

# HYPERBOREA

REVISTA DE ENSAYO & CREACIÓN

## CINE, DANZA Y PÍXELES. DERIVACIONES DE LA VIDEODANZA

Natalia König  
Fedra Roberto  
Universidad Nacional de Río Negro

*Es seguro que los adivinos que inquirían al tiempo  
por los secretos que él guarda dentro de sí  
no lo experimentaban como homogéneo ni como vacío.*  
Walter Benjamin

Se propone aquí una genealogía posible de la videodanza, seleccionando dos autores icónicos y algunas obras a ellos asociadas, que institucionalizaron dicha práctica entre los años 40 y 70 del siglo pasado. Transitaremos ese período de la historia en múltiples direcciones, permitiéndonos ciertas detenciones, con el fin de habilitar vínculos distantes en el tiempo cronológico, dejando vacíos que bien podrían ser llenados por otros acontecimientos excluidos de esta selección, con la intención de establecer vínculos de asociaciones verticales, y no solo en el sentido horizontal de *kronos*.

No nos parece casual que sea Maya Deren a quien se considere la madre de esta práctica. De entre las muchísimas definiciones acerca de qué es videodanza, nos sigue pareciendo excepcional la suya, ya que delata la

búsqueda intensa, obstinada y exquisita de una «expresión artística integradora» (Deren, *El universo dereniano* 71). Para Deren, la videodanza es «una danza tan vinculada a la cámara y al montaje que no puede ser —interpretada— en su conjunto en ningún lugar salvo en [la] película concreta» (70).

A partir de sus primeros trabajos, Deren llevó a cabo una exploración particular del espacio. Ella sabía que el bailarín y el coreógrafo dibujan sobre el espacio, pero del espacio teatral y escénico, regido por eso que llamamos la caja negra: algo más o menos rectangular, delimitado por tres paredes y el frente, la cuarta pared. Maya tuvo en claro desde el principio que la cámara también realizaría una danza: «colándose entre los bastidores, entrando en el escenario para hacer un primer plano, subiéndose por las varas de luces, o bajando al foso de la orquesta» (69), eso que mucho más adelante Rodrigo Alonso va a llamar «coreografía de la mirada». Deren llegó a plantear «[the] film-motion as new dimension altogether of movement»<sup>1</sup> (Deren, *An Anagram of Ideas of Art, Form and Film* 48). Ella misma expresó su interés por emancipar la danza de la tradición teatral, especialmente en lo concerniente al espacio, con el deseo de colocar al bailarín en el escenario del mundo. Los intentos contemporáneos por definir esta práctica raramente conllevan la profundidad y claridad de las definiciones de Deren, y dan cuenta de su trabajo con el espacio por lo que es imprescindible retomarlas. Para ella, el espacio es dinámico, y este dinamismo se consigue con el trabajo de la cámara y a través del montaje, desarticulando ese espacio con carácter teatral del que toma distancia. Ella construye espacios posibles de construir únicamente en películas, y danzas que solo son posibles ahí, en el celuloide. ¿Y qué, sino esto último, es videodanza?

Se impone considerar un dato transversal a la época de tales definiciones: las ideas de la Bauhaus impregnaban el ambiente. Lazló Moholy-Nagy (quien fue realizador, aunque haya alcanzado mayor reconocimiento en los territorios del diseño y la arquitectura) trabaja y escribe precisamente sobre la creación espacial. Moholy-Nagy menciona, ya en 1929, una herramienta dinámica, de interpenetración de lo interno/interior con lo externo/exterior, donde «los límites se hacen flexibles, el espacio se concibe como fluido» (*La nueva visión y Reseña de un artista* 118). Presenta lo anterior como una función biológica y una necesidad psíquica. Seguramente, Deren estaba embebida en estas ideas (no olvidemos que se había realizado la famosa exposición de la Bauhaus en Nueva York, en 1938), sino de manera directa, a través de su marido Alexander Hammid, quien había simpatizado con los principios constructivistas durante sus estudios en Praga.

