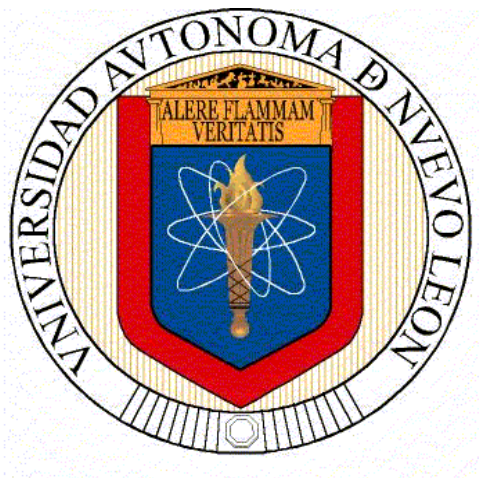


**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE ARTES VISUALES**



TESIS:

**EL ENFOQUE TRIANGULAR DEL APRENDIZAJE APLICADO A LA
VIDEODANZA PARA SU DIFUSIÓN EN MONTERREY, N.L.**

**PRESENTA
LAURA NALLELY OLVERA GONZÁLEZ**

**COMO REQUISITO PARCIAL PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRÍA EN ARTES CON ORIENTACIÓN EN ARTES VISUALES**

JUNIO 2015

**El enfoque triangular del aprendizaje aplicado a la videodanza para su
difusión en Monterrey, N.L.**

Aprobación de tesis:

DRA. MARCELA QUIROGA GARZA
Asesora de Tesis

M.A. BENJAMÍN SIERRA VILLARRUEL
Subdirector de Posgrado de Artes Visuales

Sinodales:

DRA. MARCELA QUIROGA GARZA
Presidente

M.A. ALEJANDRO S. SUÁREZ PORRAS
Secretario

DR. JUAN GARCÍA RAMÍREZ
Vocal

Agradecimientos

A quienes, con su trabajo, dieron motivo a esta investigación y que con su intervención directa o indirecta hicieron posible su realización. Gracias por ser y estar:

Víctor Burgoa, Alan Alanís, Xitlalli Treviño, Eduardo Esquivel, Luis Frías, Aurora Buensuceso, Martha Valdez, María Eugenia Garza, Jesús Leos Rodarte, Cinthya González y Alan García.

A mis maestros: Dr. Juan García Ramírez y Dr. Ramón Cabrera Salort, por su presencia, tiempo, energía y por compartir sus conocimientos. A la Dra. Marcela Quiroga Garza, por su cálido apoyo, compromiso y puntual orientación a lo largo de todo este proceso.

Al M.A. Alejandro Suárez Porras y el M.C. Emmanuel Díaz del Ángel, por aceptar involucrarse con este proyecto y contribuir a hacerlo mejor.

A la maestra Olivia Janneth Villarreal Arizpe, a Yory Jacob González Betancourt y Raúl Elizondo Buentello, por la disposición a brindar espacios y recursos para esta causa, en alguna de sus etapas.

Al Dr. Mario Alberto Méndez Ramírez y al M.A. Benjamín Sierra Villarruel, por todas sus atenciones y su afable respaldo.

A mi familia: siempre por, para y con ustedes.

Abstract

La presente investigación tiene por objeto de estudio a la videodanza como manifestación artística, la cual se analizará historiográficamente desde sus antecedentes y las primeras producciones, sobre todo las de la autoría de la cineasta experimental Maya Deren. De ella, se verá su paso discontinuo a través del tiempo, su arribo a Monterrey, entidad a la que llegó para recabar material videodancístico llevado a cabo por creadores regiomontanos o radicados en la localidad, con quienes se efectuaron entrevistas, para así invitar a reflexionar en torno al tema en sí mismo y en relación y/o contraposición a la danza hecha para puesta en escena; asimismo, se tiene como propósito difundir sus trabajos a fin de contribuir a este medio de expresión.

Tabla de Contenidos

Capítulo 1 La videodanza en los procesos de legitimación dentro del campo intelectual y las políticas estéticas. De una visión general a una visión particular.....	1
Introducción.....	1
Justificación.....	2
Objetivos.....	2
El proceso de legitimación de la videodanza.....	8
Capítulo 2 Eje historiográfico.....	18
La relación cine y danza.....	18
Maya Deren. Vida y obra.....	23
Precusores de la videodanza en México.....	30
Capítulo 3 Eje productivo.....	39
Capítulo 4 Eje analítico.....	44
Videodanza. Concepciones contemporáneas.....	44
Capítulo 5 Conclusión.....	53
Lista de referencias.....	57
Apéndice.....	68
Sobre los creadores entrevistados.....	68
Curriculum Vitae.....	164

Lista de tablas

Tabla No. 1. Selección de obras videodancísticas de creadores pioneros en el contexto local.....	75
Tabla No. 2. Resultados de la aplicación de los Cuestionarios Valorativos.....	88
Tabla No. 3. Formato de guión de entrevistas.....	89
Tabla No. 4. Formato del Cuestionario Valorativo.....	91
Tabla No. 5. Procedimiento / Cronograma de Actividades.....	92
Tabla No. 6. Cuestionario Valorativo / Víctor Burgoa.....	98
Tabla No. 7. Cuestionario Valorativo / Alan Alanís.....	106
Tabla No. 8. Cuestionario Valorativo / Xitlalli Treviño.....	115
Tabla No. 9. Cuestionario Valorativo / Eduardo Esquivel.....	125
Tabla No. 10. Cuestionario Valorativo / Luis Frías Leal.....	133
Tabla No. 11. Cuestionario Valorativo / Aurora Buensuceso.....	142
Tabla No. 12. Cuestionario Valorativo / Martha Valdez.....	150
Tabla No. 13. Cuestionario Valorativo / María Eugenia Garza.....	157

Lista de figuras

Gráfica No. 1. Promedios obtenidos en la aplicación de los Cuestionarios Valorativos.....	50
Gráfica No. 2. Promedios obtenidos en la aplicación de los Cuestionarios Valorativos/Resultados ordenados en forma decreciente.....	50
Figuras 1-5. Láminas del Storyboard de la producción "Del desierto al asfalto", de Xitlalli Treviño.....	163

Capítulo 1

La videodanza en los procesos de legitimación dentro del campo intelectual y las políticas estéticas. De una visión general a una visión particular

Introducción

En este documento se realizará un concentrado trabajo de investigación en materia de videodanza. Esta temática, hasta el momento, se encuentra con escaso abordaje formal en México y sin precedentes como el presente proyecto en la esfera regiomontana.

Por lo anterior, se tuvo la intención de realizar un estudio mediante un enfoque sistemático soportado en tres ejes (historiográfico, productivo y analítico) para indagar en torno a esta área poco transitada, con la expectativa de poder recopilar información útil para la adquisición, difusión y promoción de un primer conocimiento, desde una perspectiva integral, de dicha manifestación artística, entre nuestras comunidades de creadores y sus receptores.

¿Qué es la videodanza? ¿Cuáles son sus orígenes? ¿Es la videodanza el siguiente paso en el devenir de la danza? ¿Cuáles son los posibles aportes de la videodanza para el bailarín-coreógrafo y/o artista visual? ¿Cómo es el proceso creativo de la videodanza en contraposición con el de la danza escénica u otros productos audiovisuales? ¿Es necesario propagar la videodanza en Monterrey?

De esta forma, durante estas páginas, se podrán revisar los métodos, las herramientas y los hallazgos mediante los cuales se permitió despejar ciertas interrogantes.

Justificación

En México, y particularmente en Monterrey, puede considerarse que la videodanza no ha tenido suficiente difusión ni promoción, aun y cuando se refiere al trabajo conjunto de dos disciplinas. Tal afirmación se realiza después de haber revisado el estado del arte referente a esta sinergia de lenguajes artísticos llamado actualmente videodanza.

En razón de lo anterior, se propone considerar la necesidad de realizar el presente proyecto a través de un estudio organizado del enfoque triangular de la educación por el arte expuesto por la teórica Ana Mae Barbosa (2015), en el cual la autora plantea el abordaje de la educación por el arte con sostén en tres pilares de formación integral: la historia, la producción y el análisis o reflexión. Este enfoque, aplicado a la videodanza, pretenderá concentrar las bases de un conocimiento para que un espectro más amplio de creadores escénicos de la localidad tenga la oportunidad de un acercamiento efectivo a dicho medio.

De esta manera, se pretende que si tras haber sido informados al respecto, deciden no ser realizadores de videodanza, sea por cuestión de elección y no por falta de familiaridad con esta forma de expresión o de herramientas para ello. Por tanto, se presentan los siguientes objetivos que guiarán la investigación.

Objetivos

a) Promover una propagación/consideración de la videodanza entre la comunidad artística de Monterrey, a partir de un sondeo acerca de las visiones que los creadores locales tienen sobre ella, que permita ponderar su estatus actual.

b) Analizar la manera en la que se reconfiguran los elementos de la danza y del proceso creativo y de producción coreográfica en un marco comparativo entre una propuesta en vivo y una propuesta planeada para la cámara, con el fin de vislumbrar de qué manera puede la segunda enriquecer a la primera.

c) Exponer material de obras videodancísticas de creadores regiomontanos o radicados en Monterrey.

Asimismo, se pretende que el lector de este trabajo, ya sea lector dedicado a la danza, a otras artes, o bien, el público en general:

a) Conozca sobre los antecedentes, orígenes y evolución de esta incipiente modalidad hasta nuestros días tanto en el plano internacional, como nacional y local.

b) Observe y analice obras videodancísticas de contextos diversos.

c) Se involucre, ya sea de manera activa o como espectador, con proyectos de producción de videodanza, a través de los cuales pueda explorar sus potencialidades creativas y expresivas, además de reflexionar sobre la forma en que este proceso difiere o no del de la producción dancística en vivo.

Por tanto, el detonante de la intención de llevar a cabo la presente labor es tratar de responder al inminente compromiso de mantenerse en constante indagación y actualización sobre las nacientes tendencias del arte, en este caso en particular de la videodanza para, entre otras cuestiones, aproximarse a explorar sus potencialidades expresivas-artísticas, a la vez de observar sus aportes y contraposiciones con respecto a la danza en vivo.

Lo anterior es el punto de partida para un conocimiento fortalecido de esta plataforma dancística en construcción que está en búsqueda de un espacio, un reconocimiento e identidad propios. Por otro lado, una de las intenciones es que este trabajo sirva como una pequeña contribución al desarrollo de la videodanza a través de la producción de material para su difusión y promoción en Monterrey, principalmente.

En otras palabras, lo oportuno de esta práctica investigativa se encuentra en el lograr satisfacer en alguna medida, la necesidad de llenar el vacío de documentación y análisis sobre el tema, que si bien no es nuevo, como ya se dijo antes, sí ha sido escasamente explorado, particularmente en nuestra región; así a futuro, esto podrá conducir a sus posibles aplicaciones expresivas y productivas, con la oportunidad de que el bailarín-coreógrafo y/o artista visual tenga otras opciones profesionalmente.

Para ello, se empezará por el hecho de que ambos artistas ampliarán sus conocimientos para poder estar en condiciones de actuar colaborativa e interdisciplinariamente en relación con otros creadores de un campo distinto al propio, cuyos respectivos códigos deberán procurar entender mutuamente, con disposición hacia el diálogo y la flexibilidad de criterio. Cruz (2001) afirma:

En este proceso creativo es fundamental reconocer el valor de la colaboración en todo el significado de la palabra, esta condición es justamente la que permitirá que las producciones de video-danza tengan alguna trascendencia, impulsen la transformación y evolución de las disciplinas individualmente y en su conjunto.

(p.5)

Maffesoli (1997) menciona cómo cada sociedad requiere de la presencia de intelectuales orgánicos (y creativos orgánicos, cabe agregar) en lugar de solamente intelectuales críticos o individuos estacionarios en su respectiva zona de confort, ya que cuando dicho elemento orgánico se ausenta o se omite, se cae en un proceso de declive, entendido a éste como la inhabilidad para un cuerpo determinado de ajustar su manera de ser, pensar o realizar, conscientemente, su propia creatividad.

Al extrapolar este pensamiento al terreno de la danza, pudiera decirse de manera analógica que es quizás la videodanza la que recobraría para la danza ese aliento orgánico al que refiere Maffesoli, pues así como ocurrió previamente a fines de siglo XIX y comienzos del XX con la configuración de la danza contemporánea en forma de quiebre con el elitismo clasicista, pudiera actualmente la videodanza representar el siguiente paso de comparable magnitud.

Cada época tiene la necesidad de poner en circulación un mito en común alrededor del cual adherirse y con el cual identificarse. El que corresponde (o uno de los que corresponden) al tiempo presente es el de las nuevas formas de socialización surgidas a raíz del disparo en las invenciones de medios y herramientas tecnológicas para la comunicación.

Se propone la siguiente premisa, tomando como referencia a Maffesoli (1997): una creación vale en la medida en que capta la forma, o la razón interna de un conjunto dado, así como una cultura, también segura de su razón interna, puede difundirse cuando sabe metabolizar los elementos que ha tomado prestados.

Entonces, es aquí donde este proyecto halla un motivo para realizarse, pues al pretender más que una teorización a priori, el esfuerzo de una comprensión a posteriori, donde se conjugan los lenguajes que la hacen posible, se traduciría en el impulso a una apertura de espacios en el arte que permitiría a la videodanza responder como reflejo a los hábitos actuales de interacción humana, siendo simultáneamente absorbida por éstos para su propio enriquecimiento.

Guattari (1996) argumenta, “la producción maquínica de subjetividad puede laborar tanto para lo mejor como para lo peor” (p.16), y agrega que hay una actitud antimodernista que rechaza en bloque las innovaciones tecnológicas, especialmente las ligadas a la revolución informática; así, esta evolución maquínica no es conveniente juzgarla positiva ni negativamente; la razón es que depende de lo que llegue a ser la articulación con las conformaciones colectivas de enunciación.

En función de ello, se piensa, con Guattari (1996), que lo mejor es la creación, con nuevos universos de referencia, donde las evoluciones tecnológicas colaboren a entrar en una era posmediática con una reapropiación y una resingularización en la utilización de los medios de comunicación.

En la mencionada reapropiación deben caber, por supuesto, las manifestaciones artísticas y las nuevas formas de producción de significados y subjetividades que (tras superar prejuicios, discordancias y renuencias al cambio) traerá consigo la experimentación en el hacer videodancístico, que una vez capitalizado en el conjunto social, pondría acento en la imagen e imagerías personales, encajando así, naturalmente, en el entorno plural de incertidumbres inmediatas, propio de la

posmodernidad, pues parafraseando a Maffesoli (1997), la principal subversión no es necesariamente lo que choca con la opinión, la ley o la policía, sino el hecho de inventar un discurso paradójico.

En ese sentido, se argumenta que la videodanza posiblemente se perfila como agente de cambio ante el *status quo* en el que la danza se ha adormecido, aportando su propio discurso, que aunque no necesariamente tenga que ir en conflicto con la danza convencional, sí corre paralelamente a ella, tanto para el creador como para su público potencial.

Por otra parte, un factor de peso igualmente importante para despertar interés por el saber sobre la videodanza es, precisamente, el hecho de pensar en la posibilidad de que sea éste el medio que permita a la danza captar la atención y el gusto de un público más numeroso (al cual, quizás se integren personas que hasta ahora la esquivan), abriendo, como consecuencia, una oportunidad para los bailarines y coreógrafos no únicamente de alargar su carrera, seguir creando más y más variadas obras y disfrutar de una proyección o una vigencia atemporal que la danza convencional en su condición fugaz no concede, sino también de encontrar un modo viable de subsistencia además de dedicarse a impartir clases, por ejemplo (una de las alternativas más comunes), o en el peor de los casos, terminar por tener que dedicarse en contra turno a algo completamente ajeno a la danza o inclusive, a abandonarla.

Por lo anteriormente expuesto, se hace énfasis en la justificación sobre la pertinencia de abordar el tema, sobre la importancia de considerar la difusión sistematizada de la videodanza como recurso creativo para el bailarín-coreógrafo y/o

artista visual, y en pro de su legitimación, ya sea a través de instituciones (que le brinden su aprobación) o por instancias propias (con la colaboración de grupos emergentes de acción cultural, así como con la respuesta a esta convocatoria de jóvenes creadores escénicos del Estado).

El proceso de legitimación de la videodanza

Escribía Bourdieu (1967) sobre la magnitud del impacto que la opinión pública ejerce sobre los actores sociales, y más acentuadamente tratándose de los artistas, para quienes es irremediable ver su obra sometida ante el juicio del receptor, el cual una vez efectuado, le es devuelto como dictamen que habrá de consolidar la imagen con la que será identificado dentro del medio al que pertenece.

En ese sentido, el artista tiene la opción de decidir la postura que habrá de tomar con base a dicha retroalimentación tras haber sido contrastada con la ideología que él tiene sobre sí mismo, es decir, puede interpretar el rechazo como un signo de acierto o a la inversa, el éxito como un indicador de su propia decadencia artística, o simplemente aceptar la respuesta recibida tal como fue dada; la cuestión central es que no puede provocarle indiferencia: siempre tiene que enfrentarse y partir de ella como referente para valorar la esencia de su propuesta creativa, ya que ésta existe sólo en busca de un reconocimiento.

La actividad artística, con sus correspondientes productos, tiene la función social de servir como medio para satisfacer esa intrínseca necesidad comunicativa del ser humano. El arte es una de las soluciones que se han creado ante la problemática de abrir vías de contacto entre los unos y los otros, ya sean éstos contemporáneos o no; por tanto, la obra

no queda consumada hasta llegar a un destinatario que la atestigüe, la desentrañe y la aprecie. Sin embargo, la validación o descalificación resultante de esta interacción autor-obra-receptor está siempre condicionada por un conjunto de factores o fuerzas que inciden de manera cambiante a través de los tiempos y espacios.

Bourdieu (1967) explica que al delimitarse los diversos ámbitos de la actividad humana y ser más distinguibles entre sí, lo intelectual y cultural reclamaron su propio espacio en la Edad Media y parte del Renacimiento. Poco a poco, los artistas fueron volviéndose independientes al “divorciarse” de los mecenas, y como consecuencia, no tuvieron que servir ya a ideologías políticas o a valores éticos y estéticos; así, hasta la fecha, se ha desencadenado un juego por su legitimidad cultural.

Dado que las estructuras bajo las cuales se lleva a cabo el trabajo intelectual están ligadas a las maneras de interactuar de diferentes potencias que pueden comprender desde la actividad creativa individual (como agentes aislados) hasta la acción conjunta de grupos (por ejemplo, las academias, los sistemas educacionales, grupos de crítica, cafés culturales, etc.), la percepción de su fortaleza será definida según su posicionamiento en el campo intelectual y la autoridad ejercida sobre un público, que es al mismo tiempo factor de reconocimiento de la legitimidad del proyecto realizado.

