados en su “efímera aparición imperecedera” (Didi Huberman, 2008, p. 145).

Hilar los destellos en la edición es una composición coreográfica que se abre en el ritmo: es la forma en el instante en que es asumida por lo moviente, móvil y fluido. Por ello, el tiempo real no existe. Se desvanece, se pierde en la posproducción. El nuevo tiempo es re-escrito en la edición y se evapora el original.

Con la piel del video, el tiempo crea una atmósfera simbólica, transparente, entre los estados del deseo compuesto por continuidades y discontinuidades, por fluideces y paradas. Gilles Deleuze considera el ritmo como un medio para develar “figuras multisensibles, no como una ley de cadencia, sino como una vasta potencia vital que rebasa

todos los ámbitos y los atraviesa [...] más profundo que la visión, la audición, etcétera” (citado en Didi Huberman, 2008, p. 165).

En tanto el tiempo también es profundidad de los cuerpos, es asimismo la transparencia de su ritmo interior flemático o silencioso, como en *Emmy* (1995), de Daniel Larrieu, donde el bailarín lleva a la cámara por una atmósfera flotante, en la que el tiempo parece detenerse y retenerse en el pasado. La confrontación de imágenes que repiten el movimiento envuelven al bailarín en un ciclo silencioso que parte del recuerdo y regresa a él.

“El riesgo es una parte del ritmo” (Didi Huberman, 2008, p. 29). El riesgo, como parte del ritmo, nos seduce. Es el corte de la realidad, la posibilidad de aislarse, abstraerse, es el salto al vacío. Cuanto más profundo mejor será el riesgo y en esa caída a lo desconocido nos dejamos llevar por el ritmo de la ensoñación, de aquello que puede ser posible. El riesgo es el antídoto para la parálisis y encuentro del ritmo.

Cuando se lleva ritmo comenzamos a bailar juntos. Eso mismo es el ritmo en la videodanza, el bailarín que nos invita, nos seduce para que dancemos con él o simplemente lo recorramos con nuestros ojos. Los tiempos se acercan, van y vienen y nos entregamos al ritmo, somos sus cómplices, y el bailarín su complaciente. El ritmo en la videodanza es la rebelión del cuerpo, es el baile con los encuentros plurales del tiempo, es su umbral para desatarse definitivamente del tiempo, es la invitación a tomar el riesgo de romper el tiempo, en tanto que “la actitud del cuerpo pone al pensamiento en relación con el tiempo” (Deleuze, 1985, p. 252).

El tiempo es también el deseo anclado al presente, como el frenesí de la bailarina que no se detiene en *Bklyn* de Troika Ranch o la suspensión en *Beach Birds for camera* de Cunningham. Cómo atravesar la ventana que nos lleva a los cuerpos volátiles en *Abracadabra* de Philippe Decouflé. “La gestualidad del tiempo y del espacio de los cuerpos es lo que llamo coreografía [...] la danza es un arte del tiempo” (Virilio, 2003, p. 71). En *Locale*, Cunningham trabajó el ritmo de la televisión, esos encuentros plurales para componer sus frases coreográficas.

Buscaba una coreografía en la que los cambios se produjeran muy rápidamente porque en la televisión se ven las cosas muy rápido y quería conservar eso [...] mantener la idea de la multiplicidad de las imágenes (Lesschaeve, 2008, p. 230).

Consideró que la música y la danza se encontraban, pero no eran imbricadas. Solo compartían la división del tiempo y ese es el punto de encuentro. El tiempo para él era el tiempo de la casualidad, donde el

clímax no está medido o esperado, sino que se da de manera espontánea. En vez de “clímax” hablada de *momentos privilegiados*. Cunningham, en *Walkaround time* (1968), obstruye el apetito del público de encontrar un desarrollo y un clímax. En cambio, crea la sensación de que la película se está devolviendo. El bailarín entra a escena y se pone de espaldas al público. Durante unos minutos está ahí quieto y entran otros bailarines que lo llevan cargado hacia otro lugar del escenario. Él espera un tiempo y regresa a su lugar inicial. La secuencia se repite durante toda la obra y así, en vez de percibir progresión en la obra, el efecto es de regresión.