La reconstrucción del espacio, y no solo su reconstrucción, sino

---

<sup>1</sup> [«La película móvil como una dimensión completamente nueva del movimiento.»] La traducción es nuestra, al igual que las subsiguientes, a menos que se indique lo contrario.

también la creación espacial en las películas de esta artista, son excepcionales e innovadoras. Maya Deren es constructora de una espacialidad renovadora para la danza, una deconstructora del espacio teatral para esta disciplina. «*The first step of creative action is the violation of the "natural" integrity of an original context*»<sup>2</sup> (*An Anagram of Ideas of Art 21*), así define Deren el acto creativo. A partir de esa violación «*the parts are so dynamically related as to produce something new wich is unpredictable from a knowledge of the parts*»<sup>3</sup> (24). Ella va a «violiar» el espacio natural, y a hacer de él una herramienta maleable y dinámica, para otorgarle un nuevo lugar (un «nuevo espacio») a la coreografía, lo que generará, inevitablemente, una nueva narrativa. Y, a propósito de narrativa, Deren tiene muy en claro qué significa la misma en un film o, cuando menos, en los propios: «*filmically visual integrity, which would create a dramatic necessity of itself, rather than be dependent upon or derive from an underlying dramatic development*»<sup>4</sup> (*An Anagram of Ideas of Art 5*).

Douglas Rosenberg (en Ceriani), sugiere tres patrones posibles dentro de la narrativa en la videodanza: la danza al servicio de la narración; la narración al servicio de la danza; y la danza como narrativa, «en el que el cuerpo danzante es tanto sujeto como objeto del film o video; el espectador debe crear una suerte de metanarrativa propia» (54). Es en esta tercera opción donde podemos encuadrar el trabajo de Deren, sin ninguna duda. Allí es justamente donde radica el interés de su obra: en sugerirle al espectador que teja o desteja esa metanarrativa.

Dado que es posible pensar con Walter Benjamin que «la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella» (20), nos interesa develar cómo la obra de Maya Deren se actualiza en obras contemporáneas, cómo se halla citada de manera directa o indirecta, voluntaria o involuntariamente. La historia hace sus apariciones, muchas veces, más allá de la voluntad del director, en definitiva, así es la cultura.

En consecuencia, nos proponemos explorar el diálogo que el film *A Little Green Man* (Francia, 2014),<sup>5</sup> mantiene con la obra de la pionera de la videodanza. En este film, concebido e interpretado por Tatanka Gombaud y dirigido por Mathieu Lee y Martin Bochatay, se citará esa primera toma de *Study in Choreography* de Maya Deren,<sup>6</sup> considerado por los especialistas la primera videodanza. Se trata del paneo relatado por la misma Deren en

---

<sup>2</sup> [«El primer paso de la acción creativa es la violación de la integridad «natural» de un contexto original.»]

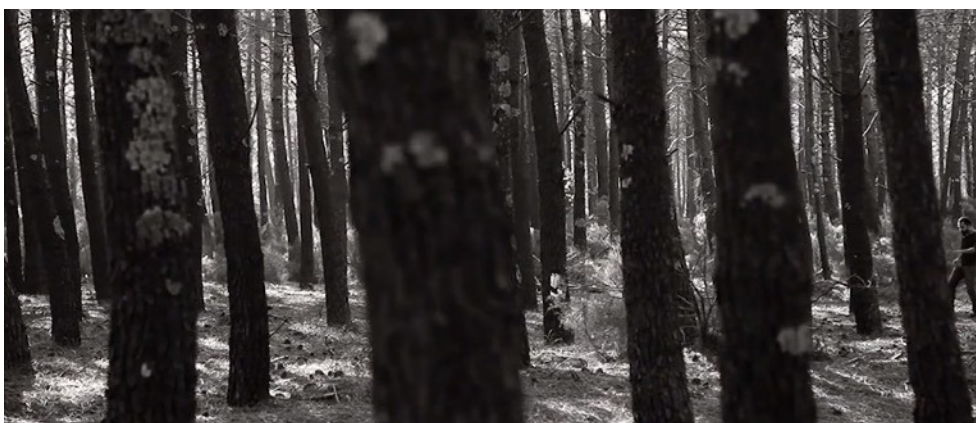
<sup>3</sup> [«las partes se relacionan dinámicamente para producir algo nuevo impredecible a partir del conocimiento de las partes.»]

<sup>4</sup> [«cinematográficamente una integridad visual, que crearía una necesidad dramática en sí misma, en vez de depender o derivar de un desarrollo dramático subyacente.»]