Dicha pluralidad de fuerzas sociales puede encontrarse en una dinámica de competencia o bien, en un esfuerzo coordinado, pero es en virtud de sus poderes (económico, político, social) que llegan a incidir o imponer sus leyes mayor o menormente en toda área del campo intelectual.

Entre estas nuevas instancias a las que Bourdieu (1967) refiere al decir que buscan adjudicarse el liderazgo para indicar en qué manifestaciones depositar los focos de atención y cuáles otras dejar de lado, se ha de poner en relieve una diferenciación de dos bandos; a la derecha, los sistemas educativos formales, y a la izquierda, los grupos emergentes de acción cultural no institucionales que van surgiendo como termómetros sociales de los aconteceres en las calles, y de acuerdo a este autor, el origen del conflicto que pulsa entre estos dos bandos radica en la naturaleza de la labor propia de cada uno de ellos.

Sobre los sistemas educativos, Bourdieu (1967) escribe que gracias a la escuela se tienen campos de entendimiento, problemas comunes y formas comunes de abordar problemas comunes, por lo que un pensador es situado y fechado, y también, que debido a ello, el sistema de enseñanza está diseñado para conservar, transmitir e inculcar la cultura canónica de una sociedad. En consecuencia, muchas características de la enseñanza y de quienes enseñan es precisamente que los críticos sólo perciben para denunciar; es decir, por una actividad que llega a ser acción rutinizante se estigmatiza tanto las grandes profecías culturales como las pequeñas herejías por la lógica de una institución investida fundamentalmente de una función de conservación cultural.

Por otro lado, las actividades provenientes de los grupos emergentes de acción cultural no institucionales, tienen un sentido distinto; Bourdieu (1967) comenta que más de una crítica contra la ortodoxia universitaria procede de los intelectuales situados precisamente en los márgenes de este sistema y desafían la legitimidad.

Asimismo, Bourdieu (1967) continúa argumentando que el jazz, el cine y la fotografía no realizan necesariamente una reverencia que puede encontrarse en obras de la cultura educada, en parte porque no hay una institución que les pretenda dar un sello de respetabilidad como partes constituyentes de la cultura legítima. Si bien al momento en que este autor escribía estas líneas dichas disciplinas no tenían la respetabilidad que ahora tienen, el razonamiento sigue siendo válido para su aplicación a otras expresiones, como funciona con la videodanza, que llegó a ocupar uno de los puestos vacantes que el jazz, el cine o la fotografía dejaron atrás, en su ascenso en la escala de legitimación social-intelectual.

En el mismo orden de ideas, Bourdieu (1967) escribe que frecuentemente las llamadas artes ‘marginales’ (por su posición marginal en el campo intelectual) son blanco de juicios muy dispares e incluso incomparables, por no ser oídos fuera de las asambleas de sus seguidores, a diferencia de la llamada actividad legítima, convirtiéndose así, en el mejor de los casos, en una actividad que plantea la cuestión de su propia legitimidad a aquellos que se entregan a ella.

Y este punto de la argumentación de Bourdieu es central para señalar a partir de aquí que es justo el lugar en el que la videodanza se halla, al menos en México y de manera más específica, en Monterrey. Tan es así, que incluso pudiera pensarse que si la videodanza fuera objeto del desprecio de la comunidad dancística y su público (por su falta de legitimidad) sería más reconfortante para aquellos pocos creadores interesados en explorarla y difundirla, en vez de la restringida presencia que les reviste.

Ahora bien, uno de los deberes del artista es no desfallecer en la defensa de los proyectos creativos que se adueñen de su convicción, y por más arduo que sea dar un paso adelante, tiene que resolver, si se quiere estoicamente, el modo de hacerlo, con conciencia de que:

(...) tener una causa no es suficiente para el cambio social. La causa ha de estar organizada si es que ha de tener éxito. La organización puede ser un agente de cambio exitoso si es capaz de mantener la dedicación y ganar poder en el sistema. Los medios específicos de ganar poder dependerán de la situación. (Hall, 1996, p.20)

Por supuesto, la presente investigación, a través de un pragmático esfuerzo organizativo del conocimiento, se suma a los intentos de las personas que ejercen en torno al ámbito de la danza y las artes visuales, colegas en la búsqueda de situar a la videodanza en los referentes comunes y consideración pública que desde hace varias décadas ha tratado, sin mucho éxito, de ganar.

Fundar el edificio del arte, de acuerdo a Rancière (2005), define un régimen de identificación del arte, ya que no hay tal sin un “régimen de percepción y de pensamiento que permita distinguir sus formas como formas comunes” (p.18), con el que se pongan determinadas prácticas en relación a formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos.

Un régimen de identificación para la videodanza es una de las intenciones de este proyecto, como paso necesario a sus objetivos (la promoción y el análisis), a través de un llamado de cooperación entre los sistemas educativos formales y la acción unificadora de

los creadores emergentes; de una invitación a voltear a mirarse mutuamente y entender a la política no como la aspiración a figurar o establecerse en condición dominante, sino en los términos en los que apunta Rancière (2005):

Efectivamente, la política no es en principio el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es ante todo la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos. (p.14)

Actualmente, los espacios y las instituciones del arte se encuentran influidos por un entorno general de la relación del binomio común-diferente. Por una parte, tiene lugar la especialización de los públicos, y por otra, prima la universalidad abstracta de la comunicación. Ante tal escenario, el desafío consiste en entablar una *política de lo anónimo*, como conceptualiza Rancière (2005); es decir, procurar la integración de las acciones: apreciar el arte (transmitir información), debatir, pero al mismo tiempo, mantener abiertas las oportunidades de contar con espacios apartados y diversos entre sí, que incentiven continuos cambios totales de paradigmas en torno a las experiencias de aprehensión del arte.

De acuerdo a lo anterior y siguiendo aún a Rancière (2005), la relación entre estética y política es la forma en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en la división de lo sensible y en su reconfiguración, ya que es aquí donde se recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo particular, lo que da como

consecuencia una política del arte que interrumpe las coordenadas normales de la experiencia sensorial.

Así, una actitud incluyente de la videodanza de parte de los sistemas educativos formalizados, aunada al firme compromiso de los investigadores en la materia de adoptar con seriedad la postura reflexiva y organizada que el aprendizaje del quehacer videodancístico requiere, permitirá el comienzo de esa reconfiguración de la política del arte de la cual habla Rancière.

El llevar al arte y las experiencias estéticas sorpresivamente a donde no son esperados, constituye otra de sus razones de existir, el sacudir a los individuos de lo acostumbrado, de lo usual y que en este caso de manera paradójica, se trata de lograr conteniendo a la danza en un soporte de recurrencia tan cotidiana y viral en las redes sociales, como lo es el video.

Los hábitos nacientes en el contexto tecnológico de nuestro tiempo, diluidos velozmente en los usos cotidianos de las comunidades, despiertan para el artista o creador escénico diversas interrogantes que se presentan, tales como: ¿Es la videodanza el siguiente paso en el devenir de la danza? ¿Cuáles son los posibles aportes de la videodanza para el bailarín-coreógrafo y/o artista visual? ¿Cómo es el proceso creativo de la videodanza en contraposición con el de la danza escénica? ¿Es necesario difundir la videodanza en Monterrey?

Una vez más, se insiste en apuntar a la idea de que la difusión de la videodanza en Monterrey, a partir del ya mencionado enfoque triangular de la educación por el arte propuesto por Barbosa (2015), es pertinente porque, una vez ganada la batalla por la

legitimidad, ésta se perfilará como una incorporada área de oportunidad artística-laboral y un medio de conexión con un público más numeroso. Además, a lo largo del documento, se tratará de consensuar metódicamente, reuniendo y contrastando las posturas ideológicas de hacedores de videodanza de o en la localidad, si entre los aportes que la videodanza brinda al creador escénico se contarían: la ampliación del conocimiento más allá de los linderos convencionales de la danza, una afinación de la sensibilidad estética, mayor entendimiento y capacidad de planeación coreográfica con creciente despliegue imaginativo.

Como en nuestras sociedades los recursos electrónicos y virtuales son bastante usados para generar nuevas expresiones artísticas con características particulares que da nuevas formas de creación y producción, a la par que nuevas colectividades y públicos que provocan que haya un trabajo artístico con caminos alternos, “las nuevas tecnologías abren la posibilidad de expandir el campo artístico y de la conciencia, hasta llegar a trastocar los campos o áreas del conocimiento que se pensaban inamovibles”. (Lachino y Benhumea, 2012, p.13)

Finalmente, corresponde puntualizar que el enfoque metodológico que habrá de guiar la presente investigación será la dupla conformada por los métodos analítico e inductivo. El primero de ellos consistente en dividir un todo abstracto o concreto (en este caso, la videodanza) en sus elementos integrantes (historiográfica, productiva y analíticamente), para investigar su naturaleza y efectos. El análisis implica resolver, el todo actual en las diferentes partes que lo integran o le han dado lugar; después, desde el método inductivo, es decir, a partir de la revisión y contrastación de las visiones

particulares que los creadores de videodanza en el contexto local tienen sobre este fenómeno, se van a establecer puntos en común que puedan conducir a alguna generalización en torno a ella, de forma que permita despejar en alguna medida, las interrogantes disparadoras de esta tesis.

En ese sentido, los instrumentos para recopilar información de los que se hará uso son la entrevista y el cuestionario valorativo, los cuales serán aplicados a una muestra compuesta por ocho creadores regiomontanos o radicados en Monterrey, N.L., que han trabajado con videodanza. Cabe recordar que la entrevista a utilizar es mixta o semidirectiva, también llamada semiestructurada, se refiere a una guía de asuntos o preguntas con la posibilidad de incluir preguntas adicionales o precisar conceptos, mientras que el cuestionario valorativo, si bien tiene preguntas cerradas, permite dar un margen para que el informante defina cierta medición (Hernández, Fernández y Baptista, 2006).

La decisión para este formato de entrevista es para que, aun y cuando hay preguntas preestablecidas, exista la posibilidad de flexibilidad si el caso lo amerita; en lo que se refiere al cuestionario valorativo, se solicitará a los participantes que asignen un valor de la escala que va entre el 0 y el 10 a cada una de las proposiciones que se les presentan en un listado, explicando o justificando a continuación el porqué de sus respuestas.

Las entrevistas serán capturadas en video y se editarán de tal forma que las preguntas sean omitidas para que el resultado sea un discurso ininterrumpido del entrevistado(a)¹.

¹ Los datos a detalle de la muestra de creadores, de los formatos de la entrevista y el cuestionario valorativo, así como los resultados de su aplicación y el cronograma de actividades que se planeó para el procedimiento de este proyecto, podrán encontrarse en el Apéndice.

Capítulo 2

Eje historiográfico

La relación cine y danza

Este bloque de contenido temático se remontará a finales del siglo XIX y los albores del siglo pasado, partiendo de la afinidad que ha existido entre danza y cine desde los comienzos de este último; dicha afinidad es posible gracias a esa fascinación compartida por el movimiento y su naturaleza artística entendida tras los términos del montaje, relación que luego habría de estrecharse con los trabajos de Maya Deren, ponderada como la madre de la videodanza, *dance film* o *screendance*, referencia esencial para quien quiera acercarse a conocer los cimientos de esta forma de expresión de los cuales se desprenden sus concepciones actuales.

Alrededor del año de 1945 se registran los primeros indicios que servirían de parte aguas para el surgimiento de un nuevo fenómeno en la danza, al cual se dedica esta investigación: la videodanza.

Sin embargo, el interés por el cuerpo y el movimiento está presente desde los inicios del cine; se ha de recordar que el comienzo de su historia es marcado oficialmente el 28 de diciembre de 1895, cuando los hermanos Louis y Auguste Lumière realizaron la primera proyección pública de imágenes en movimiento a través de su invento, el cinematógrafo. Esta tendencia permitió establecer pronto una fructífera interrelación entre la cámara y la danza. Ya en 1902, Loïe Fuller (bailarina estadounidense, nacida en Fullersburg, Illinois el 15 de enero de 1862 y fallecida en París el 1 de enero de 1928,

cuyo nombre real era Marie Louise Fuller) había grabado algunas de sus presentaciones y también intervino en el trabajo fílmico.

Desde entonces, cineastas y coreógrafos comenzaron a formar alianzas para captar imágenes de la danza, como registro documental y como investigación de las posibilidades de vinculación técnico-conceptuales entre ambos medios. Así, el cine sirvió de inspiración temática y formal para los coreógrafos, y la danza, a su vez, influyó en la mirada de los cineastas. Para comprender lo anterior, se hará una revisión a ciertos argumentos presentados por Walter Benjamin.

Benjamin (2003) comenta que fue hacia el año 1900 cuando la reproducción técnica había alcanzado ya cierto estándar, al grado de convertir en propia la totalidad de las obras de arte heredadas, además de someter su acción a las más profundas transformaciones y de conquistar para sí misma un lugar propio entre los procedimientos artísticos. “Nada es más sugerente para el estudio de este estándar que el modo en que sus dos manifestaciones distintas –la reproducción de la obra de arte y el arte cinematográfico– retroactúan sobre el arte en su figura heredada”. (Benjamin, 2003, p.40)

Para explicar esto, el autor menciona que uno es el tipo de reproducción que la fotografía dedica a una obra pictórica y otro diferente el que dedica a un hecho ficticio en un estudio cinematográfico. En el primer caso, Benjamin (2003) arguye que lo reproducido es una obra de arte, no así su producción, ya que el desempeño del camarógrafo con su lente no crea una obra de arte, sino un desempeño artístico, hasta cierto punto de manera similar a una toma en un estudio cinematográfico, pero la obra de arte en el último caso surge sólo a partir del montaje en el cual cada componente singular

es la reproducción de un suceso que no es en sí mismo una obra de arte ni da lugar a una obra de arte en la fotografía.

Así, ante la pregunta de qué son estos sucesos reproducidos en el cine, Benjamin (2003) sostiene que la respuesta parte del peculiar desempeño artístico del intérprete cinematográfico, el cual se diferencia del actor de escenario en que su desempeño artístico no se desarrolla ante un público cualquiera, sino ante un gremio de especialistas (directores de producción, directores de escena, camarógrafos, etc.), y que como tales están en posición de intervenir en cualquier momento en su desempeño artístico.

Puede agregarse que el cine y la danza comparten esta característica de ser procesos mentales de construcción con una lógica propia, envueltos dentro del concepto de montaje², el cual era definido por Eisenstein como la ilación de dos imágenes yuxtapuestas no necesariamente en sentido de salvaguardar una concordancia de obvia causalidad entre sí, sino seleccionadas ya bien de forma minuciosa (buscando lograr una estudiada metáfora visual), o incluso en incidental e intuitiva arbitrariedad (en ruptura o sustitución de todo componente narrativo tradicional, continuo o lineal, por la conjugación de elementos abstractos o aislados dotados de una significación distinta a la que se les confiere en su estado original), que conduce a la exitosa transmisión del contenido ideológico deseado, al momento de constituirse en una tercer imagen elaborada en la percepción del espectador, a quien, en todo caso, se tiene la intención de atraer (mediante un impacto agresivo que provoque en él una acción sensorial, psicológica o

² Por sus acepciones en el Diccionario de la Real Academia Española (en línea), montaje es: En el cine, ordenación del material ya filmado para constituir la versión definitiva de una película. b) En el teatro, ajuste y coordinación de todos los elementos de la representación, sometiéndolos al plan artístico del director del espectáculo.

conmoción emotiva), estimular y persuadir, guiándolo siempre en relación dialéctica a través de la dirección a detalle de todos y cada uno de los aspectos que involucra realizar una obra (Eisenstein, 1923; Parrado, s.f.).

La importancia del montaje radica en que éste posibilita el desarrollo de una puesta en escena activa que no es solamente la reproducción de un acontecimiento estático, que se orienta a un efecto temático final (Eisenstein, 1923).

En resumen, y de acuerdo al argumento anterior, aunque la condición del montaje es compartida entre el cine y la danza, en primera instancia, antes de una sinergia adecuadamente dicha entre los dos lenguajes artísticos, en cierto momento se presentaba muy diferente en las respectivas formas de hacer de cada ámbito.

Según Benjamin (2003), al cine lo que le importa no es que el intérprete represente a otro ante el público, sino que se represente a sí mismo ante el sistema de aparatos, ya que el arte contemporáneo puede contar con mayor efectividad mientras más se dirija a la reproductibilidad.

De esta forma, mientras que el actor que se desenvuelve en el escenario se identifica con su papel, en el cine no está permitido porque se une a otros desempeños, los cuales dentro de toda la maquinaria desintegran la actuación en episodios montables. En ese sentido, en el documental “Stanley Kubrick, una vida de imágenes” (dirigido por Harlan, 2001), se menciona que Kubrick llamaba a lo anterior “unidades insumergibles”; este cineasta acostumbraba crear sus filmes concentrándose en 7 u 8 de dichas unidades, por lo que cuando se lograba plasmar seis buenos pedazos, se tenía suficiente material ya para entonces relativamente fácil de unir, y el proyecto estaba casi terminado.

Gilles Deleuze³ (s.f., citado por Mendoza, 2009), por su parte, comenta que el montaje lo determina todo, la idea, la imagen del tiempo, donde la imagen-movimiento se mueve a través del montaje, y es la sucesión de planos fijos lo que da la idea del movimiento, no la cámara. De acuerdo a esto, el cine tiene dos momentos trascendentales: el primero, antes de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), el cual se caracteriza por el uso de la imagen-movimiento; el segundo es posterior a esta etapa, definido por la imagen-tiempo. El primer modelo se identifica con el cine de Hollywood: este cine depende del movimiento y de la acción; los personajes se desenvuelven a través de la narrativa y activan su sistema senso-motor bajo el esquema percepción-acción-reacción.

Por otro lado, siguiendo con la idea de Deleuze, en el cine de la imagen-tiempo, los personajes se encuentran en situaciones frente a las cuales no pueden actuar o responder de forma inmediata o directa, por lo que este cine exalta una imagen virtual, un texto ficcional, imagen mental o imagen pantalla, la cual da mayor libertad al espectador para construir su propia historia a partir de los efectos producidos por la ella, de tal modo que surgen espacios vacíos o que hacen posible desplegar temas centrados en una imaginaria personal y vuelos de fantasía (Mendoza, 2009).

En el mismo sentido, Wolfgang (s.f.) expresa que los textos ficcionales constituyen sus propios objetos y no copian algo existente, por lo que no determinan plenamente los objetos reales, por lo que es la indeterminación la que induce el texto a “comunicarse”

³ Gilles Deleuze fue un filósofo francés (París, 1925 - 1995), autor de “Lógica del sentido” (1969), “El Anti Edipo” (1972) (escrito junto a Félix Guattari), Mil mesetas (1980), entre otros. Su filosofía se considera que ha influido tanto en el campo de la filosofía como en el de la creación. Recuperado de http://www.politicas.unam.mx/razoncinica/site-papime-sep2011/sitio/Gilles_Deleuze/biografia.html

con el lector, ya que lo induce a participar en la producción y en la comprensión de la intención del trabajo. Esto establece cierto paralelismo, y a la vez, diferencia, con el *estadio del espejo* propuesto por Lacan (2009), quien dice que el infante, antes de su asimilación de patrones de socialización y culturalización, se enfrenta a su propio reflejo, y tras su primera sorpresa, intenta establecer una relación dialógica con esa imagen que reconoce como propia, construye su auténtica realidad individual. Este estadio, para el sujeto, maquina fantasías que suceden en una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma “ortopédica” de su totalidad.

