

Notas sobre la videodanza (o sobre el encarnado video-ojo)

Javier Contreras Villaseñor

82

A partir de las personalidades artísticas de Dziga Vertov y Pola Weiss, el texto hace una reflexión sobre las características esenciales del discurso video-dancístico. Sugiere que existe una dimensión kinética semióricamente tan importante como las lenguas y las imágenes. Formula que la video-danza es básicamente un discurso de lógica poética arraigado en el carácter indiciario de la expresividad corporal.

PALABRAS CLAVE: videodanza. Lenguaje Cinematográfico, kinética, construcción de sentidos y semiótica.

I

La videodanza me apasiona por el conjunto de problemas que articula. Experiencia híbrida, su conceptualización es huidiza. Si me empeño en describirla, dos nombres, dos formulaciones estéticas distantes geográfica y temporalmente, pero de alguna manera éticamente coincidentes, me vienen a la mente: Dziga Vertov y Pola Weiss. El primero, un artista de vanguardia del cine soviético. La segunda, una bailarina y videoasta mexicana. Ambos, autores de imágenes conmovedoras.

El primero aporta sus apasionados esfuerzos por construir un lenguaje cinematográfico capaz de trascender la lógica narrativa y los universos ficcionales. La segunda llega a nosotros con su mirada/cámara sostenida en el movimiento de su corporeidad de bailarín mujer (y es adrede que utilizo esta expresión). El primero labora en las primeras décadas del siglo xx, la segunda lo continúa en los años setenta del mismo siglo.

Antes de continuar, conviene señalar que empleo la categoría de “lenguaje cinematográfico” como procedimiento para nombrar todos los lenguajes visuales que ocurren en el tiempo —en principio, el cine y el video—.

Si el cineasta soviético nos propuso su estética del cine-ojo, independiente de los guiones, los decorados, los personajes, en beneficio de un cine construido con un montaje semántico-poético-político-musical (Vertov o el cine como sismógrafo de la poiesis revolucionaria social), la artista mexicana colocó este ojo-cámara en la densidad de su historia corporal (Weiss o la videodanza como sismógrafo de la poiesis revolucionaria de género). En el fondo, los dos coinciden en la necesidad de apropiarse del lenguaje cinematográfico desde la urdimbre de la primera persona (colectiva, nosotros, en el caso del soviético, personal, yo-a, en el caso de la mexicana), para lograr un lenguaje artístico verídico, y no sólo verosímil, fuertemente empático.

Vertov y Weiss: cámara-ojo liberrario, lenguaje visual metafórico político arraigado en la experiencia del incendio de la subjetividad (colectiva y personal).

II

¿Pero es válido hablar de videodanza? ¿No sería mejor hablar directamente de videoarte? ¿Será cierto, como dice un amigo videoasta, que no hay razón para aislar una denominación particular, en la medida en que, por ejemplo, no existen palabras como “video teatro” o “video novela”?

Es posible. Sin embargo, creo que la circunstancia que hace factible hablar de videodanza es la de que tanto el lenguaje cinematográfico como el dancístico son dos manifestaciones particulares del lenguaje general del movimiento.

Cito a Norman McLaren, con quien coincidí:

“Cada film es para mí una especie de danza. Porque lo más importante en el cine es el movimiento. No importa qué cosa esté usted moviendo, sean personas, objetos, o dibujos, ni de qué manera sea entregado. Es una forma de danza. Así veo yo el cine” (en Sánchez, 1994)

83

Danza y film: movimiento. Recuerdo a Yuri Lotman quien en su libro *Semiótica y problemas de la estética cinematográfica* apuntaba que existen dos paradigmas esenciales de los sistemas de signos: el verbal y el icónico. Clasificación a la que me parece hace falta agregar la vertiente kinética. Con toda seguridad no tan sistematizada como los modelos signícos antes mencionados, pero de cualquier forma existente y generadora de significados, sentidos, eficaz.

Si esto es verdad, y no se me oculta que ando rondando a Perogrullo, la danza y el video pueden ser manifestaciones particulares de esta matriz kinética general. Matriz de la que la coreografía (entendida como todo procedimiento de construcción de sentido afincado en las lógicas de movimiento) sería una de sus mociones fundamentales.

De esta forma, se podría hacer coreografía dancística (aquella que compone con base en las corporeidades vivas en un tiempo y un espacio vivos, no virtuales), pero también se podría hacer coreografía cinematográfica (aquella que trabaja con los códigos de movimiento en los diversos tipos del ámbito virtual), que se concreta, sobre todo, en la noción de montaje.