<sup>5</sup> Véase: <https://vimeo.com/159985011>

<sup>6</sup> Véase: [http://www.ubu.com/film/deren\\_study-in-choreography.html](http://www.ubu.com/film/deren_study-in-choreography.html)

alusión a su film de 1945: «la cámara empieza a girar y, girando, llega hasta Talley Beatty, y lo sobrepasa. Cuando Beatty ya no está en el campo de visión, la cámara deja de filmar. Entonces Beatty toma una posición, fuera de la vista de la cámara, a la izquierda. La cámara empieza a filmar recogiendo el giro donde lo dejó (...). Esto se repite tres veces» (*El universo dereniano* 71). Tal paneo sucede en un bosque, en blanco y negro, entre troncos de árboles que van enmarcando el cuerpo de un bailarín. En el film concebido por Gombaud, también en blanco y negro, no se trata ya de un paneo sino de un *travelling* y en sentido contrario al original: desde la izquierda hacia la derecha. El paisaje es exactamente el mismo: un bosque, troncos de árboles y, en un momento determinado, el cuerpo del bailarín que, en este caso, no quedará fuera de campo por el viaje de la cámara, sino cubierto por uno de los troncos, para luego ser descubierto y cubierto otra vez. ¿Esta cita está hecha de forma consciente? No podemos saberlo, pero «¿Acaso no nos roza, a nosotros también, una ráfaga del aire que envolvía a los de antes? ¿Acaso en las voces a las que prestamos oído no resuena el eco de otras voces que dejaron de sonar? (...) un secreto compromiso de encuentro está entonces vigente entre las generaciones del pasado y la nuestra» (Benjamin 17). El pasado se filtra, en imágenes, en reflexiones, ideas que retornan, pensamientos que vuelven a tener voz de manera renovada, y que contienen la Historia: «El pasado solo es atrapable como la imagen que refulge (...) en el instante en que se vuelve reconocible» (19).



Fotograma del film *A Little Green Man*. Concebido por Tatanka Gombaud. Dirs. Mathieu Lee y Martin Bochatay, 2014. Digital.

Deren hará saltar el espacio natural de esta primera toma, haciendo entrar al bailarín a su living, consiguiendo el *raccord* a través del movimiento, entrelazando el exterior y el interior, lo abierto y lo cerrado. Es así que volvemos a las ideas de Moholy Nagy y la Bauhaus, que ya Maya había plasmado en sus dos films anteriores a *Study in Choreography: Meshes of the Afternoon* (1943) y *At Land* (1944). Esta manera de creación espacial va a ser muy innovadora para la danza, ya que semejante tratamiento del espacio es inviable en la escena. Pero, ¿caso Deren no revivirá, hacia el final de *Study in Choreography*, la *Chronophotographie du saut en longueur* de Marey (1882)? Es ella misma quien dice que «*The immediate precursor of movies was Marey's photographic series of the successive stages of a horse running*»<sup>7</sup> (31). Intermitencias, apariciones, citas.

Hay otro film de Deren que nos interesa: *The Very Eye of Night* (1958).<sup>8</sup> En él, la artista hará algo que, hoy en día, no sorprende e, incluso, es habitual: sustraer el suelo a los bailarines, aislarlos de su contexto original (¡y de manera analógica!), tal como ella misma pretendía con su idea de «sacar al bailarín de la escena del teatro», para hacerlo «flotar» en un universo estrellado, desafiando la ley de gravedad. Apartar a los danzarines de su contexto original es algo que Deren había hecho en *Ensemble for Somnambulists* (1951),<sup>9</sup> una obra previa a *The Very Eye of Night*, pero que quedó inacabada al momento de su muerte. En su tesis doctoral, Rafel Arnal, categoriza los suelos posibles en la videodanza. Dentro de la taxonomía asociada a lo que venimos refiriendo, la del suelo ausente, distingue un subcódigo que denomina de flotación e ingravidez, donde podemos enmarcar estos dos trabajos de Deren que acabamos de mencionar. Arnal especifica: «Otro caso de suelo ausente de este subcódigo flotación-ingravidez lo tenemos cuando los cuerpos aparecen en un momento de salto, caída o suspensión, sin referencia al suelo, ya que solamente aparece el cuerpo en el plano» (503).

El reconocido fotógrafo americano Raja John Muna —más conocido como RJ Muna— va a plantear una estructura y una temática semejantes en su película *In Defiance of Gravity* (2010).<sup>10</sup> Tanto en el film de Deren como en el de Muna, los bailarines aparecen descontextualizados, sea por un fondo de estrellas que nos acerca la idea de Universo, como por el fondo negro que elige Muna (más semejante quizá a *Ensamble for Somnambulists*). En todos los casos, los danzarines entran en campo y salen de él, como flotando en el espacio; un espacio extracotidiano, suspendidos y en posturas insostenibles en la realidad. El título que elige Muna va a graficar

---

<sup>7</sup> [«La precursora inmediata del cine fue la serie fotográfica de Marey de las etapas sucesivas de un caballo corriendo.»]