La indeterminación de un texto artístico es lo que le permite tener un espectro de actualizaciones, ya que éstos inician “producciones” de significados en lugar de formular realmente significados en sí; de esta forma, reaviva la imaginación del lector al verse éste comprometido en la elaboración del significado bajo la guía del texto. La imagen-tiempo es memoria, no es una unidad, sino modulaciones de presente, pasado y futuro, y es también, la base de lo que más tarde serían las primeras experimentaciones en materia de videodanza.

Maya Deren. Vida y obra

La perspectiva deleuziana sobre el cine a la que se hizo alusión en el apartado anterior permite reconsiderar la obra de Maya Deren (1917-1961), figura puntual del cine experimental e interdisciplinario, quien debido a la sutileza y belleza poética que utilizó para captar el movimiento es considerada la pionera de la videodanza, un arte a través del cual quedan registrados momentos únicos de la actividad dancística mundial (Mendoza, 2009 y Jiménez, s.f.).

Esto se remonta a las primeras relaciones profesionales que tuvo y que determinaron su interés por el lenguaje del cuerpo en movimiento. En principio, cabe mencionar que su verdadero nombre fue Eleanora Derenkowsky. Nació en Kiev, Ucrania, durante la revolución rusa, situación que la obligó a ella y a su familia a emigrar a los Estados Unidos en el año de 1922. En ese país estudió periodismo, oficio que desarrolló en los ámbitos de la antropología, la poesía y la danza, siendo éste su primer contacto con dicho arte.

Su segundo acercamiento con la danza ocurrió cuando trabajó como secretaria de la compañía de la bailarina, antropóloga y coreógrafa Katherine Dunham⁴, quien popularizó las danzas afrocubanas y afrocaribeñas, además de escribir una tesis sobre las danzas de Haití; fue a través de ella que Deren se introdujo en el vudú y la mitología africana.

Filmó en 1943 “Meshes of the Afternoon”, su más conocido cortometraje, en el que hábilmente se introduce en la mente humana al poner al descubierto el inconsciente del personaje y el autor, quienes son la misma persona. Esta cinta abrió caminos en el séptimo arte, en la cual los ritmos del sonido, del movimiento y de la edición se unen para producir un efecto de trance en el espectador, usando la cámara de manera poco convencional, en contrapicadas que ubican la mirada desde lo alto. Su narrativa gira en

⁴ Katherine Dunham (Chicago, 22 de junio de 1912-Nueva York, 21 de mayo de 2008) estudió Antropología e hizo una tesis sobre las danzas de Haití que hasta la fecha es materia de estudio. Fue bailarina, coreógrafa y profesora de ballet; fue pionera y una de las fundadoras del ballet afonorteamericano. Su escuela se difundió por Norteamérica tanto en universidades como en centros profesionales y amateurs. Entre sus alumnos ocasionales estuvieron Marlon Brando, Harry Belafonte y James Dean, a quienes se les enseñó “la técnica Dunham”, que tenía como premisa sacar y expandir los sentimientos relativos al hombre, como el dolor, la muerte, la vida y la emoción. Recuperado de http://elpais.com/diario/2006/05/24/agenda/1148421606_850215.html

torno a una mujer (Deren) que sueña dentro de un sueño acerca del suicidio, acerca de un ataque sexual por parte de su compañero (Alexander Hammid), y acerca de objetos inanimados que asumen aspectos terroríficos, transitando un camino a través de ambientes freudianos cargados de ansiedad y de sueños como escapes de lo aparentemente infotografiable.

Asimismo, en dicha cinta se encuentran medios innovadores de volver visibles y kinestésicamente palpables ciertos estados de la mente; “Meshes of the Afternoon” deja de lado el temprano cine europeo para crear el trabajo de base de una práctica cinematográfica moderna distinta, personal y pro-feminista, en América. Por entonces se interesó por hacer películas donde incorporaba cada vez más la danza o la expresión corporal, a tal punto que comenzó a desarrollar el cine-dance film, que hoy es llamado videodanza.

Maya Deren, de padres judeo-italianos, poseedora de una personalidad arrolladora, fue sin duda una cineasta independiente experimental de su época inasible para sus contemporáneos que marcó el nacimiento de una vanguardia americana. Indagó el cuerpo en movimiento, el juego y el rito; se inspiró en la truculenta estructura de los sueños que contrapuso a la lógica narrativa del cine hollywoodense. Es por esta razón que su producción ha sido definida como poemas visuales o sueños convertidos en filmes.

Su estilo era único: el uso de la cámara lenta, paneos⁵ de sutil movimiento y continuos planos subjetivos o puntos de vista (es decir, en donde la cámara sustituye la mirada de un personaje). Esto permitió que sus propuestas fueran como ensayos sobre el tiempo y el espacio, donde se ponían al descubierto los sentimientos, ansiedades y emociones de la propia autora.

Además de creadora, también fue teórica del cine y dio conferencias para acercarse mejor a sus receptores. Su filmografía, integrada sólo por siete títulos, actualmente ha sido rescatada, revalorando sus audaces propuestas poético-cinematográficas y sus inclinaciones étnico-antropológicas que hacen foco en el feminismo, la relación de pareja, los estados de trance religioso del vudú y el pensamiento filosófico abstracto.

Cinco de sus siete producciones contienen elementos claramente dancísticos⁶:

1. **A Study in Choreography for Camera** (1945, musicalizada en el 2009 por Tomas Friberg).- La cámara Bolex de 16mm alcanza protagonismo junto con el bailarín Talley Beatty. En la secuencia inicial, por ejemplo, la cámara rota 360 grados, pasando por la figura que danza. El movimiento de la cámara flota; los espacios se mueven en el interior de un museo, el bosque y un patio, creando un “escenario que nunca fue”, por decirlo de alguna manera. El bailarín despliega su cuerpo, corre y salta en el aire, y

⁵ Paneo: Es el movimiento realizado con la cámara sobre su propio eje. Tanto de manera horizontal (de izquierda a derecha) como vertical (de abajo hacia arriba). Un paneo puede ser descriptivo, se puede utilizar para seguir el movimiento de un personaje, etc.

Recuperado en <http://www.revolutionvideo.org/agoratv/formacion/introduccion.html>

⁶ Se toma como referencia para la descripción de estas producciones al artículo “Danza, cámara, rizoma” (Mendoza, 2009).

a través del ingenioso juego de cámara de Deren, esta simple gestualidad deviene en testimonio de la gloria del movimiento.

2. **Ritual in Transfigured Time** (1945-1946).- La cámara sigue la perspectiva de la bailarina Rita Christiani. A través de gestos estilizados, se invita a un mundo no conocido que se abre con perspectivas diferentes, distorsión temporal y una gestualidad como centro de acción. La exploración de Deren sobre la sexualidad femenina y la psique humana toma forma aquí a través de la inspiración en la mitología griega. Esta elaborada coreografía para la cámara transforma los movimientos cotidianos en pasajes danzados con la asistencia de efectos de cámara lenta.
3. **Meditation on Violence** (1948).- Deren se guía según los movimientos del actor Chao Li Chi en su rutina del arte marcial y logra el efecto de borrar la distinción entre violencia y belleza. Intencionalmente, hay falta de movilidad y dinamismo en la cámara. Deren experimenta con el tiempo, al usar el movimiento en reversa que produce un *loop way*. Este film lírico es crónica de los ejercicios de entrenamiento ritual de tres estilos de combate chino de agresividad creciente: Wu-Tang, Shao-lin y Shao-lin con espada. Para enfatizar en el pasaje gradual de la tranquilidad a la violencia, la sonoridad y los patrones de edición crecen de un modo aún más frenético que la acción.
4. **The Very Eye of Night** (1952-1955).- Fue realizada en colaboración con el Metropolitan Opera Ballet School. Deren la llamó “ballet de la noche”, pues el fondo era una constelación de estrellas sobre el que se colocaron las figuras en negativo de

los bailarines, asemejando dioses griegos que se transportaban por la vía Láctea. Éste fue el último film que Deren completó antes de su intempestiva muerte, del cual la partitura original pertenece al tercer marido de la directora: el compositor japonés Teiji Ito.

5. **Divine Horsemen** (1947-1952).- Filmada en Haití, editada en 1981 por Teiji Ito. Con una narración adaptada del libro de Maya Deren: *The Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, y con duración aproximada de 50 minutos de un total de 5hrs. de película.

La articulación principal entre la danza y la filmografía de Deren radica en el montaje artístico de secuencias fílmicas y coreográficas; en el uso del cuerpo y del movimiento como vehículos afectivos; en el trabajo de los gestos fuera de la cotidianeidad y en la influencia de Deren sobre otros bailarines que siguieron sus pasos.

Mendoza (2009) citando a Rochlin (s.f.), señala las palabras con las que Deren describió sus propias películas:

Mis filmes podrán ser llamados poéticos, por la actitud hacia los significados... Mis filmes podrán ser llamados coreográficos, por el diseño y la estilización del movimiento funcional... Mis filmes podrán ser llamados experimentales, por el uso del medio... Yo me dirijo a un área especial: a la facultad de cada ser humano, a la parte de él que crea mitos, inventa divinidades y pondera sin ningún propósito particular... La verdad importante es la poética. (p.52)

La corporeidad en la obra de Deren salta, en un marco ritual, de lo personal a lo colectivo. Sin un guión propiamente dicho, los filmes carecen de diálogos. Es un cine mudo sin jerarquías en la producción y en las listas de tomas. Los fragmentos del cuerpo en *close-up* revelan mini-coreografías en la periferia del cuerpo y hacen a un lado la revelación de la cara y de las palabras que se constata en el cine narrativo. Algunos efectos cinematográficos utilizados por Deren son la exposición múltiple, los saltos, el marco congelado, la cámara lenta, la sobreimposición, las secuencias en negativo y las cámaras coaguladas.

Igual que su predecesora Loïe Fuller, Deren exploró el espacio, el tiempo y los roles del cuerpo humano en movimiento. Su búsqueda estética y tecnológica está marcada por ramificaciones del momento, una estructura basada en una coordenada vertical, que nos remite al concepto de rizoma de Deleuze⁷, en el que las líneas de fuga dan complejidad y riqueza a la creación. Desligándose de la narración, Deren aplica la verticalidad a la performance física, más allá de la caracterización de los personajes. La relación con el piso y los efectos de la gravedad producen transformaciones de la figura.

⁷ El rizoma, para Deleuze, se deriva de lo que se conoce como antifundacionalismo, que es la estructura epistemológica no se encuentra jerarquizada, ni fundamentada en ciertas normas o principios básicos, ni tampoco a ordenaciones lógicas. Más bien, el modelo rizomático hace referencia de una manera metafórica a la estructura de la raíz de cierto tipo de plantas, con diversas ramificaciones que comienzan y terminan desde cualquier punto arbitrario.

Puede decirse, entonces, que un rizoma no tiene un eje central, sino que todo concepto refiere necesariamente a otro y así consecutivamente, donde no hay jerarquías y todo conocimiento tiene el mismo valor de verdad o realidad, sin referencias morales o éticas. Se hace referencia, entonces a una multiplicidad con un sinfín de ramificaciones, con la posibilidad de que una nueva rama se presente y modifique el sistema de poder predominante. El rizoma tiene como tejido la conjunción “y...y...y...”, en la cual hay fuerza para desenraizar el verbo ser.

Recuperado de <http://alteregoo.com/filosofia-2/filosofia-segun-deleuze-y-guattari>

El juego cinemático captura la radical desestabilización del bailarín y la manipulación de la verticalidad y del balance que constituyen la práctica de la danza. Deren entrecruza estos ejes que interrumpen la linealidad, la lógica de la continuidad temporal. Estas secuencias generan una poética del movimiento que remite, una vez más, a la danza.

Maya Deren falleció en Nueva York el 13 de Octubre de 1961 a causa de una hemorragia cerebral, pero el juego y flujo alrededor del centro de gravedad en su obra dejó abierta una ventana dentro del filme hacia el espectáculo del movimiento (Mendoza, 2009 y Jiménez, s.f.).

Precursores de la videodanza en México

El presente apartado está dedicado a realizar un recorrido en vista rápida a manera de un recuento de los acontecimientos a través de los cuales la videodanza ha hecho su introducción en México. De la forma en la que se ha suscitado el vaivén de su devenir desde las condiciones y los personajes responsables de favorecer su arribo e incipiente desarrollo (a saber, la aparición del video en la década de los sesenta, las propuestas experimentales de los artistas Pola Weiss y Octavio Iturbe, éste último junto a su compañía) así como las plataformas (todas de índole informal, a excepción del breve espacio que se le otorgó dentro del plan de estudios de la Licenciatura en Coreografía del CENART) que hasta el momento han sido destinadas para su promoción. Dicho recuento comienza así:

A pesar de que hace ya varias décadas que la videodanza hizo su entrada en el campo artístico de nuestro país, gracias a los aportes de los precursores en este ámbito

del panorama mexicano destacándose dos figuras: 1) la ya mencionada Pola Weiss (1947-1990), actualmente llamada “videoasta olvidada” cuya obra, prácticamente desconocida por la nuevas generaciones, se ha pretendido revalorizar recientemente al sumarse al acervo de la UNAM la donación por parte de los herederos de su legado, Kitzia Weiss Álvarez y Fernando Mangino Lajous; dicho acervo consiste en un total de 3 mil 165 de sus producciones entre documentos, fotografías, tiras de negativos y diapositivas rescatadas con apoyo del FONCA; 2) la de Octavio Iturbe, quien fuera integrante de la compañía Última Vez junto con Walter Verdin y Win Vandekeybus; no obstante, la aproximación que nuestra comunidad dancística ha tenido hacia este medio continúa en estado embrionario aún al día de hoy.

Tras la inauguración del Centro Nacional de las Artes con su respectiva Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea y su Centro Multimedia, en la primera mitad de los años noventa, en la ciudad de México se abrió una ventana de oportunidad para que los estudiantes, en labor colaborativa bailarín/coreógrafo-artista visual, pudiesen tener a su disposición los recursos necesarios para experimentar con este nuevo lenguaje, tratándolo a manera de curso complementario comprendido dentro de la Licenciatura en Coreografía ofertada académicamente en esta institución. Sin embargo, en la mayor parte de la República, han sido escasos los esfuerzos realizados por crear espacios para una difusión y un conocimiento más y mejor estructurados de la videodanza. Su transcurrir se ha dado más bien a través de talleres experimentales, un Primer Ciclo de Videodanza con acceso gratuito (el cual tuvo lugar en diciembre del 2012 en la ciudad capital de México, donde se proyectaron clips y cortometrajes de videodanzas nacionales e internacionales),

así como ciertos encuentros, por ejemplo, Agite y Sirva Festival Itinerante de Videodanza⁸, fundado por Marianna Garcés y Ximena Monroy en 2008 (proyecto becado luego por el Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico de Oaxaca PECDA 2012 "b", categoría jóvenes creadores); asimismo, se publicó un primer libro virtual sobre investigación de videodanza, editado en el 2012 con autoría de Hayde Lachino y Nayeli Benhumea; e incluso un *reality show* (Video+Danza) por TVUNAM realizado también en el 2012, y si bien no son en absoluto iniciativas que merezcan ser demeritadas, aún queda mucho camino por andar.

Nos encontramos, entonces, en un momento en el que se torna importante tomar la medida de permitirnos dirigir la visión a procurar un estudio más concienzudo de la videodanza, dedicándole un lugar propio durante la etapa formativa del bailarín-coreógrafo, en razón de fomentar la consolidación de una guía de aprendizaje sobre esta forma de creación y un interés por teorizar sobre ella, mismo que se traduzca en un enriquecimiento tanto intelectual como artístico y productivo.

De acuerdo a Lachino (s.f.), la videodanza en México ha sido una práctica de prueba-error por sus alcances limitados y su historia discontinua, donde sus primeros creadores no han sabido transmitir lo que saben a pesar de su talento debido a una falta de sistematización teórica y pedagógica. Asimismo, agrega que si bien no hay escuela que garantice la formación de artistas, sí puede adentrar al estudiante en los fenómenos subyacentes a la creación.

⁸Para más información sobre la organización Agite y Sirva, se proporciona su sitio web: <http://www.agitevsirva.com>

Recién se mencionó que dos de los pioneros más importantes de la videodanza en México son Pola María Weiss Álvarez y Octavio Iturbe. Para alcanzar a dimensionar sus aportes, se mencionarán algunos puntos de su trayectoria.

Weiss⁹ ha sido descrita en registros periodísticos como persona de carácter inquieto, inquisitivo, lúdico, extremo, de espíritu aventurero, atraída y entregada enteramente al mundo de la audiovisualidad, interés que mostró desde muy pequeña y la llevó a tomar cursos en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos en 1971, además de ser la primera en graduarse con un videoarte en la licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva en la Universidad Nacional Autónoma de México en 1975.

1979 fue un año muy fructífero para Pola, pues aparte de producir diez videos, pudo exponer en Venezuela, Estados Unidos, Italia, Francia y Holanda; una de sus producciones fue “Videodanza, viva video danza”, en donde fusiona sus dos pasiones. Éste es sin duda alguna el primer videodanza mexicano.

Aunque actualmente podrían sus obras parecer ingenuas y de hechura deficiente, debe recordarse colocarlas en el contexto que corresponde y pensar en las condiciones de tiempo y espacio bajo las que fueron gestadas. Pola tenía una pesada cámara de video con funcionamiento de bulbos, y en una de las esquinas de su lente había una raspadura, misma que es posible notar en algunos de los videos. Para editar sus trabajos disponía de unas cuantas horas en las islas de edición que le proporcionaban, motivo por el cual se distingue una premura en la factura de estos videos, de los cuales sólo quedan copias de segunda o tercera generación, ya que los *masters* se han perdido.

⁹ A menos que se indique lo contrario, la mayor parte de la información referente a Pola Weiss se obtuvo de Lachino, s.f.

De manera paradójica, mientras sus trabajos le hacían ganarse un reconocimiento en el extranjero, no gozaba de ese mismo recibimiento en nuestro país debido al carácter revolucionario de sus propuestas, que siempre irritaban al público, tan impuesto a los cuadros colgados en las paredes de los museos y otros formalismos. Una muestra de esta falta de comprensión al trabajo de Pola sucedió durante la exposición de “Toma el video abuelita” (en una clara alusión a la canción de Francisco Gabilondo Soler “Cri-Crí”) en el Museo del Chopo de la UNAM, cuando uno de los asistentes cuestionó a Pola “porque no había empezado a la hora que estaba señalada”. La videoasta, enojada, le respondió que el espectáculo ya había comenzado, pues todos los preparativos que se hacían eran parte de la presentación.