Danza y video: dos manifestaciones específicas del lenguaje general del movimiento, cuya coincidencia en este territorio común hace pertinente la categoría de videodanza, o, mejor, hace de la noción ampliada de coreografía el sostén profundo del videoarte.

III

Llegados a este punto recuerdo la disputa entre Pasolini y Rohmer relativa a las diferencias y posibilidades del cine entendido como poesía o como prosa. Escribía el artista italiano que así como las distintas lenguas literarias se nutren del humus de las lenguas "naturales", el cine arraiga en los territorios de lo onírico. De ahí su carácter esencialmente poético.

Sin embargo, es un hecho que la mayoría de las manifestaciones cinematográficas poseen un perfil narrativo. Su lógica de organización es más narrativa-dramatúrgica que poética. Vale decir, la mayoría de las películas se rige más por una lógica causal que por una asociativa-analógica.

Circunstancia que, por ejemplo, se percibe claramente en las currículas de las escenas de cine, especialmente en los contenidos de los cursos de guión. De alguna manera, y valga la expresión provocadora, es factible afirmar que los relatos han colonizado la expresión cinematográfica.

Frente a esto, creo que la lógica de composición coreográfica (entendida en el sentido amplio que le dimos arriba), le ha permitido al videoarte y a la videodanza recuperar la dimensión poética habitualmente excluida de las pantallas por el cine dominante. Recuperación que no es menor porque permite darle entrada a las complejidades del sujeto lírico.

Si, continuando con las generalizaciones en las que descansa fatigosa e inevitablemente este texto, las expresiones narrativas, en principio, apuntan más a la dimensión épica, y las poéticas escudriñan más las experiencias de la afectividad individual (y no se me oculta que esta división entre colectivo e individual es limitada, aproximativa e históricamente determinable), el videoarte y la videodanza formarían parte del movimiento de aprehensión de las complejidades sociales e históricas no desde la perspectiva de los grandes sujetos históricos sino desde la densidad de los sujetos que se miran cara a cara, piel a piel.

Asunto que no es nada desdeñable pues si, por ejemplo, la así llamada condición posmoderna es descrita por Lyotard como resultado de la erosión de los metarrelatos (situación que ha dejado a los sujetos concretos de alguna manera desnudos ante las problemáticas sociales e históricas), y la violencia del modelo neoliberal pretende hurtarnos la esperanza de generar sociabilidades justas y dignamente habitables por amables y justas, a lo que se agrega que todavía no hemos sido capaces, por lo menos en México, de generalizar nuevas formas de organizar la resistencia y la revuelta, los sujetos ciudadanos y ciudadanas específicos sólo pueden reconocerse, en principio, en su irrenunciable condición original: la experiencia de ser sujetos encarnados..

Y si hablamos de experiencia encarnada, hablamos de "puesta en 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 finita.

Creo que esto es lo que se juega de manera fundamental en la videodanza: la expresión cinematográfica de las vicisitudes y goces del sujeto encarnado que se expresa moviéndose y moviendo a la imagen. Si en el cine narrativo partimos de los también irrenunciables y esenciales relatos del imaginario colectivo, en el cine poético (especialmente en la videodanza) son los rebeldes fantasmas del sujeto lírico quienes toman la palabra.

IV

(Otro paréntesis: ¿pero en dónde arraiga esta densidad afectivo-corporal del sujeto lírico que se expresa en la videodanza?. A mi juicio, en las características particulares de la semiosis dancística (o si se quiere, en lo que podrían ser los principios de la matriz signica cinética de la que hablábamos en párrafos anteriores).

Creo que la danza pertenece al conjunto de expresiones semióticas que denomino "sismográficas" en oposición a las que nombro como "fccionales". Las primeras arraigan en la lógica propia de los índices, esas manifestaciones que nos informan de la existencia de un fenómeno sin que medie una intención expresiva (el humo informa del fuego, por ejemplo), en tanto que las segundas encuentran su fundamento en la definición del signo y su irreductible carácter de mediación: objeto que sustituye a otro objeto.

En términos generales, y de manera muy aproximada, puede decirse que las expresiones "sismográficas" son continuaciones, derivaciones, del mundo que se quiere nombrar (como lo son las líneas trazadas por un sismógrafo que son extensiones de los movimientos de un temblor), mientras que las expresiones "fccionales" son una metáfora, una representación sustitutiva de la realidad que se pretende significar.