<sup>8</sup> Véase: <https://www.facebook.com/462631480760065/videos/2610728635879895> (fragmento)

<sup>9</sup> Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=qyWxo6BIA9Q&t=136s>

<sup>10</sup> Véase: <https://vimeo.com/55047041>

la idea de Deren, que es colocar a los bailarines en una situación imposible, desafiando la fuerza de gravedad. ¿Acaso, Muna tuvo la idea de hacer una versión renovada, actualizada de *The Very Eye of Night* o de *Ensemble for Somnambulists*? Nuevamente, no podemos saberlo, pero la historia volvió a entrometerse, la cita se produce tal vez, más allá de la elección consciente del director. El pasado, entonces, no es un hecho cumplido ni clausurado.

El director argentino Daniel Böhm será quien cite de forma explícita *The Very Eye of Night*, para hacer bailar en un universo pleno de estrellas a Mariana Blutrach y Laura Hansen en *Crazy* (1995).<sup>11</sup> De hecho, va a trasladarlas de un escenario a otro, intermitentemente, y llevará a cabo esas dos cosas que Deren planteó desde el inicio de la videodanza: la interrupción del espacio y el alcance del *raccord* a través del movimiento, y la descontextualización. Las imágenes que aparecen en la pieza argentina *Crazy* a partir del minuto uno y cincuenta y tres segundos, se revelan como una cita de la obra de Deren, una cita visual, si se quiere, pero ineludible para quienes estén familiarizados con la obra de la rusa-norteamericana.



Fotograma del film *Crazy*. Dir. Daniel Böhm. Coreografía Mariana Blutrach y Laura Hansen 1995. 16 mm.

---

<sup>11</sup> Véase: <https://vimeo.com/263515316>

Hay otro autor que consideramos aquí pionero de la videodanza y que vemos aparecer una y otra vez citado en las obras contemporáneas, el prolífero animador Norman McLaren. Si bien es más reconocido por experimentar con muchas de las técnicas de animación que hoy son de uso común, cuenta con algunas obras en las cuales explora el movimiento de cuerpos danzantes. Repasando su filmografía y trayectoria experimental, ¿acaso no parece natural que la música, el dibujo y la danza se combinen como partes de un mismo organismo en el cine? Como acertó a decirlo Deren en los lejanos años 30 del siglo pasado, en el cine se integran otras formas de expresión.

Al tiempo que comenzaba la Segunda Guerra Mundial, McLaren emigraba desde Europa hacia New York y, poco después —en 1941—, animado por su mentor John Grierson, comenzó a trabajar en el ampliamente consagrado National Film Board de Canadá (NFBC). McLaren había estudiado diseño en la ciudad de Glasgow y ya desde entonces llamaba la atención por sus técnicas experimentales, como la de pintar abstracciones directamente sobre los negativos, tanto sobre la banda de imagen como en la de sonido, como si pudiese prescindir del mundo para crear cine, y generar movimiento donde éste solo estaba sugerido. En el documental sobre la obra de McLaren llamado *Creative Process: Norman McLaren* (1991), realizado por Donald Mc Williams, quien también escribió el libro homónimo, podemos ver y escuchar a Norman contar cosas sobre su niñez, como por ejemplo, que cuando escuchaba música cerraba los ojos, y veía formas moviéndose y danzando, y quería expresarlo visualmente a los demás, pero no sabía cómo. Además, había quedado fascinado por la danza escénica y fantaseaba con ser bailarín o coreógrafo de ballet.

Solo sería una cuestión de tiempo que McLaren se entusiasmase con la idea de filmar danza. A excepción de *Neighbours* (1952), sus otros trabajos figurativos en los que participan personas, sus «historias humanas», como él mismo las refiere, tienen como medio de expresión la danza. *Pas de deux* (1967),<sup>12</sup> *Ballet Adagio* (1972) y *Narcissus* (1983), una de sus últimas obras. Estudioso del movimiento, la sincronía y el ritmo, McLaren metódicamente desmenuzó la danza exprimiendo de ella un placer visual máximo. Los cuerpos devenidos plásticos, bien podrían ser rayas y puntos esbozados en los fotogramas del celuloide. Pero en *Pas de deux*, fueron cuerpos danzantes y, desde ya, que hicieron historia.