Acciones como la comentada, en donde mezclaba el performance, el video y la danza, por su carácter antisolemne y su inmediatez, dejaban con desconcierto al conservador público mexicano, tanto era así que llegaba a veces, incluso a tener que pagar ella misma para que sus obras fueran exhibidas. Esta marginación respondía también a su condición de mujer, por ello su obra es una constante referencia a lo femenino.

En ese sentido, Weiss aprovechó los defectos de una tecnología en ese entonces de inicial desarrollo, para convertirlos en algunas características propias de su arte, con la incapacidad del lente para hacer cambios rápidos de foco o las imágenes superpuestas de manera muy elemental.

Weiss fue bastante influida por el movimiento *fluxus*, al que pertenecía Nam June Paik (padre del videoarte), aunque fue el artista lituano Georges Maciunas quien empleó

por primera vez ese término latino, que significa fluir, dejar correr, con la pretensión de subrayar el aspecto efluente de unas obras que nacen y mueren prácticamente en el mismo lugar y momento en que se crean. Asimismo, aunó todas las expresiones, desde la música a las artes plásticas, y aspiró a hibridar lo culto y lo popular, invirtiendo la propuesta de Duchamp, quien a partir del *ready-made* introdujo lo cotidiano en el arte, mientras que *fluxus*, por su parte, disolvía el arte en lo cotidiano.

El resultado de lo anterior era una actuación divertida, simple, sin necesidad de dominar técnicas especiales ni realizar innumerables ensayos, con una interactividad en la que la participación del espectador era fundamental y el valor mercantil de la obra era prácticamente inexistente. Pola bailaba en espacios públicos con su cámara de video en mano, grabando todo lo que sus ojos veían al moverse, y estas imágenes eran proyectadas simultáneamente a un monitor de televisión, así la gente que pasaba por el lugar podía ver su universo visual al bailar.

Pola solía decir que su origen estaba en Venus, y acostumbraba elaborar ingeniosos juegos de palabras en donde usaba su nombre: POLAca, POLAroid, extraPOLA, interPOLA... La audacia artística que poseía se halla concentrada en su idea de que la danza podía ser vista de otra manera a través de la cámara. Otorgó a sus creaciones sólidas conceptualizaciones, ligó al movimiento a valores abstractos tales como: la composición, los contrastes dinámicos, los contrapuntos y el uso simbólico del color, convirtiéndose así en pionera del videoarte, de la videodanza, del video performance, del arte conceptual¹⁰.

¹⁰ Algunos de sus trabajos serán anexados.

Aunque recibió en 1987 un homenaje en Montbéliard, Francia, y se le consideró como la videoasta más importante de América Latina, se quejaba en una entrevista con Héctor Rivera en noviembre de ese mismo año: “Es impresionante el esfuerzo que tiene que hacer una mujer para destacar en cualquier campo en México”.

Luego, comenzaron los reveses: fue separada del programa “Videocosmos” del que era cofundadora, y sus alumnos se vuelven cada vez más rebeldes. Consideró que ya era tiempo de convertirse en madre, pero sufrió un aborto que la hundió en la depresión. Ésta se agudizó cuando murió su padre, que era su adoración. Pola filmó el funeral, en un intento de capturar todo el dolor que sentía.

Buscó ayuda profesional y se inscribe en el curso Enciende tu vida que impartían tres psicólogas e incluso tomó testimonio de algunos pacientes en video. Pero todo le resultó inservible. Finalmente, decidió suicidarse con un balazo el 6 de mayo de 1990. Algunas fuentes afirmaron que, fiel a sus convicciones, lo hizo frente a una cámara de video. Sin embargo, Sonia Sierra, en su artículo “Pola Weiss, la madre del videoarte mexicano”, señaló que este hecho sólo alimentó un mito en torno a ella, ya que fue negado por Fernando Mangino, quien en su momento fuera pareja sentimental de Pola (Lachino, s.f., Carrasco, s.f. y Sierra, 2012). Hasta aquí la historiografía de su vida.

Ahora toca el turno hablar de Octavio Iturbe, videoartista y editor de cine y video mexicano, radicado en Madrid. En la década de los ochenta, cuando en México se sucedía una efervescencia en la danza contemporánea, Octavio trabajó directamente con el grupo Utopía danza-teatro, con quienes produjo obras que llegaron a romper los esquemas convencionales de acercarse a la danza, pero en los cuales se seguía viendo el

cuerpo del bailarín aparecer por completo en pantalla. Se acentuaba la atención sobre los ritmos de edición, en la presentación de las obras en locaciones diferentes al teatro, pero la cámara todavía no irrumpía en el cuerpo de los ejecutantes, no se atravesaba aún ese puente que conduce a la construcción de nuevas identidades corporales a partir del gesto, de la toma del detalle, de la fragmentación del cuerpo, particularidades de las nuevas vertientes de la videodanza, surgidas más tarde en la postmodernidad.

Las condiciones anteriores se volverán el común denominador durante muchos años en el trabajo de los creadores mexicanos que le sucedieron ya que, para Octavio Iturbe, aquella primera aproximación al movimiento habría de conformar una etapa de encuentro y reconocimiento entre los lenguajes del video y la danza, que lo llevaría a nuevas formas de hacer videodanza, y así, para otros, su iniciativa se convirtió en un modelo a seguir puntualmente como si se tratase de una receta aprobada. De esta manera, artistas como Vivian Cruz, Sergio Jalife o Marco Antonio Silva (todos ellos colaboradores de Iturbe en México), entusiasmados por el nuevo arte, acabaron por encasillarse en la repetición (con mayor o menor acierto) de lo que habían visto.

En 1990, Iturbe empezó su carrera como videoartista propiamente, junto con Wim Vandekeybus y Walter Verdin (compañía Última Vez), con quienes realizó la obra “Roseland”, videodanza multipremiada en la cual Octavio se reveló como un gran editor de video¹¹.

En 2005, su obra “Montevideoaki”, basado en la obra “While Going to a Condition” del coreógrafo y bailarín japonés Hiroaki Umeda, recibió el premio como

¹¹ Algunos de sus trabajos serán anexados.

mejor video en el IMZ (International Music + Media Centre) International Dancescreen Festival.

Ha impartido talleres de vídeo en Argentina, Brasil, Madrid, Bruselas, y a principios del 2012 estuvo al frente de un taller 100% práctico de videodanza (de apenas cinco días de duración) en nuestro país, específicamente en el Centro de las Artes de San Luis Potosí Centenario. Actualmente realiza diversos videos de danza con varias compañías en Bélgica, España, México e Inglaterra.

En su breve escrito “¿Videodanza?”, Iturbe (s.f.) expresa que la fascinación por el movimiento es uno de los principios que unen danza y video, pero cuestiona la forma en que habrá que abordar una coreografía a la hora de realizar un video, así como la manera de interpretar y transportar la energía de un movimiento en escena a la pantalla.

Estas interesantes interrogantes son una permanente apertura esencial en favor de la constante evolución y, sobre todo, prosperidad de la producción artística en este rubro, así como de las consecuencias beneficiosas para el desarrollo general del bailarín-coreógrafo y/o artista visual que esto podría traer consigo.

En el siguiente capítulo, se presentarán las aproximaciones que creadores pioneros del plano local, en tiempos más recientes, han tenido con la videodanza, y sus personales maneras de lidiar con las problemáticas que Iturbe (s.f.) comenta.

Capítulo 3

Eje productivo

Este capítulo se dedicará a concentrar una recopilación de producciones de videodanza a cargo de creadores regiomontanos y/o radicados en Monterrey, las cuales se expondrán y comentarán someramente a continuación, a fin de poder mostrar al lector de esta investigación, y de esta forma dejar a su mejor criterio y consideración, gran parte de los esfuerzos que se han hecho en la localidad por desarrollar proyectos de este tipo; asimismo, se tiene la intención de coadyuvar en alguna medida a su difusión, al reunir en conjunto todas estas iniciativas en reforzamiento de la publicación aislada que tienen hasta el momento.

Sin más preámbulo, se extiende una atenta y cordial invitación para observar las propuestas de los diversos artistas interdisciplinarios, a quienes en el transcurso de la presente tesis habrá oportunidad de escuchar y conocer¹².

En primer lugar, la obra “Todos llevamos un bailarín dentro” (2012), de los creadores Burgoa y Urías, trata principalmente de una intervención callejera realizada el Día Internacional de la Danza en la que se solicitaba a los transeúntes, de manera azarosa, a que desarrollaran una frase de movimiento, alternando con un desarrollo de frases de movimiento de una bailarina en un aula de entrenamiento. En sus 3.28 minutos de duración, se combinan imágenes en movimiento y a color, con tomas *long shot* y *medium shot*, según si el énfasis quería hacerse en los gestos o en la intencionalidad artística, al tiempo que se escucha “Devotchka”.

¹² La información que se describirá a continuación puede encontrarse de manera más detallada en la tabla No. 1 ubicada en el apartado de Apéndice.

La siguiente obra referenciada es “Hombres” (2014), de Víctor Burgoa, donde se usan imágenes en blanco y negro, con ambiente ensombrecido y en espacio cerrado. Asimismo, hay una división en cuadros de imagen, así como la utilización reiterada de una toma con distintos tiempos, así como multiplicación, difusión, desvanecimiento, con ayuda de la edición. La duración es de 3.34 minutos y el fondo musical es “Opaque”.

A continuación se encuentra una videodanza experimental sin título, también de Víctor Burgoa, del año 2014, en la cual la acción se desarrolla dentro de un aula de entrenamiento, donde el intérprete realiza parte de su danza con una banca y dos sillas como recurso. En 3.54 minutos de duración y teniendo como fondo a la pieza “So close”, la cámara realiza una sola toma de manera frontal, fija. Las imágenes son a color con un marco de pantalla ensombrecido, y gracias a la edición puede verse la multiplicidad de fragmentos corporales como ecos de los movimientos experimentales.

“Fujín” (2013) es una obra de Alan Alanís y Martha Valdez, con 3.57 minutos de duración y con música de John Cage; en ella, utilizando imágenes a color, se usan tomas en ángulos y distancias distintas al aire libre, en donde la cámara irrumpe en el cuerpo de la intérprete, destacándose también el gesto y las texturas, terminando con un fundido a negro.

De Alan Alanís y de Aurora Buensuceso se encuentra “Concreto invierno” (2013), teniendo como fondo musical a “Cangrejo”, en una obra de 3 minutos de duración, en la cual se retrata una intervención de un espacio urbano abandonado cercano al Río Santa Catarina (Monterrey, N.L.), en donde, con imágenes a color, se intercalan tomas desde varios ángulos, generalmente en *long shot*, para hacer notar el fragmento del puente en el

que la intérprete se encuentra y la manera en la que interactúan con él, entre otros detalles. Al final se realiza un fundido a negro para desaparecer a la bailarina, inmóvil, de espaldas a la cámara y con el puente a lo lejos en contrapicada.

“Del desierto al asfalto” (2014), de Xitlalli Treviño y ZL Akbal (en la realización del video) se trata de una obra filmada en espacios abiertos, contrastando lo urbano y lo natural de la ciudad de Monterrey. Hay varios fundidos a negro en las imágenes, que son a color. En la sección de Apéndice podrán encontrarse los *storyboards* de esta obra. La duración es de 8.40 minutos, y la sonorización corrió a cargo de Noise Genre.

También de Xitlalli Treviño se encuentra “Frutos que caen al vacío” (2014), de 8.44 minutos y la música “Tristeza”, de Balabaristas, en donde, en un espacio abierto y a plena luz del día, la cámara permanece primordialmente fija hacia la bailarina, con dos gatos que aparecen ocasionalmente en el escenario. Hay fundidos encadenados en la edición, así como sustitución gradual de imágenes por otras casi al final. La imagen es en blanco y negro.

En la obra “Poema de lluvia 0001 (tres ecos cuerpo+voz+poesía)” (2014), de la misma creadora, se utiliza imagen a color en espacios abiertos; mediante fundidos encadenados, el cuerpo desaparece y reaparece en distintas frases del movimiento, y donde llega a apreciarse la fragmentación del cuerpo, destacándose ciertos gestos, y también paneos para mostrar elementos de la naturaleza. La duración es de 3.42 minutos y la música utilizada es “Con toda palabra”, de Lhasa de Sela.

“Un nuevo amanecer” (2014), también de Xitlalli Treviño, al igual que la obra predecesora, es a color y al aire libre. La intérprete danza para una cámara fija, donde se

aprecia que el cuerpo se desvanece y reaparece, se disuelve y reintegra, y donde en cierto momento el cuadro de la imagen da un giro de 360 grados, acelerando el movimiento de la imagen al final. Su duración es de 6.54 minutos.

La obra “Un simple poema” (2014), de la misma autora, es a blanco y negro cambiando poco a poco a color, con una duración de 5.45 minutos. Casi toda la producción utiliza una toma a distancia, para aprovechar titubeos en la grabación acompañando a los movimientos de la bailarina, con transiciones entre planos, dando un mensaje de algo inconcluso al final.

De Ruby Gámez, Aurora Buensuceso y Rosario Guajardo se encuentra “Esperando el diluvio” (2007), con una duración de 5.42 minutos. En esta obra, la cámara utiliza el *Zoom In and Out*, centrando la atención ocasionalmente en fragmentos del cuerpo de la bailarina y en detalles de la instalación.

De las mismas creadoras está “Esperando el diluvio II” (2010), con 7 minutos y utilizando música de Fred Frith, en la que se reutilizan fragmentos de video, imagen que se distorsiona tras filtros de colores, entre otras características, para al final aparecer la bailarina por triplicado en coloración aqua.

“Panorama” (2011), obra de 7.46 minutos y con música de Primoband e Yves Beauchemin, es de la autoría de María Eugenia Garza, Martha Cantú, José Olivares, teniendo en la cámara a Lucy Zamora. Fue realizada en lugares emblemáticos del centro de Monterrey. La imagen es a color, con transiciones por cortes, tomas desde varios ángulos, etc. En ella, se fusiona danza con teatro en video.

De María Eugenia Garza, la Sensación Danza está “Postales” (2007), proyecto desarrollado en Canadá de septiembre de 2008 a febrero 2009. Con imagen a color, puede verse en un principio a la intérprete danzando sobre la nieve; hay fundidos a negro en cada cambio de escena. Asimismo, en la segunda secuencia de video, puede verse la sombra de la bailarina sobre una pared; la tercera escena fue grabada de noche, usando como recurso la banca de una parada de autobús, donde se capta la silueta de la bailarina desde un *long shot*. Cambio de escena, la bailarina desarrolla su secuencia de movimiento sobre un suelo cubierto de hojas otoñales, al interior de una estructura cilíndrica que parece ser algún juego de un parque recreativo, combinando con otro tipo de secuencias. La duración es de 7 minutos y la música es de Gyroscope.

De la misma creadora se encuentra, por último, “Ventana despedida” (2012), con 4.19 minutos de duración y con la música “Cometa”, de Murcof. En un espacio cerrado y utilizando imagen en blanco y negro, la bailarina se mueve a contraluz frente a una ventana, usando la cámara fija desde un mismo ángulo, y con transiciones por cortes a negro, concluyendo con un fundido a negro.

Capítulo 4

Eje analítico

En este tercer y último eje del enfoque triangular, se abordará la tarea de reparar en la reflexión, partiendo de lo general a lo particular, es decir, primeramente acerca de las posturas que otros artistas mexicanos y extranjeros productores de videodanza han manifestado sobre las concepciones contemporáneas que de ella tienen. Después, dentro del contexto local, se expondrán los resultados obtenidos tras la aplicación de los instrumentos de investigación (los cuales aparecerán más adelante en la descripción de la Tabla No. 2 y los gráficos de la figuras 6 y 7), que posteriormente permitirán llegar a alguna conclusión sobre las nociones, impresiones y aproximaciones que hacia esta forma de creación existen entre los precursores regiomontanos o radicados en Monterrey de la videodanza, participantes en este proyecto. Con base en las respuestas a las interrogantes que se les plantearon en la entrevista y el cuestionario valorativo, las opiniones se pondrán en contraste unas con otras, buscando puntos de convergencia y visiones compartidas, así como también divergencias.

Videodanza. Concepciones contemporáneas

El artista, teórico y director de videodanza, Douglas Rosenberg (2014) señala que la pantalla es un lugar de exploración de la danza como sujeto, objeto y metáfora, viéndola como espacio coreográfico. Por ello, puede considerarse un lugar de encuentro para ideas de tiempo, espacio y movimiento. Asimismo, agrega que la videodanza es la construcción de una coreografía que vive únicamente cuando está encarnada en un video, film o tecnologías similares. En ese sentido, también argumenta que ni la danza ni los

medios para manifestarla están al servicio uno de otro, ya que son más bien compañeros o colaboradores en una forma híbrida.

Actualmente, el consenso implícito que parece existir entre los hacedores de videodanza en México es el de que ésta conforma un tercer lenguaje que nace de la integración de las dos disciplinas o los dos medios expresivos que le dan nombre. En dicha fusión, la danza no se impone al videoarte ni viceversa, sino que funcionando en conjunto hacen posible la manifestación de nuevas significaciones artísticas. El bailarín y videoasta Omar Carrúm, en entrevista para el libro electrónico “Videodanza. De la escena a la pantalla” (citado por Lachino y Benhumea, 2012), comenta que una cosa es videograbar una función de danza en vivo y otra cosa distinta es hacer videodanza. Aunque esta idea pareciera anticipadamente clara, Carrúm repara en una observación muy cierta al respecto cuando dice que, cuando se presencia una danza escénica que puede transmitir ese “algo” que toca las emociones del espectador, su efecto se vive directamente en el momento en que ocurre; mientras que si después se observa la videograbación de esa misma función, no existe la misma, porque el mismo registro de una danza la distancia y enfría.

Es quizá ahí donde radica la (hasta hoy) principal diferencia latente entre hacer un registro fílmico de una danza y hacer una videodanza, pues en ésta última, el hecho de estar inmerso en la reconfiguración de las nociones de tiempo, espacio, cuerpo, movimiento, punto de vista, etc., es la causa de que se generen nuevas formas de aprehensión sensible, nuevas rutas hacia el sistema de emociones del que mira.

A pesar de que, quizás por su estado embrionario, no hay más estandarizaciones que permitan discernir con facilidad (o mejor dicho, de manera informada) qué obra sí y cuál no se clasifica como videodanza y por qué, en todo caso, eso se ha venido concluyendo con base a ciertos rasgos de intencionalidad discursiva que se asimilan intuitivamente.