Cuando el ritmo se convierte en el único y solo modo de expresión del pensamiento, solo entonces hay poesía, para que el espíritu se vuelva poesía, debe llevar en sí el misterio de un ritmo innato. Solo en ese ritmo puede vivir y hacerse visible. Y toda obra de arte no es sino un solo y mismo ritmo. Todo es ritmo (Ossot, 2006, p. 45).

Es la re-escritura del tiempo por fuera del tiempo. Desatados de la velocidad, los cuerpos retoman su ritmo interior, sin el acoso del pasado presente, del futuro incierto, solo existen para el instante determinante; en ese tiempo presente retenido de la videodanza.

## Coreografía de la videocorporalidad

Según Ana Itelman,

Debemos bailar como somos, como sentimos, y con las reacciones provocadas por la vida que nos rodea. Así no somos solo nosotras, las danzarinas, quienes danzamos, sino ud., el espectador y todos los seres humanos del mundo. Y por este medio nos ayudamos mutuamente: haciéndonos comprender y comprendiendo a los demás. Danza es movimiento, y movimiento es vida (citada en Szuchmacher, 2002, p. 27).

Como un lugar de vida, la videodanza nos descarga su poética. Aquella que solo se amaña en el procesamiento de la imagen y en la exploración técnica pierde su sentido evocativo y su lugar como cuerpo poético que nos lleva a las transparencias de los cuerpos. Se baila pues, siempre se baila, se baila con las alteridades de los cuerpos en la pantalla. Al final queda la obra, abierta o cerrada, para conectar el cuerpo expectante a través de una piel transparente: la videodanza.

Desde el cuerpo poético se atraviesa hacia la profundidad de sus transparencias, dejando expuestas su intimidad y contrariedad que se encuentran consigo mismo. “¿Cómo plantear la pregunta del cuerpo o del



objeto con respecto a su imagen, en primer lugar, sin plantear la cuestión del cuerpo con respecto al espectro?” (Virilio, 2003, p. 92). El cuerpo se encadena con su reflejo revestido de video, se mira ilimitadamente, se moldea, se recrea, se fragmenta, se suspende, se repite a su antojo, baila consigo mismo en el re-fraseo de su coreografía a través de la posproducción. Como en una *performancia*, entre su cuerpo y su reflejo se establecen las narrativas y los ritmos, una secuencialidad de imágenes que poco a poco van enlazando su poética. Embriagado con su cuerpo, atraviesa su profundidad para hacerse transparente con pinceladas de video. Ahora se hace la videodanza, se está en la videodanza. Su cuerpo/imagen desprendido es por sí solo alma y cuerpo, tiempo y energía, espacio e ingravidez, espectro y video. Entonces, la videodanza también se desprende del cuerpo danzante y solo quedan sus transparencias: destellos de intimidad y contrariedad.

El video entra en la profundidad del cuerpo danzante y el cuerpo danzante entra, a su vez, en su profundidad, haciendo de su piel una materia transparente: la videodanza. Con su paso por el umbral de las transparencias, se desata de los cuerpos en un ciclo continuo entre danza y video. Ella es la última capa del cuerpo danzante que lo hace transparente en ese instante supremo, destello íntimo, cuando danza con su intimidad la coreografía. Momento que era in-visible para el cuerpo expectante, destello de conexión consigo mismo, ahora es traslúcido en la videodanza. Solo cuerpo danzante y cámara, cuerpo danzante y computador, saben de ese encuentro que deja una huella: la videodanza. Como lugar de encuentros y desencuentros, de aciertos y fracasos, ella es trazo de intimidades y contrariedades.

La videodanza se desata del ahora, del aquí, de un cuerpo expectante, de un espacio, de un tiempo. Se desata de lo que se ve y hace transparente, devela lo que no se ve, al tiempo que se reencuentra con los destellos de la intimidad y la contrariedad. Entonces, solo ahí, a través de su transparencia, es posible atravesar las capas del cuerpo danzante y encontrarse con él en su profundidad. Es como lo menciona Deleuze: “el acontecimiento no es lo que sucede (accidente), es en lo que sucede lo puro expresado que nos avisa y nos aguarda” (citado en Didi Huberman, 2008, p. 120). Mientras el cuerpo danzante se desprende de su cuerpo en la videodanza, nuestros cuerpos expectantes, por fin, se desprenden de la pantalla. “Rilke exclamaría que la mirada atenta a la profundidad de la propia alma posibilita comprender más claramente y de forma pura al mundo exterior” (Aristizábal, 2003, p. 120).