En un primer acercamiento a *Pas de Deux* como una obra de videodanza, lo primero que queda en evidencia es el virtuosismo técnico. Tanto de parte de los bailarines, Margaret Mercier y Vincent Warren, en su expresión de la danza ballet como de parte del mismo McLaren, en lo que respecta al montaje combinado con técnicas de animación. Un trabajo artesanal, manual, de diseño impecable. No es un dato menor que sea considerada una de las obras audiovisuales pioneras en exhibir con detalle

---

<sup>12</sup> Véase: <https://vimeo.com/40184263>

el virtuosismo en los cuerpos disciplinados del ballet, y en descomponer los movimientos para poner de manifiesto aspectos ignorados de la danza cuando se la observa a la distancia que impone un escenario. Se podría decir que las técnicas de filmación y animación aplicadas en *Pas de deux*, *Ballet Adagio* y *Narcissus* resaltan las virtudes estéticas de la danza escénica clásica, utilizando técnicas que hoy son de uso común en el lenguaje audiovisual: la multiplicación de los cuerpos, la simetría, el ritmo, la ralentización de los movimientos.

Como el mismo McLaren lo expresó, el movimiento detenido genera fascinación. La pintura, la fotografía y la escultura coqueteaban con esta idea antes y después de la invención del cinematógrafo plasmándose, por ejemplo, en los estudios del movimiento que se harían en el marco del *futurismo* a través de técnicas como el *fotodinamismo*; los ya mencionados estudios de la Bauhaus en lo que respecta al uso del espacio; y el *arte cinético*, entre otros estilos que adoptaron el movimiento como poética y política de la creación. La obra de McLaren es un hito en este camino. Precisa, matemática, sintética, como la música.

*Pas de deux* comienza con una secuencia de títulos de alrededor de un minuto de duración, acompañada de música. A través de un fundido, aparecen unas líneas blancas que descansan en una porción pequeña de un encuadre completamente negro. Las líneas comienzan a moverse paulatinamente y van, con el paso de los fotogramas, definiendo un cuerpo femenino que interpreta una danza clásica. Exige algunos segundos acostumbrar el ojo a esta nueva información. El alto contraste de la imagen hace que el cuerpo se vea extraño; tan extraño que llega a confundirse con un dibujo animado. Y cuando acabamos de comprender que se trata de una bailarina interpretando una danza sobre un suelo ausente, ella se duplica, de su pausa nace su doble, que espera una fracción de segundo para volver a desaparecer. Y no será la única vez que esto ocurra. Se desdobra y vuelve a unificarse, una se convierte en dos, y dos en una, como si fueran células en reproducción, con la simpleza y la armonía de la naturaleza. O quizás de una danza, ya para entonces establecida como disciplina asociada a la idea de perfección.

Aparece en este film un elemento que Maya Deren también había utilizado. El suelo ausente, el contexto borrado, la suspensión de los cuerpos en un vacío negro. McLaren consideraba los elementos no cinemáticos del film como secundarios, aunque sí complementarios. Para él, una premisa que dependía de elementos no cinemáticos (la escenografía, los fondos, la iluminación, etcétera) estaba condenada al fracaso; sin embargo, esos mismos elementos podían apuntalar y complementar la premisa, que debía expresarse a través del movimiento. En *Pas de deux*, el fondo negro desprovisto de detalles es clave para que la técnica de la animación funcione. Y aparejado a esto, la retroiluminación de los cuerpos vestidos completamente de blanco, es lo que termina de despegar o recortar las figuras del fondo. Una vez grabadas las imágenes en el celuloide fueron copiadas en negativo de alto contraste y reproducidas con una impresora



óptica y, así, cada cuerpo es perfectamente distinguible de los demás por su delineado blanco sobre negro. Si en el rodaje de la danza se hubiese utilizado una iluminación más suave o frontal, la imagen hubiese perdido presencia, volviéndose más confusa la interacción de los cuerpos múltiples en un mismo encuadre. Dice Rafel Arnal, al seleccionar *Pas de deux* como ejemplo al referirse al suelo ausente en el videodanza:

Por los movimientos y el peso del cuerpo, el espectador es aún consciente de que hay una gravedad y un suelo que no se ve (en estos casos, McLaren ha optado por un fondo negro absoluto) aunque cuando el director utiliza evoluciones o superposiciones más avanzadas, el espectador puede pasar a ver figuras más abstractas sobre un lienzo negro. (519)

La estabilidad de la primera escena, donde solo vemos una bailarina recorriendo un escenario imaginario, se pierde con las superposiciones, los cambios de escala de una imagen con respecto a la otra y la cantidad creciente de cuerpos replicados en el encuadre, que pisan diferentes suelos, pero todos invisibles. La nitidez y el contraste de la imagen sumados a una fina matemática del movimiento a través de los fotogramas hacen que la bailarina se replique y baile con copias de sí misma. Mas cuando creemos que vimos todo, aparece un personaje masculino para completar el *Pas de deux* y hacer de este film una historia de amor.