Se entiende que en el arte las líneas divisorias son desvanecidas, movidas, ampliadas y demás, al paso de las épocas. Una manifestación artística nunca será equiparable a un deporte, por ejemplo, en el sentido de que las convenciones sociales son más sólidas y uniformes en el deporte; es decir, se sabe que un balón de futbol americano no tiene cabida en una cancha de basquetbol o que un casco no es parte de la indumentaria de un clavadista. Mientras en este contexto las reglas son relativamente fijas y así permanecen por largo tiempo, en el arte todo siempre está en constante ebullición, sin poder hacer comparaciones de si los cambios se dan de manera más acelerada en la modernidad, la postmodernidad, la post-postmodernidad... modernidad inconclusa, etc., terminologías que surgen para tratar de explicar algo que no puede ser encasillado bajo el cerrojo de las etiquetas. Así, en el caso específico de la videodanza, cada videoasta busca, entre lo que ya ha visto y hecho, sitios comunes para comenzar a formar sus propios conceptos, mismos que habrá de auto-cuestionar luego.

“¿Qué hace el video que no pueda hacer la danza escénica?”, se pregunta como punto de partida para sus proyectos creativos, el videoartista Alfredo Salomón. Y en respuesta, se ha encontrado que los elementos de la danza son trastornados cuando ésta cambia de escaparate.

Lachino y Benhumea (2012) mencionan que el tiempo del video no es el mismo de la danza, pues éste, no es necesariamente lineal ni progresivo, pero permite reunir ejecuciones coreográficas registradas en diferentes momentos, eliminar los nexos que llevan de una postura corporal a otra, y gracias a la edición, repetir movimientos en forma idéntica o al revés, acelerar o pausar acciones, proyectando sobre la pantalla lo que es físicamente irreal.

En el mismo sentido, aunque el cuerpo en la videodanza ya no es solamente un cuerpo atado a las contingencias del mundo físico, sino un cuerpo imagen capaz de hacer proezas inimaginables como resultado de las alteraciones que sufre la corporalidad a través de la intervención digital. De este modo, se construye entonces una danza que sólo puede acontecer en la pantalla, donde el salto de un bailarín puede prolongarse más allá de lo corporalmente posible en el mundo físico (Lachino y Benhumea, 2012).

El cuerpo sigue siendo protagonista, pero en esta manifestación artística ya no con suprema jerarquía, ya que a veces se transforma en superficie, y parece más inmediato a voluntad de los acercamientos de la cámara, y que exige ser tratado de una manera distinta: “El proceso de entender el cuerpo y vincularlo con los contextos de las nuevas tecnologías y los medios tecnológicos permite ir descubriendo nuevos horizontes a nivel creativo que atraviesan la experiencia individual pero también colectiva” (Lachino y Benhumea, 2012, p.93).

En la videodanza, es común que el trabajo coreográfico se realice en lugares no convencionales para la danza, pero también en la composición de un espacio virtual o directamente la no referencia a espacio alguno.

(...) espacio y tiempo son dos dimensiones que se implican pero que no necesariamente están condicionadas (...) la principal transformación que sufrió la danza por mediación de la cámara no fue el haber llevado a la danza a otros espacios diferentes a los de la escena, sino el de haber empezado a construir otras nociones de espacio y tiempo. (Lachino y Benhumea, 2012, p.81)

Mientras que sobre un escenario teatral el bailarín interpreta una pieza irradiando su energía hacia cada butaca del recinto, dejando tras cada movimiento un instante único, que contiguo al siguiente crean la esencia de la obra irrepetible, en videodanza el bailarín ejecuta secuencias de movimiento para el lente de una cámara, a pedazos, a ratos... la significación de la obra se genera en su postproducción, una vez decidido el montaje. El resultado es una obra que perdura, que existe por y para su reproducción, que no sólo reconfigura el tiempo y el espacio en términos de contenido artístico, sino también en términos de su socialización a través de las nuevas tecnologías de comunicación.

Walter Benjamin hablaba ya de esto en su libro “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (2003). En éste, menciona que el aura de una obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica se marchita por un proceso sintomático, y su importancia apunta más allá del ámbito del arte, y con la técnica de reproducción se separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone una aparición masiva en lugar de una única.

En el mismo sentido, Benjamin comenta que “Acercarse las cosas” es una demanda de masas contemporáneas por su tendencia a ir por encima de la unicidad de cada suceso mediante la recepción de la reproducción del mismo, y agrega: “Día a día se hace

vigente, de manera cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia, en reproducción” (Benjamin, 2003, p.47).

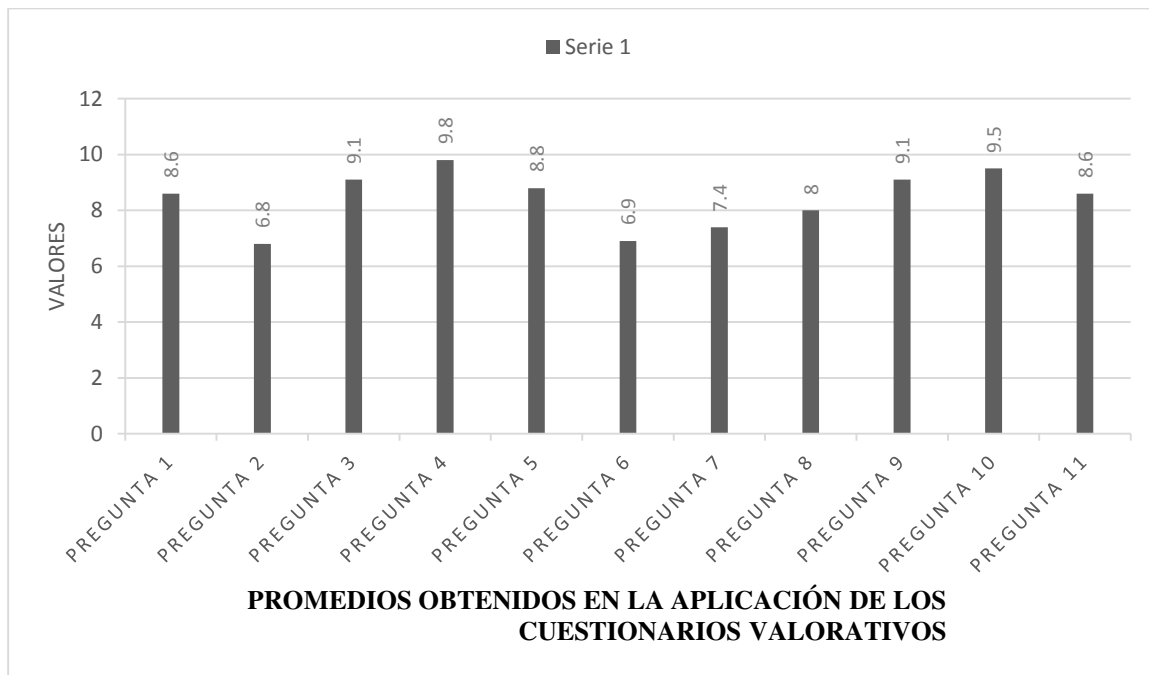
Y en la danza alcanzada ahora por la reproductibilidad sucede lo siguiente, descrito por Lachino y Benhumea (2012):

El carácter irrepetible del hecho escénico cede su lugar a una danza que es imagen de lo ausente, es memoria y evocación. Este cuerpo digital estático, imagen y superficie, siempre está abierto a una diversa gama de lecturas porque (...) al mostrarse de manera sintética y fragmentaria deja espacios abiertos a la interpretación del espectador (...). (Lachino y Benhumea, 2012, p.61).

Es momento de continuar a observar ahora, los resultados de la aplicación de los instrumentos de investigación. Las transcripciones de las entrevistas y las referencias de las direcciones para verlas en línea podrán encontrarse en el Apéndice, así como la Tabla No.2. Se decidió, por comodidad al lector, dejar los gráficos de las preguntas para guiarse en los promedios de cada una¹³.

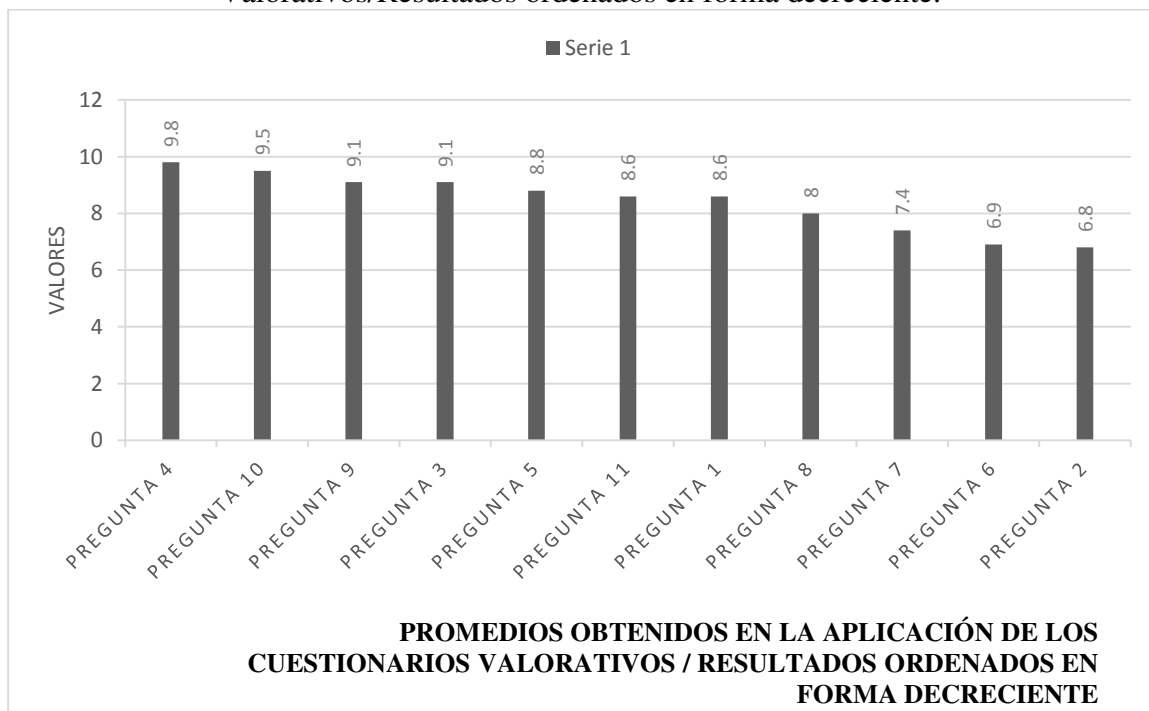
¹³ Recuérdese que en el caso de la pregunta 8, los promedios serán en base a los valores asignados por los seis bailarines entrevistados, ya que refiere a la cuestión de desempeño en la ejecución coreográfica, no aplicable a los artistas visuales.

Gráfica No. 1. Promedios obtenidos en la aplicación de los Cuestionarios Valorativos



Fuente: Elaboración propia.

Gráfica No. 2. Promedios obtenidos en la aplicación de los Cuestionarios Valorativos/Resultados ordenados en forma decreciente.



Fuente: Elaboración propia.

Como puede apreciarse en los gráficos, fueron cuatro cuestionamientos en los que hubo un mayor y notable consenso entre las perspectivas hacia la videodanza de los creadores entrevistados. Concuerdan en que es importante difundir la videodanza a través de su inclusión en los planes de estudios artísticos en Monterrey (a lo que algunos agregaron, difundir el arte en general) porque la falta de interés hacia ella se deriva del poco conocimiento que se ofrece sobre el tema en instancias formativas tanto de danza como de artes visuales, y aunque el arte no sólo dependa del aspecto técnico y por consiguiente de las herramientas tecnológicas, resulta natural que el artista busque emplear los medios de producción que le son contemporáneos, razón por la que debería procurársele una educación que le permita conocer y experimentar con las posibilidades que éstos pueden brindarle.

La apreciación de que la videodanza fomenta el desarrollo de la capacidad imaginativa y de sensibilidad estética, también es compartida por la mayoría de los creadores, argumentando, por ejemplo, que el sentirse enfrentados a una fusión de lenguajes que conlleva a tener que indagar distintas maneras de comunicarle algo al espectador, es un estímulo disparador para echar a volar la mente hacia un proceso de búsqueda de significaciones y re-significaciones que constituyen todo un mundo creativo particular; por causa-efecto, esto provoca que se den rupturas de paradigmas y necesariamente se renueven las miradas, las voces y el sentir sobre el quehacer artístico, ampliando perspectivas y horizontes.

Estas agregadas oportunidades narrativas y de desplazamiento de entendimiento del cuerpo logradas a través de la tecnología, de cierta manera, sitúan al artista en su época.

Sin embargo, un sinsabor que denota la falta de hábito, en un sentido efectivamente práctico, a la apropiación de la videodanza (como un medio singular de expresión paralelo a otros) que se resiente entre los bailarines, es la ausencia de la emoción del público presente que retroalimenta de forma inmediata a la propuesta dancística. ¿La razón? El aplauso o el abucheo se tendrían que equiparar en las redes sociales a un contador de *clicks* sobre los íconos de “Me gusta” o comentarios en contra, con un sondeo de ambas cosas y de críticas diferido en relación a la sensación y la carga energética que prima al consumir el producto artístico.

En balance a lo anterior, de acuerdo a Eduardo Esquivel, una de las bondades de la videodanza para el bailarín es que le ayuda a mejorar su capacidad de ejecución coreográfica porque se aprende a saber adecuar el trabajo corporal en pro de las necesidades de distintos lenguajes, lo que permite identificar cuáles elementos sirven o son necesarios para “cuál” situación. Y con base en su experiencia personal, afirma que gracias a la videodanza, también ha aprendido a proponer, exigir, y responder cuando le exigen, convirtiéndose en una persona mucho más efectiva al momento de querer concretar una idea o un proyecto.

La videodanza con sus aportes, sus dificultades y reconfiguraciones estéticas, es, ante todo, una alternativa de creación, con un carácter propio que le es conferido a través de la integración de sus elementos. No se trata de aspirar a su adopción totalizadora y uniformizante, sino más bien a que la acción de recurrir a ella o no como medio de expresión, deba ser cuestión de elección y no de desconocimiento.

Capítulo 5

Conclusión

Gracias a la disposición de participación de los creadores entrevistados para esta investigación, se han podido lograr en tiempo y forma, los objetivos aquí perseguidos como lo es la cristalización de una iniciativa que contribuya a promover una propagación-consideración de la videodanza entre la comunidad artística primeramente de Monterrey, a partir de un sondeo acerca de las visiones que los creadores regiomontanos (o radicados en esta zona) tienen sobre ella, la cual permitió ponderar su estatus actual dentro de este contexto; asimismo, a través del registro de sus impresiones, y analizar las reconfiguraciones de los elementos que se ven envueltos en su proceso creativo en contraposición a la danza presencial u otros productos audiovisuales.

De esta forma, se llenó un vacío de documentación sobre la videodanza y su quehacer en el ámbito local con las respuestas de estos artistas a las interrogantes que muy atentamente se dedicaron a desentrañar, a la luz de sus experiencias al andar sobre este terreno. Gracias a la recopilación de sus obras y demás recursos aquí compartidos que atestiguan sus aconteceres, una vez puestos al alcance de la comunidad artística y el público en general, se podrá conducir a nuevas preguntas, más allá de los linderos de los propósitos de esta tesis.

Por el momento, puede concluirse que las ideas lanzadas obtuvieron una retroalimentación afirmativa por parte de las opiniones de los creadores regiomontanos que conformaron la muestra, ya que como se observa en las evaluaciones promedio que alcanzaron los cuestionamientos dirigidos específicamente a despejar la conjetura fijada,

en gran medida tiene lugar una compartida estimación hacia la videodanza, en el sentido de que se concuerda en que ésta aporta nuevas alternativas de discursos, otros horizontes de creación de significados y de sus respectivos procesos para llegar a dicha creación de significados, y por tanto, distintas maneras de comunicar a través de un formato que viaja, como lo expresó alguna vez María Eugenia Garza.

En síntesis, la presencia de la videodanza en Monterrey va conformando un nicho de creación artística, en espera de su momento de auge o madurez; en ese sentido, esta propuesta de tesis guarda la expectativa de haber coadyuvado, aunque sea modestamente, a haber dado un pequeño paso adelante de aporte en el conocimiento historiográfico, productivo y analítico de la teoría y ejecución de esta manifestación de las artes, favoreciendo así, un desarrollo y una transformación educativa del quehacer profesional tanto en el campo de lo escénico como de la visualidad (independientemente de si este cambio se da bajo el cobijo de un contexto académico institucional o debido al respaldo de acciones emergentes en nuestro entorno que finalmente logren constituir a la videodanza en su propia instancia de legitimación), con su consecuente reinención del acercamiento hacia sus audiencias y su encuentro con otras nuevas, tal como ocurrió en el caso de la producción “Todos llevamos un bailarín dentro”, de Víctor Burgoa, que al ser un proyecto nacido de una intervención callejera dio pie a generar espontáneas participaciones de individuos abordados al azar, con un perceptible humor más desinhibido o con un mayor ánimo de disposición a involucrarse en el juego que se les proponía; una respuesta que frecuentemente es difícil conseguir de un público reunido presencialmente.

La videodanza, por su naturaleza asincrónica, abre un portal de posibilidades para que éstas sucedan en un marco de restricciones relativamente más desahogado ante los conflictos de coincidencia espacial e incluso temporal de las personas (en contraste con las problemáticas que en ese sentido pudiera presentar un montaje escénico vivencial); es decir, con las facilidades e inmediatez que proporcionan las nuevas tecnologías de información y comunicación, se pudieran entablar proyectos de cooperación sorteando distancias y barreras geográficas, y economizando recursos.

En ese sentido, creadores con origen o ubicación en diversas partes del mundo podrían formar colectivos sin necesidad de desplazarse físicamente de sus lugares de residencia, y con esto ampliar sus referentes no únicamente al interactuar interdisciplinariamente, que ya es bastante, sino también al empaparse de otros hábitos y prácticas e influencias artísticas culturalmente distintas e internacionales, experimentando para ver qué resulta al trabajar un lenguaje nuevo y sinérgico cuando se va partiendo de diferentes formas de pensar, entender, sentir y hacer la danza y el arte visual.

Como consecuencia, podrían rescatarse los registros de obras olvidadas de exponentes de tiempos pasados para devolverles la vigencia, al producir en torno a ellas, una videodanza que proponga dirigirles una mirada discursiva a la par del tiempo presente y de pronósticos y perspectivas ficcionales del futuro, y de esta forma continuar dando libre paso al efecto rizoma de estos procesos creativos y productivos.

Toca ahora el turno de dar lugar a un fluido seguimiento de reactivación de la labor videodancística, que permita que ésta pueda continuar escribiendo los renglones de su transcurrir, para que su llama no se extinga ni se encienda sólo esporádicamente, sino que

viva con fuerza para cumplir su función de alumbrar senderos-ventanas de posibilidades de creación para los miembros de las generaciones de artistas actuales y por venir, que así lo deseen, por sentir afinidad entre sus rasgos personales de necesidades expresivas y productivas en relación con el carácter de los materiales y elementos constituyentes de esta forma de comunicación artística.