Con el desprendimiento, los cuerpos se desatan de ellos mismos y el cuerpo danzante se conecta con el cuerpo expectante. Es la compenetración<sup>6</sup> para soltar la voluntad, perder el aliento, saturarse de fatigas, liberarse de mono-tonías en las contrariedades de la pantalla infértil ajena a la videodanza, pues

[...] cuanto más limitado se encuentra el público en cuanto a qué y cómo ver y escuchar, tanto más aumenta la probabilidad de que lo que ha ido a ver en principio sea una verdadera experiencia: solo entregándose completamente podrá alcanzar la experiencia teatral a la que se encuentra sujeto (Szuchmacher, 2002, p. 94).

Es esta huella, este trazo, el que encuentra al cuerpo expectante, quien de hacer transparentes sus intimidades y contrariedades sabe, se deleita con ellas, las necesita como una droga alienadora para desencadenar los movimientos de su monotonía. Transparencias es lo que le hace creer que no está solo, que su soledad se derrumba a través de la pantalla, con su sobreexcitación permanente para dejar al descubierto sus despojos en la videoesfera y donde la intimidad es su carne y su alimento. Pero lo que no sabe es sobre las transparencias íntimas y contrarias en la poética de los cuerpos danzantes, que danzan consigo mismo ausentes de miradas, y que la videodanza como huella es trazo no mono-tono que se le incrusta en su cuerpo para que se desprenda del territorio infértil en el cual se encuentra.

Y si hablamos de experiencia encarnada, hablamos de puesta de sensación (en el sentido en el que se habla de puesta en escena) pero también de puesta en fantasma (dialéctica de los afectos, temores y demandas que transitan por las habitaciones del cuerpo/alma), es decir, hablamos de sujetos con historias específicas inscritas en, y constituyendo su carne infinita (Contreras, 2007, p. 164).

## **El destello de las transparencias**

Para Ossot,

Danzar, hablar desde el cuerpo significan hoy que no hay un afuera para nosotros. Solitario, el poeta, el filósofo, el danzarín, ebrios de su propia energía dibujan para sí mismos el entorno de su febrilidad. Cada quien es así el indicado de su propia escucha (2006, p. 38).

---

6. Sentir por impatía (Aristizábal, 2003, p. 102).

La transparencia es el destello de la videodanza. Es imborrable, es la memoria fija retenida como el goce supremo, un éxtasis inacabable que es atravesado por el video hasta llegar a la última capa de su profundidad. Justo allí es donde la videodanza se hace transparente y devela lo que no se ve en la profundidad de los cuerpos danzantes, su espacio poético, su metáfora y su metamorfosis. La transparencia es lo que evoca la videodanza y le da su verdadero sentido: la vida, ser un lugar fértil dentro de la lluvia de imágenes estériles de la pantalla. Como coreografía en su corporalidad, su lenguaje universal es abierto para todos los cuerpos expectantes.

En la transparencia de la videodanza, el cuerpo danzante baila consigo mismo. Danza con su profundidad, con sus contrariedades, con sus alteridades, con ese otro que desconoce en la pantalla y reconoce en el movimiento. Solo así puede regresar a estar fuera de la pantalla y, como un ciclo, él va y viene, en un ritmo de memorias y deseos que lo desatan a través de la videodanza.

La profundidad es rizomática.<sup>7</sup> Se encuentra allí donde nadie puede decir: ésta es la frontera de lo uno o de lo otro, donde la idea no te pertenece, un poco como en una escritura automática, en la que no prevés absolutamente nada (Didi Huberman, 2008, p. 78).