Desde mi perspectiva, existen ciertos procedimientos de composición artística —los "sismográficos"— que encuentran su fundamento, como ya

se apuntó líneas arriba, en la denominada "puesta en sensación", vale decir, en la expresión de la experiencia de lo que se juega y teje en la urdimbre del afecto y la piel. Experiencia vivida más a nivel de calidades de movimiento, de flujo de energías, de texturas en devenir que como signos reconocibles con referentes precisos. De ahí también que su modo de comunicación sea más la empatía que la interpretación. Pienso que, por ejemplo, la danza en general, junto con ciertas manifestaciones de la escritura poética y de la plástica (las manifestaciones abstractas, particularmente el expresionismo abstracto), pueden aprehenderse atendiendo a la lógica "sismográfica" escuetamente descrita, en donde lo "sismográfico" quiere decir, como ya se dijo, escritura artística derivada, casi sin mediación, del complejo afectivo-corporal.

Por otra parte, los procedimientos de composición "ficcionalizantes" requieren de la construcción de mundos simbólicos susceptibles de ser experimentados como dotados de autonomía y a través de los cuales se habla y escudriña la realidad no diegética. En este caso, en el que se encontrarían contempladas todas las amplísimas formas de lo narrativo, el medio de construcción de sentido básico sería la interpretación.

A lo dicho habría que agregar que el paradigma de composición "sismográfico" tiende a desplegarse con base en una lógica asociativa (metafórica, metonímica) mientras que la matriz "ficcionalizante" de construcción de sentido opta por una lógica causal. Lógicas poéticas y dramático-narrativas que suelen entretenerse en diversas gradaciones en el caso de las obras artísticas particulares.

Es claro que estoy hablando abusivamente de tendencias generales de composición y de producción de sentido que no se excluyen tajantemente. Además, también es preciso decir que cuando hablamos de danza en particular, y de expresiones artísticas en lo general, estamos colocados ineludiblemente en el territorio de la intencionalidad y la mediación del mundo simbólico-imaginario. Sin embargo, sí me parece pertinente distinguir entre los paradigmas arriba mencionados para mejor apreciar las discursividades específicas de cada modalidad artística concreta (en este caso, la danza y la videodanza).

Señalo lo anterior para mostrar algunas de las dificultades que tiene la comprensión de lo kinético en general, y lo dancístico en particular. En cierto sentido, puede decirse que la danza ha sufrido una suerte de colonización en cuanto a los criterios con los que es juzgada teóricamente. En muchos casos se la mira, bajo una perspectiva tradicional escénica teatral, como deficitaria en cuanto dramaturgia. En otros, con base en nociones propias de lo estrictamente visual, como simple plástica escénica ("cuadros" en acción). Pero en uno u otro caso, se omite la especificidad semiótica (síglica, discursiva) del hecho dancístico. Circunstancia que nos demanda elaborar pertinentes categorías específicas, trabajo académico que se encuentra en construcción.

88

Las problemáticas planteadas se expresan en la videodanza. Pienso, por ejemplo, que la vertiente "ficcionalizante" utiliza a la danza más como un método de actuación que como lenguaje visual-kinético (la excelente película "El costo de la vida" de DV8), mientras que la vertiente "sismo-gráfica" opta más por la construcción de experiencias de empatía poética que por contar historias. De más está decir que las dos modalidades se mezclan de maneras diversas en las videodanzas y películas concretas.)

V

En tanto que sujetos encarnados, ante las vicisitudes y/o las alegrías, nuestros cuerpos sonríen o se lamentan (carcajada del orgasmo, erosiones del hambre), pero somos siempre historia vuelta carne (historia colectiva e historia personal y viceversa), habitable (colectiva e individualmente), en principio, sólo en las dimensiones irrenunciables y finitas de la corporeidad personal.

Por eso vuelvo a Dziga Vertov y a Pola Weiss, pues en los dos reconocemos las voces de la corporeidad social e individual. Sonrisa de los cuerpos de quienes en la revolución rusa estaban apropiándose de su capacidad de redefinir el mundo (El hombre de la cámara, La sexta parte del mundo, en Vertov). Sonrisas y dolores de una mujer "loca" haciéndose fatigosamente a sí misma en medio de una injusta sociedad patriarcal.

Esfuerzos ambos de la poiesis liberadora vuelta lenguaje cinematográfica que danza.

Danza y movimiento. Imagen y movimiento. Rebeldía y esperanza. Cine-ojo de los y las rebeldes que no se resignan y se mueven —danzan— siempre.

BIBLIOGRAFÍA

- Lyotard Jean Francois, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa, México 1990.
- Pasolini Pier Paolo, Rohmer Eric, *Cine de poesía contra cine de prosa*, Anagrama, Barcelona 1976.
- Sánchez Rafael C., *Montaje cinematográfico, arte de movimiento*, CUEC, UNAM, México 1994.
- Sadoul Georges, *El cine de Dziga Vertov*, Era, México 1973.
- Stoynov Bigor, *Inventores de la estética filmica soviética*, UNAM, México 1977.

89