Lista de referencias

- Barbosa, A., (2015). *La imagen en la enseñanza del arte*. Edición de la Universidad Autónoma de Nuevo León, México: Facultad de Artes Visuales. Consejo Latinoamericano de Educación por el Arte. CLEA.
- Benjamin, W., (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, D.F.: Editorial Ítaca. Traducción con apoyo de CONACULTA a través del FONCA.
- Bourdieu, P., (1967). *Campo intelectual y proyecto creador*. Traducción: José Muñoz Delgado. Recuperado de Selección de Lecturas de Seminario de Estudios del Arte I. FAV.UANL.
- Eisenstein, S. M. (1923). *El montaje de las atracciones*. Recuperado de <http://ideca.bellasartes.uclm.es/www/IgnacioOliva/images/Documentos/Historiad elcine/Eisenstein. 1923. El montaje de atracciones.pdf>
- Maffesoli, M., (1997) *Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Traducción: Marta Bertrán.
- Maffesoli, M., (2007). *En el crisol de las apariencias. Para una ética de la estética*. México: Siglo XXI Editores. Traducción. Daniel Gutiérrez Martínez.
- Guattari, F., (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial SRL., Traducción: Irene Agoff.
- Rancière, J., (2005). *Sobre políticas estéticas*. España: Universidad Autónoma de Barcelona. Traducción: Manuel Arranz.
- Hall, R., (1996). *Organizaciones: Estructura, procesos y resultados*. México: Prentice Hall. 6ta. Edición.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., Baptista Lucio, P. (2006). *Metodología de la investigación*. México: Mc Graw Hill.
- Lacan, J. (2009). *El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la teoría psicoanalítica*. Escritos 1. México: Siglo XXI, pp. 99-105.
- Lachino, H. y Benhumea, N., (2012). *Videodanza. De la escena a la pantalla*. Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de Danza de la UNAM. México, D.F. (seleccionado en 2014 como libro

de texto para el master de danza e innovación en la Universidad Complutense de Madrid.). Recuperado de <http://issuu.com/danzaytecnologia/docs/videodanza>

Parrado Racero, A. (s.f.). *La estética de S. M. Eisenstein: El acorazado Potemkin*. Recuperado de <http://fama2.us.es/fco/frame/frame5/estudios/1.3.pdf>

ARTÍCULOS

Mendoza, M.C., (2009). Danza, cámara... ¡rizoma!, *Revista DCO. Danza. Cuerpo. Obsesión* (11), pp. 51-53.

Sierra, S., (2012, 7 de septiembre). Pola Weiss, la madre del videoarte mexicano. *El Universal en línea*. Recuperado de: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/69724.html>

Carrasco, J., (s.f). Pola Weiss: La videoasta olvidada. *Etcétera. Política y cultura en línea*. Recuperado de <http://www.etcetera.com.mx/2000/399/jcv399.html>

Iturbe, O., (s.f.). ¿Videodanza? Recuperado de <http://elenoguzman.blogspot.mx/2012/01/taller-internacional-de-videodanza.html>

Jiménez, G., (s.f.). Maya Deren, pionera de la videodanza. Recuperado de http://www.danza.unam.mx/personaje_pags/maya_deren.htm

Alonso, R., (1995). Video danza: otro bastardo en la familia Publicado en: *La Hoja del Rojas*, (Año VIII, N° 63), Recuperado de <http://www.roalonso.net/es/videoarte/bastardo.php>
http://www.videodanza.com/textos/r_alonso.htm

Cultura Colectiva (2012). Primer Ciclo de Videodanza en la Estela de Luz. @culturacolectiv. Recuperado de <http://culturacolectiva.com/primer-ciclo-de-videodanza-en-la-estela-de-luz/>

ENSAYOS

Lachino, H. (s.f.). Historia intermitente de la videodanza en México. Recuperado de <http://www.videodanza.com/textos/vd%20mexico.pdf>

Cruz, V., (2001). Ensayo realizado en 2001 para el programa de extensión académica del Cenart. México D.F. Recuperado en <http://viviancruz.com/teoria-de-video>

ENTREVISTAS

Alanís, Alan (2015). Disponible en <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kZIEtNDFCUy1TTOE/view?usp=sharing>

Buensuceso, Aurora (2015). Disponible en <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kVmk1eWRhS2FZOUU/view?usp=sharing>

Burgoa, Víctor (2015). Disponible en <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kR0pScW5XMhJVNEk/view?usp=sharing>

Esquivel, Eduardo (2015). Disponible en <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kU0RPMVhIRXpOd2s/view?usp=sharing>

Frías Leal, Luis (2015). Disponible en <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kRIViyZBydGJyY2s/view?usp=sharing>

Garza, María Eugenia (2015). Disponible en <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kaUhqTVVrVFdSWmM/view?usp=sharing>

Treviño, Xitlalli (2015). Disponible en <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kbbk3UFNkZGwwTGM/view?usp=sharing>

Valdéz, Martha (2015). Disponible en <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kd2V1b2pTajlLUk/view?usp=sharing>

SITIOS WEB

Real Academia Española (2015). Definición de montaje. Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=montaje>

Recuperado de <http://www.arteseleccion.com/movimientos-es/fluxus-60>

Recuperado de <http://es.wikipedia.org/wiki/Fluxus>

Recuperado de <http://www.agiteysirva.com>

Recuperado de <http://elenoguzman.blogspot.mx/2012/01/taller-internacional-de-videodanza.html>

Recuperado de <http://www.imz.at/index.php?id=416>

Recuperado de <http://www.duiops.net/cine/inicios-del-cine.html>

Recuperado de <http://www.mcncbiografias.com/app-bio/do/show?key=fuller-loie>

Recuperado de http://www.politicas.unam.mx/razoncinica/site-papime-sep2011/sitio/Gilles_Deleuze/biografia.html

Recuperado de http://elpais.com/diario/2006/05/24/agenda/1148421606_850215.html

Recuperado de <http://www.revolutionvideo.org/agoratv/formacion/introduccion.html>

Recuperado de <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/tiposdeplano.htm>

Recuperado de <http://alteregoo.com/filosofia-2/filosofia-segun-deleuze-y-guattari>

Recuperado en <http://www.videodanza.com/>
 Recuperado en <http://www.cinepatas.com/forum/viewtopic.php?t=14864>
 Recuperado en <http://www.monografias.com/trabajos58/metodologia-investigacion/metodologia-investigacion3.shtml#ixzz3MIRZWOqu>
 Recuperado en <http://www.blogdelfotografo.com/profundidad-de-campo/>
 Recuperado en <http://es.wikipedia.org/wiki/Storyboard>
 Recuperado en <http://www.cultura.unam.mx/contenido/mostrarContenido.html.php?op=print&id=3592>

VIDEOS¹⁴

Maya Deren

- Deren, M. (1945). Musicalizado en 2009 [Tomas Friberg]. (2010, 07, 08) A Study in Choreography for Camera [Archivo de video]. Recuperado de http://www.youtube.com/watch?v=OnUEr_gNzwk&feature=related
- Deren, M. (1945). [s.n] A Study in Choreography for Camera [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=AcBWt0tm6AI>
- Deren, M. (1946). [s.n]. Ritual in Transfigured Time (1946) [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=ctFPrLtSWg8&feature=related>
- Deren, M. (1948). [s.n]. Meditation on Violence [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=2-cR2hJneFs>
- Deren, M. [revoirvideo]. (2009, 10, 09) Divine Horsemen (fragmento) [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=wmQHml54shI>
- Deren, M., [s.n]. The Divine Horsemen_the living gods of Haiti [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=pFKysfDdEwo>
- Deren, M. (1958) [s.n]. The Very Eye Of Night [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=sk6xYt1J9fU>
- Deren, M. (1944) [s.n]. AT LAND [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=t4tRvoDulKc>
- Deren, M. (1943) [s.n]. Meshes of the Afternoon [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=4S03Aw5HULU&feature=related>

¹⁴ Para comodidad del lector, en este apartado se ordenó la referencia de los videos por autor.

Deren, M. [kulturaadmin]. (2007, 12, 10) soliloquio [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=MhEEOpbJKEc&feature=related>

Jan Harlan

Harlan, J. (director) (2001). *Stanley Kubrick: Una vida de imágenes*. Estados Unidos. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=CYGAYdpoG1k>

Octavio Iturbe

Iturbe, O. [antiego]. (2007, 08, 13). Montevideoaki [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=OkZfEDif0U4>

Vandekeybus, W. [Themalcomme]. (2012, 05, 16). Roseland [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=0xrCVwBGjO0>

Última vez, Compañía [OfficialUltimaVez] (2012, 06, 07). What the Body Does Not Remember (Roseland)[Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=-LXY88OCsqI>

Pola Weiss

Weiss, P., (1986). [Yonatan Gad]. (2008,04,22) Mi co-ra-zón [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=5oKxmPLvtYI>

Universal, El [Canal de elporvenirmty]. (2012, 09, 07) Pola Weiss, la pionera del 'videoarte' en México[Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=her2C-EoUTM>

Weiss, P. (1979). [Yonatan Gad]. (2008, 04, 29) Autovideato [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=jE0IfTOrbcA>

Weiss, P. (1985). [Yonatan Gad]. (2008, 04, 22) Ejercicio con Mo [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=lcwhZkUrKxQ>

Weiss, P. (1987). [Yonatan Gad]. (2008, 04, 22) Merlin [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=yrB1QcPu5Bk>

Weiss, P. (1989). [Yonatan Gad]. (2008, 04, 22) Inertia [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=rPVW9BNpPEA>

Weiss, P. (1979). [Yonatan Gad]. (2008, 04, 30) Avión [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=2xBgwsUemlA>

Weiss, P. (1982). [Yonatan Gad]. (2008, 04, 29) Eclipse [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=B2dD8wvf9Ro>

- Weiss, P. (1978). [Yonatan Gad]. (2008, 04, 28) Freud 1/2 [Archivo de video].
Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=D4WLaIKmIvM&list=PLBD972514AE53819>
- Weiss, P. (1978). [Yonatan Gad]. (2008, 04, 28) Freud 2/2 [Archivo de video].
Recuperado de http://www.youtube.com/watch?v=1_nvhd4cZh4&list=PLBD972514AE538191
- Weiss, P. (1983). [Yonatan Gad]. (2008, 04, 28) Toti Amiga [Archivo de video].
Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=quUa9znj4oQ>
- Weiss, P. (1983). [Yonatan Gad]. (2008, 04, 23) David #1 [Archivo de video].
Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=ZnDUa1krtoq>
- Weiss, P. (1980). [Yonatan Gad]. (2008, 08, 25) Águila o Sol [Archivo de video].
Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=L-hmmarRP-Q>
- Weiss, P. (1983). [Yonatan Gad]. (2008, 08, 25) Las Tasas de Interés [Archivo de video].
Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=JINQPQEKCs>
- Weiss, P. (1985). [Yonatan Gad]. (2008, 08, 22) La puerta de cristal de Jorge Contreras [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=XGG7Fk7DVP8>
- Weiss, P. (1985). [Yonatan Gad]. (2008, 04, 23) Romualdo García [Archivo de video].
Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=RcOAtWd6Ge4>
- Weiss, P. (1982). [Yonatan Gad]. (2008, 04, 23) Salto 2/2 [Archivo de video].
Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=hPndlu7bCb8>
- Weiss, P. (1982), [Yonatan Gad]. (2008, 04, 23) Salto 1/2 [Archivo de video].
Recuperado de http://www.youtube.com/watch?v=ZfIH40b_YzM
- Weiss, P. (1983). [Yonatan Gad]. (2008, 04, 28) arTVing 1/2 [Archivo de video].
Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=z5iKQntNQDw>
- Weiss, P. (1983). [Yonatan Gad]. (2008, 04, 28) arTVing 2/2 [Archivo de video].
Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=UoCVXJKNVu4>
- Weiss, P. (1985). [Yonatan Gad]. (2008, 04, 23) Sketch del fotógrafo Weegee [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=VWMrPxRHwFI>

- Weiss, P. (1983). [Yonatan Gad]. (2008, 05, 23) Navideo [Archivo de video]. Recuperado de http://www.youtube.com/watch?v=oouf7KDB_PU
- Weiss, P. (1984). [Yonatan Gad]. (2008, 05, 02) Videorigen 1/2 [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=9G1T3NVckWw>
- Weiss, P. (1984). [Yonatan Gad]. (2008, 05, 02) Videorigen 2/2 [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=iARHBMkxabg>
- Garlez, A.[Armando Garlez]. (2012, 06, 15) Pola Weiss.Pionera en Videoarte en México.[Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=QjGqXLKL8AE>
- Teveunam [Dirección General de Televisión Universitaria]. (2012, 09, 14) Archivo Pola Weiss. [Archivo de video]. Recuperado de http://www.youtube.com/watch?v=E7_7kED5s0Y
- En el MUAC, recibieron el archivo documental y fotográfico de Pola Weiss (vais), pionera del videoarte en México... el archivo permanecerá en el Centro de Documentación Arkheia del MUAC para su consulta.

VIDEOS¹⁵

Octavio Iturbe

Iturbe, O. [antiego]. (2007, 08, 13). Montevideoaki[Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kSUI2Z0paMXZjWHc/view?usp=sharing>

Vandekeybus, W. [Themalcomme]. (2012, 05, 16). Roseland [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kcUJtY3Q5ZHBOdm8/view?usp=sharing>

Última vez, Compañía. [OfficialUltimaVez]. (2012, 06, 07). What the Body Does Not Remember (Roseland)[Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kQmZIMXFBLW5MSFk/view?usp=sharing>

Pola Weiss

Weiss, P. (1986). [Yonatan Gad]. (2008,04,22) Mi co-ra-zón [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kNVBiXzQ4VVNpclU/view?usp=sharing>

¹⁵ Aunque las referencias de los videos de la lista anterior fueron las utilizadas para este trabajo, se proporcionan otras direcciones como respaldo, con la intención de que los archivos siempre estén disponibles para el lector, en caso de que las fuentes originales ya no estén vigentes.

- Universal, El [Canal de elporvenirmty]. (2012, 09, 07) Pola Weiss, la pionera del 'videoarte' en México [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kUkhOVmJOaWRRZjg/view?usp=sharing>
- Weiss, P. (1979). [Yonatan Gad]. (2008, 04, 29) Autovideato [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kT3luYkIwX3NhZFE/view?usp=sharing>
- Weiss, P. (1985). [Yonatan Gad]. (2008, 04, 22) Ejercicio con Mo [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kYw9UQXVULTNGT00/view?usp=sharing>
- Weiss, P. (1987). [Yonatan Gad]. (2008, 04, 22) Merlin [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kMmhnRVBQYUE2ZU0/view?usp=sharing>
- Weiss, P. (1989). [Yonatan Gad]. (2008, 04, 22) Inertia [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kNjINZzVvMGo2TWc/view?usp=sharing>
- Weiss, P. (1979). [Yonatan Gad]. (2008, 04, 30) Avión [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kNW9ZOFk4X0tab1E/view?usp=sharing>
- Weiss, P. (1982). [Yonatan Gad]. (2008, 04, 29) Eclipse [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kQVhaai1DZ01jSUU/view?usp=sharing>
- Weiss, P. (1978). [Yonatan Gad]. (2008, 04, 28) Freud 1/2 [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kTF9wa0FwU3pXMHc/view?usp=sharing>
- Weiss, P. (1978). [Yonatan Gad]. (2008, 04, 28) Freud 2/2 [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kLVREQ3NDaXRueWs/view?usp=sharing>
- Weiss, P. (1983). [Yonatan Gad]. (2008, 04, 28) Toti Amiga [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kMm5abjNHwnlSZXM/view?usp=sharing>
- Weiss, P. (1983). [Yonatan Gad]. (2008, 04, 23) David #1 [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kbFZ4VmRXSWgxVEU/view?usp=sharing>

- Weiss, P. (1980). [Yonatan Gad]. (2008, 08, 25) Águila o Sol [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kLUkTIUwbDFFWEE/view?usp=sharing>
- Weiss, P. (1983). [Yonatan Gad]. (2008, 08, 25) Las Tasas de Interés [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kVGFibjhmUzlpTke/view?usp=sharing>
- Weiss, P. (1985). [Yonatan Gad]. (2008, 08, 22) La puerta de cristal de Jorge Contreras [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kNkVYVEZacGtsVVU/view?usp=sharing>
- Weiss, P. (1985). [Yonatan Gad]. (2008, 04, 23) Romualdo García [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kZXA5Yi1Zc0ZHR2c/view?usp=sharing>
- Weiss, P. (1982). [Yonatan Gad]. (2008, 04, 23) Salto 1/2 [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kU05qZTg2MlpwTTg/view?usp=sharing>
- Weiss, P. (1982). [Yonatan Gad]. (2008, 04, 23) Salto 2/2 [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kTFgyUXRtZkdieXc/view?usp=sharing>
- Weiss, P. (1983). [Yonatan Gad]. (2008, 04, 28) arTVing 1/2 [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kLW5Ybm9IYzJ1S0U/view?usp=sharing>
- Weiss, P. (1983). [Yonatan Gad]. (2008, 04, 28) arTVing 2/2 [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kaFBpT3pJbFRjZFU/view?usp=sharing>
- Weiss, P. (1985). [Yonatan Gad]. (2008, 04, 23) Sketch del fotógrafo Weegee [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kRVVIMIZSVEVWWjQ/view?usp=sharing>
- Weiss, P. (1983). [Yonatan Gad]. (2008, 05, 23) Navideo [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kUGd6Slc5UmFvMnc/view?usp=sharing>
- Weiss, P. (1984). [Yonatan Gad]. (2008, 05, 02) Videorigen 1/2 [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kVGZFOVBLcGFLT28/view?usp=sharing>

Weiss, P. (1984). [Yonatan Gad]. (2008, 05, 02) Videorigen 2/2 [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kdUpxa3R0VnJyU3c/view?usp=sharing>

Garlez, A. [Armando Garlez]. (2012, 06, 15) Pola Weiss. Pionera en Videoarte en México. [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kV1ctb1NjWVpXU3M/view?usp=sharing>

Teveunam [Dirección General de Televisión Universitaria]. (2012, 09, 14) Archivo Pola Weiss. [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kVU56cUZaUFRJNm8/view?usp=sharing>

En el MUAC, recibieron el archivo documental y fotográfico de Pola Weiss (vais), pionera del videoarte en México... el archivo permanecerá en el Centro de Documentación Arkheia del MUAC para su consulta.