La técnica deviene entonces una suerte de animación a la inversa. En lugar de generar cuadro a cuadro los dibujos sobre el celuloide «inventando» el movimiento, tal como lo hizo en la mayoría de sus obras, en este caso McLaren toma los fotogramas de la escena filmada y los interviene, los multiplica, los copia una y otra vez con pequeñas diferencias de tiempo y espacio. Los cuadros-clave coinciden con las posturas estáticas del *Pas de deux* y los cuadros intermedios componen la trayectoria de los cuerpos, cada uno casi superpuesto al anterior, con diferencia de una fracción de segundo; tiempo suficiente como para generar la estela, el *delay*, el retraso de una figura con respecto a la otra. La distancia es tiempo y, por lo tanto, la velocidad varía de acuerdo a la cercanía o lejanía entre las posiciones de los cuerpos en cada cuadro o fotograma del film:

*To create the multiple image, we exposed this high contrast positive many times successively on to our new optical negative. The same shot was exposed on itself, but each time delayed or staggered by a few frames. Thus, when the dancers were completely at rest, these successive out-of-step exposures would all be on top of each other, creating the effect of one normal image; but when the dancers started to move, each exposure would start moving a little later than the preceding one, thus*

*creating the effect of multiplicity.* (McLaren en McWilliams 85)<sup>13</sup>

En este caso, McLaren descompone el movimiento registrado a 48 fotogramas por segundo, lo cual genera un suave *ralenti*, y luego los multiplica y superpone, haciendo aparecer otras líneas, otras presencias, otros fantasmas de la danza que muestran el artificio develado para ser admirado y ejercer una suerte de hipnosis con su fluir armónico.

En la videodanza contemporánea podemos encontrar muchas reminiscencias y homenajes a *Pas de deux* porque es una obra fundacional; con todo, nos limitaremos a observar dos de ellos, en función de la extensión aquí disponible. La primera de esas dos obras se intitula *Choros* (2011)<sup>14</sup> y, quizás, baste con revelar que sus creadores, Michael Langan y Terah Maher, incluyen en los créditos del film un agradecimiento a Étienne Jules Marey y a Norman McLaren. Es decir, al pionero de la cronofotografía de hacia fines del siglo XIX, y a un pionero de la animación y la video danza del siglo XX. La obra es un homenaje explícito a la historia de los estudios del movimiento y al virtuosismo de la técnica.

En este caso, Langan y Maher aprovechan la versatilidad del video digital para elevar la técnica de McLaren a otro nivel expresivo. La definición de las figuras superpuestas que Norman buscó con la retroiluminación de los cuerpos danzantes, en *Choros* se logra en una clave más bien naturalista. En todo momento vemos a la bailarina, su rostro y su atuendo en detalle. La iluminación suave, lateral, modela la figura pero no esconde nada. El suelo y el fondo están presentes, contextualizan, y la danza es de estilo más bien contemporáneo. No hay saltos ni *pas de deux*, pero sí hay un concepto coreográfico. El artificio se muestra en la primera escena, apenas entra Terah caminando desde el lateral izquierdo del encuadre y, detrás de ella, formando una larga fila, todas sus copias, para volver a reunirse en una pausa al otro lado del cuadro.

*«Choros» revisits these technical innovations and attempts to contribute original innovations of its own. Using recent advancements in digital compositing, the technique developed for «Choros» introduces color, frees the film from the confines of a black studio, and allows the dancer to linger in one position without risk of overexposure, resulting in a variation of this historical technique that allows a degree of subtlety heretofore prohibited by technical limitations.* (Langan y

---

<sup>13</sup> [«Para crear la imagen múltiple, expusimos este positivo de alto contraste muchas veces, sucesivamente, en nuestro nuevo negativo óptico. La misma toma se expuso sobre sí misma pero, cada vez, retrasada o escalonada en unos pocos fotogramas. Así, cuando los bailarines se encontraran por completo en reposo, todas estas sucesivas exposiciones fuera de sintonía quedarían superpuestas entre sí, creando el efecto de una imagen normal; pero cuando los bailarines comenzaran a moverse, cada exposición comenzaría a moverse un poco más tarde que la precedente, creando así un efecto de multiplicidad.»]

<sup>14</sup> Véase: <https://vimeo.com/35770492>

Mahe)<sup>15</sup>



Fotograma del film *Choros*. Dir. Michael Langan y Terah Maher, 2011. Digital.