El cuerpo danzante despierta, en esta última capa, otras significaciones de sí mismo, “lo que implica en su esencia un puro rebasarse a sí misma(o) en el otro, en el mundo” (Aristizábal, 2003, p. 52). Para acomodarse en el destello de lo transparente, el cuerpo danzante se abre a su escucha solitaria, a sus contrariedades desatadas por el re-encuentro con sus soledades en la profundidad de su piel. Rilke describía esas soledades como un fondo de música que, cuando cada uno de nosotros accede a escucharla para sí, llama a cada uno para cada uno, y durante un raro momento crea algo similar a una comunidad; “el que percibiera la totalidad de la melodía sería a la vez el más solitario y el más comunitario. Pues oíría lo que nadie oye” (Rilke, citado en Didi Huberman, 2008, p. 169), o como lo explicó Martha Graham, “creo que la esencia de la danza es la expresión humana, el paisaje del alma humana” (1995, p.7), en cuanto el arte del bailarín se construye sobre una actitud de escucha que implica a todo su ser, para ver lo que nadie ve, para mostrar lo que no se ve, para develar sus contrariedades. Melodía y soledad, noche y éxtasis, fatiga y levedad, memoria y deseo, van y vienen dentro del ritmo profundo y transparente de la videodanza.

---

7. Término de Deleuze y Guattari, entendido como una imagen del pensamiento, que describe un modelo epistemológico en el cual todos los elementos están en condiciones de influir en los demás. Lo presentaron en la obra teórica que titularon *Capitalismo y esquizofrenia*.

Es el re-encuentro con las alteridades, con los recuerdos, los tiempos sublimes, los ingrátidos movimientos, los espacios secretos. Es el paso del umbral que trasciende hacia las transparencias entre intimidades y contrariedades. La videodanza hace del cuerpo despojado un lugar discontinuo, una geografía de temblores, de hendiduras, de paisajes inconclusos y tránsitos. La extensión de la náusea, la asfixia, la debilidad o la fuerza son sus transparencias íntimas y contrarias.

No hay la posibilidad para el argumento. El cuerpo carece de argumento, no se propone para la discusión. Su tiempo es vertiginoso, fugaz o intermitente. Sus códigos oscilan entre la suerte, el azar, el vacío, los splendores, la fuga y el hastío (Ossot, 2006, p. 36).

El cuerpo danzante se atraviesa con el reflejo de su espectro, se desprende de su corporalidad, se proyecta con su piel de video: es videodanza. Cruza su profundidad, se sumerge en su transparencia: es videodanza. Baila con su espectro, cuerpo y video son uno, cuerpos dentro del cuerpo, cuerpos contenidos, retenidos y desatados, cuerpos transparentes, cuerpos difusos, donde uno comienza el otro se ata a su transparencia: es videodanza.

Desatados y atrapados en la pantalla, desatados y transmutando en la pantalla, desatados y develados, desatados y encontrados: transparencia y contrariedad. La quietud y el silencio de su profundidad solo conducen a la contradicción, es la experiencia interior que denomina Bataille como “dramatizar, no atenerse al enunciado. Actuar tan libremente como sea posible, romper cualquier servidumbre, bailar pese a todos los enunciados del dogma” (citado en Didi Huberman, 2008, p. 77). No tener miedo a entrar en la contradicción entre la luz y la sombra, el éxtasis y la levedad, pues esa danza es alegría.<sup>8</sup> Por fuera del cuerpo expectante, el cuerpo danzante goza de su transparencia y hay espacio para la duda, el revuelo, lo incierto, la repetición.

El extremo de lo posible supone risa, éxtasis, acercamiento aterrado de la muerte; supone error, náusea, agitación incesante de lo posible e imposible y por último, quebrado no obstante, de grado en grado, lentamente buscado, el estado de suplicación (Didi Huberman, 2008, p. 77).

La videodanza hace visible esa contradicción, desatando los cuerpos a un tiempo interior, al espacio de la ingravidez, al movimiento encarnado en fragmentación y repetición.

---

8. Para los griegos en la edad antigua, la danza *choreia* era alegría, pues la derivan de *chara* (alegría). Véase Boucier (1981: p. 28).