Maya Deren

Deren, M. (1945). Musicalizado en 2009 [Tomas Friberg]. (2010, 07, 08) A Study in Choreography for Camera [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kM1dyaWVhYzVSVFk/view?usp=sharing>

Deren, M. (1945). [s.n] A Study in Choreography for Camera [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kTWZ6cTJwWmZPZ1U/view?usp=sharing>

Deren, M. (1946). [s.n] Ritual in Transfigured Time (1946) [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kdGJBa0tVTUZBMjQ/view?usp=sharing>

Deren, M. (1948). [s.n] Meditation on Violence [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kZzlsQlJIOWhrNW8/view?usp=sharing>

Deren, M. [revoirvideo] (2009, 10, 09). Divine Horsemen (fragmento) [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0keFE1Y25uVDMtUk0/view?usp=sharing>

Deren, M. (s.f). [s.n] The Divine Horsemen_the living gods of Haiti [Archivo de video]. Ver en: <https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kMTUwTTdnWHBqcE0/view?usp=sharing>

Deren, M. (1958) [s.n] The Very Eye Of Night [Archivo de video]. Ver en:

<https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kYIp1d2g4dUVOSGM/view?usp=sharing>

Deren, M. (1944). [s.n] AT LAND [Archivo de video]. Ver en:

<https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kdXJpUU4R2RhcM/view?usp=sharing>

Deren, M. (1943). [s.n] Meshes of the Afternoon [Archivo de video]. Ver en:

<https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kX1QzVHpXLUI4ZG8/view?usp=sharing>

Deren, M. [kulturaadmin] (2007, 12, 10). soliloquio [Archivo de video]. Ver en:

<https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kaWtZZUh3S2tPcGs/view?usp=sharing>

Alfredo Salomón

Round en la sombra. (2007) Ver en:

<https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kQUdVVIUwRllsczQ/view?usp=sharing>

Apéndice

Sobre los creadores entrevistados

- Víctor Burgoa. Monterrey, N.L., 1987.

Bailarín y coreógrafo profesional. Su formación se llevó a cabo en la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey y la Facultad de Artes Escénicas de la UANL. Ha trabajado como parte de las compañías Cuerpo Etéreo, AGAPE DC, Circus Danza, Dinámica 7, Yoruba y la Compañía Titular de Danza Contemporánea de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Ha participado dancísticamente en México, Estados Unidos y Alemania. Cuenta con certificaciones de acrobacia y danza con maestros reconocidos a nivel nacional e internacional, además de quedar como finalista en diversos concursos y ganado premios como coreógrafo, mejor intérprete y ejecutante. Ha sido seleccionado para representar a México en los aspirantes para Tanztheater Wuppertal Pina Bausch y Cirque du Soleil. Actualmente dirige la compañía Hombres.

- Alan Alanís. Monterrey, N.L., 1982.

Egresado de la Facultad de Artes Visuales (UANL) como Licenciado en Diseño Gráfico en 2007. Máster en Visual Media Design en la Escola Superior de Disseny i Enginyeria de Barcelona (ELISAVA) en 2011. Artista visual interdisciplinario especializado en fotografía, video, *motion graphics* y *video mapping*. Colabora estrechamente en las áreas de danza contemporánea y teatro mediante video proyecciones y música. Interesado en el estudio de la teoría los signos. Es guitarrista en las bandas de rock Círculos de Nada y Aquellos. Colaborador del colectivo La Columna, con el que ha

ganado en las convocatorias 2013 y 2014 del Programa de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión de las Artes (PADID). Miembro del colectivo LAFA. Se ha presentado en galerías en México y España.

- Xitlalli Treviño. Monterrey, N.L., 1989.

Artista multidisciplinaria, en el 2009 concluye sus estudios en el diplomado de la Escuela de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL y cinco años más tarde egresa del Profesional Medio en Danza Contemporánea en el CEDART Alfonso Reyes, además de haber participado paralelamente en diversos encuentros multidisciplinarios en espacios como el Teatro del Centro de las Artes, Fundidora, Callejón Cultural del Barrio Antiguo, Bar Gargantúa Espacio Cultural, Galería Regia, etc. Ha tomado cursos de acrobacia en telas, serigrafía y un taller de cuentacuentos de CONARTE. Actualmente trabaja en el colectivo El Indio Moderno Play Ritual, es creadora de videodanzas y gestiona proyectos independientes para el desarrollo social a través de las artes.

-Eduardo Esquivel. Monterrey, N.L., 1990.

Estudió en la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey de 2008 a 2013. Ha recibido el premio por mejor intérprete a nivel estudiantil en el Encuentro Nacional de Estudiantes de Danza Contemporánea (ENADAC) 2011, en Xalapa, Veracruz; el premio por mejor intérprete a nivel profesional en el Concurso de Solos y Duetos Culiacán 2011 en Culiacán, Sinaloa; el primer lugar con puntuación perfecta en el concurso Attitude

2012, el tercer lugar del reality show Opera Prima @elcolectivo también en 2012 y una beca para realizar una residencia en CODARTS School of the Arts en Rotterdam, Holanda. Co-creador de proyectos como TR.EX (compañía regiomontana), Catapulta, Encuentro de sorpresas escénicas (apoyado por la Coordinación Nacional de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes). En el 2013 se integra como bailarín a la compañía A Poc A Poc Danza, con sede en la ciudad de México. A principios de ese mismo año funda el Colectivo Andante, cuyo primer proyecto fue la videodanza “Los hombres lápida”, obra con la cual ha participado en festivales en Uruguay, México, Colombia, Ecuador, EUA y Francia. A través de este colectivo, Eduardo busca potenciar la labor creadora de los artistas en formación.

-Luis Frías Leal. Monterrey, N.L., 1983.

Egresado de la Licenciatura en Diseño Industrial por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Artista interdisciplinario con intereses en pintura, collage, música, fotografía y multimedia, involucrado en la búsqueda de conocimiento a través de la percepción y los procesos de significación. Ha sido miembro de diversos colectivos multidisciplinarios (LaFa, La columna, Orvonton//Abraxas, HíbridoCreativo, Evil City Nights y el Taller 1+1+1).

Ha estudiado con maestros como Ximena Subercaseaux, Humberto Chávez Mayol, Mieke Bal, Floyd Merrell, Nicole Everaert-Desmedt, Vera Mercer, José Luis Cuevas y Aldo Córdoba, por lo que se declara un estudiante permanente. Frías se adentra al pensamiento de la semiótica pragmática relativista. Durante su trayectoria artística, ha

expuesto en diversos recintos culturales de México, EUA e Italia; entre las más recientes se pueden mencionar los títulos “Tres ojos de infinita memoria y porvenir” (Centro Cultural Gargantúa, agosto-septiembre de 2014), “Pantallas” (Centro Cultural Universitario Bicentenario de San Luis Potosí, dentro del 4º Encuentro Internacional de Arte y Significación, febrero de 2014), “Basta 2.50” (Colectivo LaFa, Galería Glorieta, México D.F., 28 de enero de 2015) y “Ancora: en la cuerda floja” (Museo Latino de Omaha, Nebraska, EUA, diciembre 2014 a abril 2015).

-Aurora Buensuceso. Monterrey, N.L., 1974.

Graduada de estudios profesionales en las áreas de Ciencias de la Comunicación, Danza y Arte Dramático, destaca como bailarina, coreógrafa y promotora cultural. Se ha presentado en diversos foros locales, nacionales e internacionales, donde también ha impartido talleres de danza y clases Magistrales de Improvisación de Contacto, Expresión Corporal, Coreografía y Técnica Vertical.

Ha recibido becas y reconocimientos como bailarina, coreógrafa y directora de la compañía Teoría de Gravedad por Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA, Fortalecimiento de las Artes Escénicas “México en Escena” de CONACULTA – FONCA. Primer lugar como coreógrafa por la pieza “Agosto... 2026” y con “Vísteme Despacio” dentro del II y el V Concurso Norestense de Coreografía de Danza Contemporánea, 2002 y 2005 (Torreón, Coah.). Desde el 2000 dirige la compañía Teoría de Gravedad. Como promotora, ha estado al frente en diversas ediciones del Encuentro Metropolitano de

Danza Contemporánea, Festival Internacional Ciclo Danza Urbana y Espacios Alternos, en sus doce ediciones y Encuentro Estatal de Artes Escénicas y Plásticas, DIF, N.L. 2009, 2010 y 2011, éste último dirigido a jóvenes con discapacidad intelectual y Síndrome Down.

Actualmente es directora también de Fundación Danza Regia A.C., de Danza Regia, Estudio Profesional y Coordinadora de Talleres Artísticos de DIF Nuevo León. Colaboradora como Opinión Especializada en Radio Nuevo León con el programa dedicado a la danza “Movimiento Sonoro”.

-Martha Valdez. Saltillo, Coahuila, 1981.

Martha Cecilia Valdez, bailarina y coreógrafa (Jóvenes Creadores 2005), radicada en Monterrey, Nuevo León, estudió en el Colegio Nacional de Danza Contemporánea y en la Facultad de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Fue ganadora del Concurso MTY-Danza en la categoría semi-profesional en 2002 con la coreografía “Jardín Salvaje”. Colaboró en montajes de Proyectos en Movimiento de Seme Jatib, presentando en Quito, Ecuador, Aguascalientes y Morelia, Michoacán el programa “Los secretos de Isadora”, y con el grupo Azul Danza Contemporánea, siendo seleccionados para su participación en el premio de coreografía del Festival Extremadura en 2009. Además, ha trabajado en algunos montajes teatrales en la dirección corporal. En 2005 participó en el Congreso Nacional de Teatro ITI- UNESCO. Desde el 2008 dirige el grupo Moksa, con el que ha participado en el Encuentro Metropolitano de

Danza y en Danza en la Plaza en sus diversas ediciones, además del Ciclo Danza Urbana y el Encuentro de Egresados de la Facultad de Artes Escénicas, UANL.

-María Eugenia Garza Oyervides. Monterrey, N.L., 1977.

Fue integrante de Judith's Project, participando como intérprete en obras como Puzzle y Mechanical Dance. Como coreógrafa, creó para la agrupación "Las otras posibilidades" y "Un instante en un espacio de una banca", ambas con el apoyo del programa Jóvenes Creadores de Conarte. María Eugenia conjuga sus estudios de danza, creación y comunicación, para estudiar la sociedad a través de la imagen y la corporeidad.

Desde el 2005, forma parte del colectivo Báilamela Suavecita Productions, para experimentar la porosidad entre la danza y el video. Algunos proyectos realizados son: postales, el baile nuestro de cada día, Les avions, Panorama videodanza y HOMO.

En 2008, con el fin de explorar los procesos de creación escénica, así como la historicidad del cuerpo, forma el proyecto La Sensación, con el que ha realizado: "Guillermo Ceniceros", "Cosa de dos", "A mis 33", "Todo", "Se divisa el panorama: danza para una ciudad con orgullo" (Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010-2011) y "Putita".

Ha participado en festivales en México, Francia y Canadá. Actualmente, realiza sus estudios de maestría en la Universidad de Quebec, en Montreal, para desarrollar su tesis en creación en la que desarrolla una mirada sobre el cuerpo de la sociedad

mexicana; para ello, recibió el apoyo del programa de Residencias de Perfeccionamiento Artístico del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.

Lista de tablas¹⁶

Tabla No. 1. Selección de obras videodancísticas de creadores pioneros en el contexto local		
OBRA	CREADOR(ES)	DETALLE
<p>Todos llevamos un bailarín dentro (2012). Duración: 3.28min. Música: Devotchka (the winner is). Ver en:</p> <p>https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0keEtLc3JFUWgyX1E/view?usp=sharing</p>	<p>Víctor Burgoa y Daniela Urías</p>	<p>Intervención callejera en espacios del centro de Monterrey, en la que se invitaba a personas al azar a desarrollar alguna breve frase de movimiento que se les proponía, alternando con desarrollo de frases de movimiento de una bailarina dentro de un aula de entrenamiento.</p> <p>Realizada en el marco del Día Internacional de la Danza. Combina la imagen en blanco y negro con la imagen a color, se emplea <i>long shot</i>¹⁷ en gran parte de las tomas y por momentos cambia al <i>medium shot</i>¹⁸ para enfatizar ciertos gestos y la intencionalidad dancística.</p>

¹⁶ Para comodidad del lector, en algunos casos se introduce entre las tablas parte de la información recibida por parte de los informantes.

¹⁷ También llamado a veces *full shot* (toma llena). Cubre el cuerpo completo desde los pies hasta la parte superior de la cabeza. Puede abarcar todo el set y varias personas en escena.

¹⁸ Toma media : Abarca desde la cintura hasta la parte superior de la cabeza

<p>Hombres (2014). Duración: 3.34min.</p> <p>Música: “Opaque” de Hildur Gudnadottir. Ver en: https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kS0VyMzVZQlpzWE0/view?usp=sharing</p>	<p>Víctor Burgoa</p>	<p>Imagen en blanco y negro, ambiente ensombrecido, en espacio cerrado.</p> <p>Multiplicación, fusión, desvanecimiento en una especie de canon o ecos de movimiento corporal a través de la edición.</p> <p>División de la pantalla en varios cuadros de imagen. Reutilización de una misma toma jugando con tiempos distintos entre sí.</p>
<p>Sin título. Videodanza Experimental (2014).</p> <p>Duración: 3.54min. Música: “So close” de Ólafur Arnalds (feat. Arnór Dan).</p> <p>Ver en: https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kb3o1QkdBOUxydnc/view?usp=sharing</p>	<p>Víctor Burgoa</p>	<p>Interior de aula de entrenamiento, empleando como recursos una banca y dos sillas, en los que el intérprete ejecuta parte de su danza. La cámara permanece fija, una sola toma a distancia desde el ángulo frontal.</p> <p>Imagen en color con un marco de pantalla ensombrecido, con la edición se maneja la multiplicidad de fragmentos corporales, como ecos en movimientos de extremidades.</p>
<p>Fujín (2013). Duración:</p>	<p>Alan Alanís y</p>	<p>Imagen en color. Tomas desde</p>

<p>3.57 min. Música: John Cage. Ver en:</p> <p>https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kUW4zeERLa1BfOWc/view?usp=sharing</p> <p>o</p> <p>https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kQ1EwdF9EeUxFOXc/view?usp=sharing</p> <p>Invisible caminaba sobre mí el recuerdo de la creación. El instante de esta vida que se ha repetido por siglos, imparable.</p> <p>Yo, habitante y pasajera de la carne, sentí el aliento que viaja por igual en los</p>	<p>Martha Valdez</p>	<p>ángulos y distancias diversas. Espacio al aire libre. La lente de la cámara irrumpe en el cuerpo de la intérprete, convirtiéndose éste en superficie. Por momentos se destaca el gesto y las texturas. Se respeta el ritmo del movimiento de la ejecución coreográfica. Casi al final hay un fundido a negro¹⁹ para desaparecer a la bailarina de cuadro y terminar la producción con una toma que muestra al espectador un recorrido por el espacio vacío, en una suerte de poética visual provista por el escenario natural.</p>
---	----------------------	--

¹⁹El fundido a negro es el recurso más antiguo como transición cinematográfica. Cuando cerramos los ojos, estamos haciendo un fundido a negro, mientras el cerebro funciona, hasta abrir de nuevo los ojos. Es un oscurecimiento de la pantalla al que seguirá una apertura para iniciar la fase siguiente. Muchas veces implica el paso de un periodo largo de tiempo.

<p>mares del universo, montañas y desiertos que miran otras estrellas. Guardo silencio y el espacio muestra los huecos en él. Decido entrar: años luz se duplican invariables.</p>		
<p>Concreto Invierno (2013). Duración: 3.00min. Música: Cangrejo. Ver en: https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kZThPbzR2UXBwRjQ/view?usp=sharing o https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kR0JqWXViV1BxS0U/view?usp=sharing</p>	<p>Alan Alanís y Aurora Buensuceso</p>	<p>Intervención de un espacio urbano abandonado, en el lecho del Río Santa Catarina, Monterrey, N.L. Imagen en color. Intercalando tomas de varios ángulos, en <i>long shot</i> la mayor parte de la producción, para hacer notar el pedazo de puente sobre el que la intérprete danza, explorando las posibilidades de interacción con éste. En un momento hay un juego de profundidad de campo de la lente²⁰, donde se pone</p>

²⁰Puede decirse, al menos llanamente, que la profundidad de campo es la zona de la imagen que es nítida o bien enfocada, a diferencia de otras zonas de menor enfoque. El punto enfocado puede ser amplio o reducido, según se quiera o permitan las capacidades del objetivo utilizado. Asimismo, la zona de la

		<p>en primer plano una pequeña rama, mientras detrás al fondo se ve la silueta borrosa de la bailarina, que se clarifica conforme va acercándose rápidamente. La obra concluye con un fundido a negro que va desapareciendo la toma de la bailarina ya casi inmóvil, de espaldas a la cámara, sobre el puente visto a lo lejos en contrapicada²¹.</p>
<p>Del desierto al asfalto (2014). Duración: 8.40min. Sonorización: Noise Genre Ver en: https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0keUNrbndCWWd</p>	<p>Xitlalli Treviño. Video: ZL Akbal</p>	<p>Rodada en espacios abiertos, que contrastan paisajes de la naturaleza y la urbanidad de Monterrey. Grabada en el transcurso de un solo día. La narrativa gira en torno al personaje interpretado por Xitlalli Treviño. Imagen a color. Hay varios fundidos</p>

imagen que aparecerá nítida y estará bien enfocada determinará nuestra profundidad de campo. Recuperado de <http://www.blogdelfotografo.com/profundidad-de-campo/>

²¹En fotografía y cine, el plano contrapicado, opuesto al plano picado, es una angulación oblicua inferior de la cámara, ya que se coloca mirando hacia arriba, lo que sirve para transmitir una situación de control, poder, grandeza y seguridad. Los planos contrapicados nos colocan en una posición aparente de inferioridad respecto al sujeto enfocado.

UUEk/view?usp=sharing		<p>a negro durante la producción. Se proporciona <i>storyboard</i>²². (Fig. 1 – Fig. 5, en Apéndice).</p>
<p>Frutos que caen al vacío (2014). Duración: 8.44min Música: “Balabaristas”, de Tristeza. Ver en: https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kbVQrTmh1dXc1ZkE/view?usp=sharing</p>	<p>Xitlalli Treviño</p>	<p>Espacio abierto. Luz de día. Imagen en blanco y negro. La mayor parte de la producción la cámara permanece fija y la toma es a distancia de frente a la bailarina. Dos gatos rondan en la escena ocasionalmente. Se emplea el fundido encadenado²³ para las transiciones de la edición, y las cortillas²⁴ al final de la pieza.</p>
<p>Poema de lluvia 0001 (tres ecos cuerpo+voz+poesía) (2014). Duración: 3.42min Música: “Con Toda Palabra”, de Lhasa De Sela</p>	<p>Xitlalli Treviño</p>	<p>Imagen a color. Espacios abiertos. En la primera mitad de la producción la cámara permanece fija de frente a la bailarina. El cuerpo se desvanece y reaparece</p>

²²Un *storyboard* o guion gráfico es un conjunto de ilustraciones secuenciadas que son guía para entender una historia, previsualizar una animación o seguir la estructura de una película antes de realizarse o filmarse. Recuperado de <http://es.wikipedia.org/wiki/Storyboard>

²³En el fundido encadenado, la última imagen del plano se va disolviendo mientras, en sobreimpresión, se va afianzando la primera imagen de plano siguiente.