---

<sup>15</sup> [«“Choros” revisita estas innovaciones técnicas e intenta contribuir con innovaciones originales propias. Mediante innovaciones recientes en la composición digital, la técnica desarrollada para “Choros” incorpora el color, libera la película de los confines de un estudio negro y permite que el bailarín mantenga una posición sin riesgo de sobreexposición, resultando en una variación de esta técnica histórica que permite un grado de sutileza hasta ahora imposible, debido a las limitaciones técnicas.»]

La segunda obra que nos interesa citar en diálogo con *Pas de deux* se llama *Nascent* (2005)<sup>16</sup> y es una coproducción entre Gran Bretaña y Australia, dirigida por Gina Czarnecki. «*Nascent is a film and installation, the piece's hybrid form exists between visual art, experimental media, technology and dance*» (Czarnecki).<sup>17</sup> En su versión filmográfica, que dura casi diez minutos, otra vez, como en *Pas de deux*, la obra comienza en negro y el encuadre se ve atravesado de manera horizontal y vertical por especies de estelas de movimiento, de valor lumínico alto, que también forman parte de los títulos. El sonido en este caso es una suerte de interferencia, de ruido blanco, electrónico, estridente, y anuncia indirectamente que será una obra no tan cómoda de ver. Algo inquietante hay en el clima que se genera en los primeros segundos. Casi hacia los dos minutos comenzamos a ver que de esa estela abstracta emergen miembros humanos. Y, en la escena siguiente, vemos una multiplicidad de cuerpos desnudos apilados que se desintegran, poco a poco, volviendo a dejar el cuadro en negro. En el tercer minuto y quince segundos se deja ver la danza, en un salto apenas sugerido que se mezcla con otros cientos de cuerpos ejecutando saltos. Y, en esa masa informe, se producen diferentes intervenciones digitales: la desaturación, que convierte los tonos piel en grises, y el desenfoque que confunde aún más los cuerpos en una estela. En esta «física macerada de carne y píxeles» (Ceriani 59), los cuerpos luchan por volverse irreconocibles, por combinarse entre sí en una forma extraña, perturbadora e inhumana:

*The image processing creates new traces of movement that appear as blips in transmission or digital «vibrations» where the body and its image tune-in, momentarily, then become «unplugged» leaving behind traces of skin-print as after-images. Ultimately the image remains recognisably human, but only just. (Czarnecki)*<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Véase: <https://vimeo.com/107685624>

<sup>17</sup> [«*Nascent* es una película y una instalación, la formas híbridas de la pieza se hallan entre el arte visual, los medios experimentales, la tecnología y la danza»]

<sup>18</sup> [«El procesamiento de la imagen crea nuevos rastros de movimiento que aparecen como puntos de transmisión o “vibraciones” digitales donde el cuerpo y su imagen se sintonizan, momentáneamente, luego se “desenchufan” dejando rastros de huellas de piel como imágenes residuales. En última instancia, la imagen continúa siendo reconocible como humana, pero solo lo necesario.»]



Fotograma del film *Nascent*. Dir. Gina Czarnecki, 2005. Digital.

Esta obra parece tomar el camino contrario al que tomaron McLaren y la dupla Langan-Maher en cuanto a la estética de la superposición de los cuerpos. Si bien se repite el suelo ausente pero sugerido por el peso y la orientación de los cuerpos y el fondo negro de *Pas de deux*, en *Nascent* cada cuerpo está distorsionado al punto de confundirse con los demás cuerpos. Incluso es difícil reconocer si hay distintas personas danzando. El paso del tiempo a través de esta agrupación de obras de videodanza nos hace pensar en una progresiva desintegración de los cuerpos danzantes en píxeles. La danza se vuelve una excusa para mostrar la perfección de los algoritmos, de la digitalización. La impronta postmoderna se deja ver, el cuerpo se ha vuelto *cyborg* (Haraway 62), la *cultura remix* (Manovich, «What comes after remix» 1) y las prácticas de *postproducción* (Bourriaud 7) han llevado a las técnicas clásicas del cine y la animación a fusionarse, volviéndose indistinguibles, como los pasos de danza en *Nascent*:

Creo que así funcionan las distintas técnicas de imagen en movimiento en general. Cuando la computarización las virtualizó —«extrayéndolas» de su medio físico particular para transformarlas en algoritmos— ellas comenzaron a interactuar y a crear híbridos. Lo cual significa que en la mayor parte de los casos, no encontraremos ninguna de estas técnicas en su estado puro original. (Manovich, *El futuro de la imagen* 190)

Quizás no volvamos a ver las técnicas originarias del cine y la animación utilizarse en su estado puro original (si es que existe tal cosa), porque el espiral de la historia nos puso en otro espacio y otro tiempo, pero nos dejaremos envolver, a veces, por ese aire que envolvía a los de antes y aparecerán a través de la cita, la reminiscencia, el homenaje, aquellas obras fundantes que ya son parte misma de nuestra mirada.