Las transparencias son un tiempo presente. Son intimidad, a la vez que son un tiempo de memoria y un tiempo de olvido. Contrariedad. Lo etéreo de la danza se fija entre la corporalidad de la videodanza: “el tiempo de la subjetividad y el tiempo de sus creaciones, al ser una misma cosa, son inmortales” (Aristizábal, 2003, p. 16). Contradicciones. Tiempos contrapuestos, descompuestos entre la repetición, la suspensión y la fragmentación a través de la pincelada de la edición. Es el descargo del ritmo interior. “Cuando creemos llevar un ritmo, es el ritmo el que nos abre al tiempo, al otro y a nuestra propia interioridad. El ritmo funda sin duda nuestra existencia como sujetos” (Didi Huberman, 2008, p. 166). Cuando hay ritmo hay intercambio, hay contrariedades entre el deseo y la voluntad. El ritmo posee a los cuerpos y sus subjetividades se abren a él. La videodanza es un descompás transparente por fuera del compás real cotidiano, monótono. La videodanza es una transparencia colorida contraria a la monotonía, crea sus transparencias en los extremos de sus heridas y sus deseos. No se ata a la pantalla, se estalla ante ella, es carne y espectro, es fetiche y placer, es órgano y extensión, cuerpo y pantalla, son una sola transparencia, es una sola, es sólo una danza: videodanza.

## **Transparencias**

Entonces ¿hacia dónde nos lleva la videodanza? A ver lo que no se ve, para liberarse de lo que siempre vemos, para suspender el vértigo de la cotidianidad y dejarnos desempolvar por ella. Creer por un instante que nuestros cuerpos expectantes también son cuerpos danzantes, fluyentes, intercambiables, espectros fugaces que se pierden en los destellos de las transparencias y que atraviesan sus grietas, para abordar la profundidad de la melodía que lleva la vida dentro de todos, con su ritmo disonante, su levedad, su silencio, suspendida en el placer, en el goce y con la certeza de dejarse allí, perenne en las contrariedades de la videodanza.

Somos espectros, somos espectros de la pantalla, adentro y afuera nadie se salva, solo quedan entonces las transparencias.

## Referencias bibliográficas

- Aristizábal, Pedro Juan (2003). *Intimidad y temporalidad*. Medellín: Alejandría.
- Badiou, Alain (2008). La danza como metáfora de pensamiento. *Fractal*, (50), pp. 15-36. Recuperado de: <http://mxfractal.org/RevistaFractal50AlainBadiou.html>
- Baril, Jacques. *La danza moderna*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Baudrillard, Jean (2000). *Pantalla total*. Barcelona: Anagrama.
- Belting, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Bourcier, Paul (1981). *Historias de la danza en Occidente*. Barcelona: Blume.
- Colomé, Delfín (1989). *El indiscreto encanto de la danza*. Madrid: Turner.
- Contreras, Javier (2007). *I Simposio Internacional de Videodanza. Pensar la videodanza*. Buenos Aires. <http://www.videodanzaba.com.ar/>
- Cunningham, Merce (2008). *El bailarín y la danza. Conversaciones con Merce Cunningham*. Barcelona: Global Rythm Press.
- Deleuze, Gilles (1985). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós.
- Didi Huberman, Georges (2008). *El bailaor de soledades*. Valencia, España: Pre-textos.
- Graham, Martha (1995). *La memoria ancestral*. Barcelona: Circe.
- Laban, Rudolf. (2013). *Coreografía primer cuaderno*. México: Concalcuta.
- Lesschaeve, Jacqueline (2008). *El bailarín y la danza. Conversaciones con Merce Cunningham*. Barcelona: Global Rythm press.
- Ossot, Hanni (2006). *Memoria en ausencia de imagen. Memoria del cuerpo*. Medellín: Facultad de Artes Universidad de Antioquia, Editorial Universidad de Antioquia.
- Pérez, José Ramón (1991). *El arte del vídeo*. Barcelona: Serbal para RTVE Española.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <http://dle.rae.es/>

- Reeh, Peter (2007). *Mediciones del espacio*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte.
- Szuchmacher, Rubén (2002). *Archivo Itelman*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Válery, Paul (1990). *Teoría poética y estética*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Virilio, Paul (2003). *Amanecer crepuscular*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.