## Bibliografía

- Alonso, Rodrigo. «Videodanza: Otro bastardo en la familia». *La Hoja del Rojas*, Año VIII Nro. 63, Buenos Aires, 1995. <http://www.roalonso.net/es/videoarte/bastardo.php> (23/08/2021).
- Arnal, Rafael. *El suelo en la danza: uso del cuerpo y propiedades del soporte*. Tesis Doctoral. Parte II. Metacategoría de las características del suelo. 11. Categoría tipos de suelo en la videodanza, 494-506. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2017. <https://riunet.upv.es/handle/10251/90449?show=full>
- Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad. Bolívar Echeverría. México: Contrahistorias, 2005.

- Bourriaud, Nicolás. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007.
- Ceriani, Alejandra. «Proyecto WEBCAMDANZA: una coreografía del gesto digital». *Terpsícore en ceros y unos: ensayos de videodanza*. Compiladoras: Susana Temperley y Silvina Szperling. Buenos Aires: Guadalquivir, 2010. 52-67.
- Czarnecki, Gina. «Nascent». *Gina Czarnecki*, 2005, <https://www.ginaczarnecki.com/nascent> (23/08/2021).
- Deren, Maya. *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*. New York: The Alicat Book Shop Press, 1946.
- . Maya. *El universo dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren*. Trad. Martínez López. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020.
- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Langan, Michael y Terah Maher. «Choros». *Langan Films*, 2011, <http://langanfilms.com/choros.html> (23/08/2021).
- Manovich, Lev. «What comes after remix?». *Manovich*, 2007, <http://manovich.net/index.php/projects/what-comes-after-remix> (23/08/2021).
- . «El futuro de la imagen». *Bordes y texturas. Reflexiones sobre el número y la imagen*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2010.
- McWilliams, Donald. *Norman McLaren. On the creative process*. Montreal: National Film Board of Canada, 1991.
- Moholy-Nagy, László. «El espacio (arquitectura)». *La nueva visión y Reseña de un artista*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1963. 103-120.

## Filmografía

- A Study in Choreography for Camera*. Dir. Maya Deren. 1945. 16 mm, blanco & negro, muda.
- At Land*. Dir. Maya Deren. 1944. 16 mm, blanco & negro, muda.
- Ballet Adagio*. Norman McLaren. National Film Board of Canada, 1972. Celuloide.
- Choros*. Michael Langan & Terah Maher. 2011. Digital.
- Crazy*. Dir. Daniel Böhm. 1995. Coreografía: Mariana Blutrach y Laura Hansen. Música: Carlos Morera. 16 mm.
- Creative Process: Norman McLaren*. Donald McWilliams. National Film Board of Canada, 1990. Celuloide.
- Ensamble for Somnambulists*. Maya Deren. 1951. 16 mm, blanco & negro, muda.

- In Defiance of Gravity*. Dir. Raja John Muna. Música y edición: Sam Chase. 2010. Digital.
- Little Green Man*. Dir. Mathieu Lee y Martin Bochatay. Concepción e Interpretación: Tatanka Gombaud. 2014. Digital.
- Meshes of Afternoon*. Maya Deren/ Alexander Hammid 1944. 16 mm, blanco & negro, inicialmente muda, con música de Teiji Ito añadida en 1959.
- Narcissus*. Norman McLaren. National Film Board of Canada, 1983. Celuloide.
- Nascent*. Gina Czarnecki. Funded by Adelaide Film Festival and Arts Council England, 2005. Digital. Dancers: Australian Dance Theatre, Sound: Christian Fennesz.
- Pas de deux*. Norman McLaren. National Film Board of Canada, 1967. Celuloide.
- The Very Eye of Night*. Maya Deren. 1958. 16 mm, blanco & negro, música de Teiji Ito.

---

Un expreso agradecimiento a quienes autorizaron la reproducción de las imágenes aquí incluidas.



*Referencia electrónica* | König, Natalia y Fedra Roberto. «Cine, danza y píxeles. Derivaciones de la videodanza». *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*. 4 (2021): 171-87. <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/cine-danza-y-pixelles-derivaciones-de-la-videodanza-246>

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.5799117>