²⁴Efecto óptico que permite substituir de manera gradual una imagen por otra, en diferentes direcciones, ya sea que las imágenes se desplacen hacia un lado o hacia arriba o abajo.

<p>Ver en:</p> <p>https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kNTdGOGJkcGV/DdTg/view?usp=sharing</p>		<p>continuamente en distintas frases de movimiento, a través de fundidos encadenados. Hay reutilización de secuencia de video. Llega a darse la fragmentación del cuerpo para destacar ciertos gestos, y hay algunos paneos para mostrar elementos de naturaleza, como arbustos y agua. La obra concluye con la imagen desenfocada de una cifra que se va revelando poco a poco.</p>
<p>Un nuevo amanecer (2014). Duración: 6.54min Ver en:</p> <p>https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kOUUtZzZOQUtpTms/view?usp=sharing</p>	<p>Xitlalli Treviño</p>	<p>Espacio al aire libre. Imagen a color, sobreexpuesta la mayor parte de la producción. La cámara permanece fija casi sin cambio de ángulo en la toma. La intérprete danza para ella. El cuerpo se desvanece y reaparece, se disuelve y se reintegra. En un momento, el cuadro de imagen paulatinamente da un giro de 360 grados. Casi al final hay una ruptura</p>

		con la dinámica de movimiento que se había estado manejando y se torna más acelerada.
<p>Un simple poema. (2014). Duración:5.45min Ver en: https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kSWlmanZJV2N_Eblk/view?usp=sharing</p> <p>Frases de movimientos que se vuelven secuencias, que se vuelven poemas en movimiento.</p> <p>Ven...</p> <p>Que este cielo amenaza con llevarme saltemos a lo profundo de aquel cielo donde la luna nos tendía su manto, carbones dibujaron las</p>	Xitlalli Treviño	<p>Inicia con imagen en blanco y negro, al poco tiempo cambia a color. Hay un acercamiento brusco de la toma para enfatizar el rostro de la intérprete momentáneamente, el resto de la producción la toma se mantiene a distancia (en <i>long shot</i>) con algunos titubeos en la grabación que parecen querer acompañar al movimiento de la bailarina. Las transiciones se dan por cortes²⁵, y de esta misma manera termina la videodanza, de manera inconclusa, realmente.</p>

²⁵Es la forma directa de efectuar la transición entre dos planos. Se llama también cambio de plano por corte simple.

<p>paredes calcinadas, donde la luna nos cantaba despacio, ven fuego apaga el secreto, entre las sombras de la pared Quedo un corazón latiendo como espectro.</p>		
<p>Esperando el diluvio (2007). Duración: 5.42min. Ver en: https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kTTVTYUtNMnY3TEU/view?usp=sharing</p>	<p>Ruby Gámez, Aurora Buensuceso y Rosario Guajardo.</p>	<p>Coreografía de Ruby Gámez, interpretada por Aurora Buensuceso en intervención a una pieza de Rosario Guajardo, parte de la exposición Construyendo el Mundo, en el Museo MARCO. Imagen a color. La cámara juega entre el <i>Zoom In and Out</i>²⁶, momentáneamente centra el foco de atención en fragmentos del cuerpo de la bailarina y detalles de la instalación. Es principalmente el</p>

²⁶Aunque el zoom no es un verdadero movimiento de cámaras, se le considera como tal, pero en realidad es el cambio de distancia que se hace por medio de la lente. Se divide en zoom in, o sea, el acercamiento óptico del objeto, y su opuesto, el zoom out, es el alejamiento óptico del objeto.

		registro de una danza que sienta el precedente para una futura actualización que tuvo y pudiera tener con mayor presencia de trabajo de edición de video.
Esperando el diluvio II (2010). Duración: 7.00 min. Música: Fred Frith. Ver en: https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kTUR6OGg1bVZOMms/view?usp=sharing	Ruby Gámez, Aurora Buensuceso, Rosario Guajardo y Blanca Medellín.	La secuencia coreográfica se modifica, se reutilizan fragmentos de video, la imagen se distorsiona tras filtros de colores, y se atenúa ligeramente tras otras imágenes también tenues de elementos parte de la misma instalación, que son sobrepuestos y se mueven lentamente en distintas direcciones. Al final, la imagen de la bailarina aparece por triplicado en coloración aqua, y la obra concluye en un corte.
Panorama. (2011). Duración: 7.46min. Música: Primoband e Yves Beauchemin. Ver en: https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kTUR6OGg1bVZOMms/view?usp=sharing	María Eugenia Garza, Martha Cantú, José Olivares. Cámara: Lucy Zamora.	Rodada en diversos puntos emblemáticos del centro de Monterrey, como la explanada del Palacio de Gobierno, el Barrio Antiguo, la Macroplaza, Fundidora,

<p>e/d/0BzB-84hUhK0kelQtQUY2dThXZG8/view?usp=sharing</p>		<p>etc. Imagen a color, transiciones por cortes, tomas desde varios ángulos, picadas, contrapicadas, <i>long shots</i>, fragmentación y desvanecimiento de los cuerpos. Fusiona danza con teatro en video. Concluye con un fundido a negro.</p>
<p>Postales (2009) Duración: 7.00min. Música: Gyroscope. Ver en: https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kc2NBbnh6bkZHSEE/view?usp=sharing</p>	<p>María Eugenia Garza / Sensación Danza</p>	<p>Proyecto de videodanza desarrollado en Canadá, de Septiembre 2008 a Febrero 2009. Imagen a color. Inicia con la intérprete danzando sobre la nieve a distancia de la cámara, hay un fundido a negro con cada cambio de escena, la segunda secuencia de video se centra en la sombra de la bailarina proyectada sobre una pared, cambia de escena por tercera vez, la grabación de esta secuencia se realizó por la noche, usando como recurso la banca de una parada de autobús, la silueta de la bailarina se capta desde un <i>long shot</i>. Cambio de</p>

		<p>escena, la bailarina desarrolla su secuencia de movimiento sobre un suelo cubierto de hojas otoñales, al interior de una estructura cilíndrica que parece ser algún juego de un parque recreativo. La cámara permanece fija, muy de cerca. La siguiente secuencia se sucede sobre las hojas pero ya fuera de la estructura, manteniéndose en un primer y segundo nivel de movimiento²⁷. Cambia a una última escena, en la calle frente a un mural. Cierre con fundido a negro.</p>
<p>Ventana despedida (2012). Duración: 4.19min. Música: “Cometa”, de Murcof. Ver en:</p>	<p>María Eugenia Garza / Sensación Danza</p>	<p>Imagen en blanco y negro. Espacio cerrado. La bailarina de mueve a contraluz²⁸ frente a una ventana. La cámara permanece fija desde un</p>

²⁷ Los niveles de movimiento en danza se refieren a la relación de contacto que guarda el cuerpo con el piso, ya sea que se esté totalmente en contacto él, parcialmente en contacto o que el cuerpo se sostenga de pie y/o llegue a despegarse del suelo en un salto. En un primer, segundo o tercer nivel de movimiento, respectivamente.

²⁸ Las tomas a contraluz se caracterizan porque la fuente de iluminación (bien sea natural o artificial) se encuentra frente a la cámara y no detrás o en un lateral. Se pueden presentar varias opciones: que la luz no incida directamente sobre la cámara porque está tapada por el sujeto (u objeto) o porque se decida dejarla fuera del encuadre, o que sí que se dirija la lente directamente a la fuente de luz.

https://drive.google.com/file/d/0BzB-84hUhK0kVFBnaXpFX3ktRHM/view?usp=sharing		<p>mismo ángulo, en <i>medium shot</i>. Se respeta el ritmo de la dinámica de movimiento. Las transiciones se dan por cortes a negro. Y concluye con un fundido a negro.</p>
<p>Nota.²⁹</p>		

²⁹Las producciones de videodanza creadas o co-creadas por Eduardo Esquivel no se pueden mostrar por el momento, ya que una de ellas se encuentra participando en una convocatoria que prohíbe su exhibición hasta la clausura del concurso y otra está en fase de post-producción. Asimismo, las producciones videodancísticas con intervención de Luis Frías han sido realizadas para su presentación como apoyo a la puesta en escena.

Tabla No. 2. Resultados de la aplicación de los Cuestionarios Valorativos				
No. DE PREGUNTA	VALOR MÁS ALTO PERCIBIDO	VALOR MÁS BAJO PERCIBIDO	VALOR DE MAYOR FRECUENCIA (F)	PROMEDIO
1	10	7	10 / (F=3)	8.6
2	10	4	5 / (F=4)	6.8
3	10	7	10 / (F=5)	9.1
4	10	9	10 / (F=6)	9.8
5	10	7	10 y 8 / (F=3)	8.8
6	10	3	10, 8 y 5/ (F=2)	6.9
7	10	2	10 y 8 / (F=2)	7.4
8	10	7	8 / (F=3)	8.0
9	10	8	10 / (F=4)	9.1
10	10	8	10 / (F=6)	9.5
11	10	2	10 / (F=5)	8.6

Tabla No. 3. Formato de Guión de Entrevista

<p>1. ¿Qué entiendes por “videodanza”?</p>	<p>6. ¿Cuáles son las dificultades y/o retos que la videodanza te ha presentado, y cómo los has sobrellevado?</p>
<p>2. ¿Es la videodanza el siguiente paso evolutivo de la danza? Sí, ¿por qué? / No, ¿por qué?</p>	<p>7. ¿Cuáles consideras -según tu propia experiencia- que son los posibles aportes de la videodanza para el bailarín-coreógrafo y/o artista visual?, ¿por qué?</p>
<p>3. ¿Cómo describirías a la participación en materia de videodanza, de la comunidad dancística de nuestro Estado?, ¿Es necesario difundir la videodanza en Monterrey? Sí, ¿por qué?/ No, ¿por qué?</p>	<p>8. ¿Cuál percibes que ha sido la recepción de tus producciones de videodanza?, ¿por qué?</p>
<p>4. ¿Cómo ocurrió tu primera incursión en la videodanza?, ¿y cómo se ha dado tu experiencia</p>	<p>9. ¿Planeas seguir desarrollando proyectos de videodanza?, Sí, ¿por qué? / No, ¿por qué?</p>

en este terreno desde entonces?	
5. ¿Cómo es tu proceso creativo de videodanza?, ¿es distinto a tu proceso creativo de coreografías para exhibición presencial u otros productos audiovisuales?, Sí, ¿por qué?/ No ¿por qué?	10. Algo que desees agregar, y cuáles son los medios de contacto donde se puede seguir tu trabajo.

Tabla No. 4. Formato del Cuestionario Valorativo	
PREGUNTA(S)	PUNTAJE (0-10)
1. ¿Qué tan útil consideras a la videodanza como recurso expresivo en tu quehacer artístico como bailarín-coreógrafo y/o artista visual?	
2. Si otorgáramos un valor de 5 (por partir del punto medio de nuestra escala de medición) a la libertad creativa (tanto en forma como en contenido) con la que puedes realizar una propuesta dancística escénica, ¿qué valor le darías (en comparación) a la libertad creativa con la que puedes realizar una propuesta videodancística?	
3. ¿Qué valor darías al interés que la videodanza genera en ti?	
4. ¿Qué valor darías a la pertinencia de difundir la videodanza a través de su inclusión formal en los planes de estudios profesionales de danza y artes visuales?	
5. ¿Qué valor darías al campo de acción que la videodanza abre para el bailarín-coreógrafo y/o artista visual?	
6. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al mejoramiento de tu capacidad de improvisación?	
7. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al mejoramiento de tu capacidad de planeación coreográfica?	
8. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al mejoramiento de tu capacidad de ejecución coreográfica?	
9. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al desarrollo de tu sensibilidad estética?	
10. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al desarrollo de tu capacidad imaginativa?	
11. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al desarrollo de tu capacidad para trabajar en equipo?	
Justificación de Respuestas a Preguntas 1-11:	

Tabla No. 5. Procedimiento / Cronograma de Actividades

TIEMPO	Enero-Julio 2013	Agosto-Diciembre 2013	Enero-Julio 2014	Agosto-Diciembre 2014	Enero-Junio 2015
ACTIVIDADES	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
PRIMERA ETAPA 1. Estudio Exploratorio	<ul style="list-style-type: none"> •Preselección de tema de investigación •Posibles formulaciones de pregunta problemática • Archivo y lectura de información introductoria •Reunión con asesora de tesis 				
SEGUNDA ETAPA: Elaboración del Diseño de Investigación		<ul style="list-style-type: none"> • Inicio de seguimiento de guía para desarrollo de anteproyecto •Descripción de Planteamiento •Descripción de Objetivos •Descripción de Justificación 	<ul style="list-style-type: none"> •Formulación de Hipótesis •Investigación de fuentes de referencia para establecimiento de Antecedentes •Redacción de la sección Antecedentes •Reunión con asesora 		
TERCERA ETAPA 3. Elaboración del Capítulo: El Marco Teórico			<ul style="list-style-type: none"> •Inicio de desarrollo de Marco Teórico: <ul style="list-style-type: none"> a)Relación cine y danza b)Maya Deren Vida y Obra c)Precursores de la videodanza en México (Eje historiográfico) 		

<p>CUARTA ETAPA 4. Planificación y Ejecución de los Métodos Empíricos</p>			<ul style="list-style-type: none"> ●Diseño de Instrumentos -Guión de entrevista, y cuestionario ● Contacto con creadores a entrevistar ● Definición de fechas para realización de entrevista y aplicación de cuestionario ●Recopilación de obras de videodanza ● Desarrollo de Eje Productivo 	<ul style="list-style-type: none"> ● Aplicación de instrumentos de investigación. ● Captura de información y vaciado de resultados ● Desarrollo Eje Analítico
<p>QUINTA ETAPA 5. Elaboración del Capítulo IV y V</p>				<ul style="list-style-type: none"> ● Análisis final y conclusión ● Ajuste al formato APA

ENTREVISTA³⁰ Y CUESTIONARIO VALORATIVO / VÍCTOR BURGOA**(TRANSCRIPCIÓN)**

A mi punto de vista, la videodanza o lo que he hecho no es como que soy un máster en eso, pero lo que he hecho siento que de esa manera al menos en Monterrey, me ha ayudado a que la gente conozca mi trabajo, conozca el de mi gente, mis bailarines, y de esa manera se pueda difundir. Creo que sí hace falta más videodanza en Monterrey (que es donde yo estoy, aunque nacionalmente yo creo que sí los ha de haber, ¿no?), pero siento que ahorita sí es un medio con el cual puedes llegar a muchas personas. Porque pues, sinceramente, cuando tienes un grupo o eres bailarín no tienes funciones cada mes, cada semana... entonces creo que a veces, ese es un medio para poder extender y poder también como ver de otra manera tu ser bailarín o ser coreógrafo...y... eso es lo que yo pienso.

El Día Internacional de la Danza, con una compañera que se llama Daniela Urías, empezamos a agarrar gente que no era bailarín, o sea, era... una persona que vendía elotes, unas chavas que venían de la Macroplaza... y montarles en ese momento “un ocho”, entonces era como que “todos podemos bailar”, se llamaba esa videodanza... entonces agarramos así a gente y pues mi punto también fue como que todos podemos, o sea, queriendo hacer las cosas todos llevamos como un bailarín dentro...y pues bueno, esa fue mi incursión en la videodanza, después ya con mi grupo, pues ya he

³⁰Los links de video para todas las entrevistas se encuentran en el apartado de la lista de referencias. La entrevista fue realizada el 6 de febrero de 2015.

experimentado un poco más de cosas ya como más en forma, pero ése fue mi primer videodanza.

Mis procesos creativos son como muy similares, más que en el teatro si te equivocas ya no lo puedes remediar a que repetirlo y repetirlo, y en la videodanza creo que es más fácil que el trabajo salga limpio, pues tienes la posibilidad de repetir las cosas, de hacerlo de nuevo para que el bailarín no se equivoque o que llegue más clara la idea hacia lo que estamos o tratamos de decir. Y pues bueno, esos son como los pros y los contras de la danza escénica y la danza en la videodanza, desde mi perspectiva.

Expresar más bien en ambientes reales lo que a veces en el escenario no lo puedes decir, por ejemplo...no sé... a lo mejor a veces como bailarín te dicen: “siente como la luz o la brisa”, siento que en el videodanza puedes expresar y ser más claro teniendo los espacios reales, o tener a veces como bailarín los ambientes reales, puedes experimentar y hacer más cosas de las que puedes hacer a veces en un mismo escenario.

Siento que la videodanza puede llegar ahorita más que nada a más gente, en este caso que yo hago videodanza y que lo manejo mucho por redes sociales, siento que puede llegar más y puede ser más digerible y más entendible para la gente, pero creo que también el presentar danza escénica en teatro y todo, nunca va a dejar de estar de moda o para el público va a ser bonito ir a ver bailarines, ¿no?, y como decir ese término “como en las películas”, ¿no? jeje, o sea, va a ser siempre bueno ir también a un teatro.

Te digo que a veces como bailarines o como coreógrafos no tenemos, por ejemplo, la oportunidad de presentarnos en teatros o ir de gira, ir a Tijuana, ir a Saltillo, ir al D.F.,

siento que a mí en lo personal la videodanza me ha abierto contactos, me ha abierto oportunidades, pues la gente, por medio de video, por medio de redes sociales y todo eso que es donde principalmente ahorita la realidad se puede difundir la videodanza. Más que nada, en cuanto a mí (y sé que hay festivales y todo eso), pero bueno, mi objetivo es más como llegar a la gente como “real”, no tanto como a la danza-danza, pues porque también, siendo realistas, pues a veces hacer danza para la danza a nadie le gusta, ¿no?, igual que yo creo que en las otras ramas. Entonces, a mí me interesa llegar más a la gente que no se acerca a la danza y acercarlos mediante ese tipo de cosas.

La onda económica, pues, digo, yo he tenido que juntar para mis cámaras y para mi equipo, ¿no?, pues también, no es como que estudie ese ámbito, o sea, yo he aprendido así literal de Youtube, de tutoriales de cómo cortar un video, de cómo ecualizar el sonido, de cuál es el sentimiento del video o así, ¿no? A que por ejemplo, en la coreografía a lo mejor se me facilita más de que sé qué es lo que quiero transmitir... y pues en video, que el enfoque, que los cuadrantes y todo eso que he aprendido más que nada leyendo, mas no de cursos que pues, como mucha gente a lo mejor que se dedica a eso, pues quieren hacer. Entonces, pues bueno, yo creo que más que nada como el ir aprendiendo en el proceso han sido como las dificultades. O sea, de no saber ni siquiera cortar un video en un programa o en Movie Maker lo más básico, después ya como que fui un poquito más arriba, y eso creo que han sido las dificultades más que coreográficos, como del proceso de edición, de todo eso.

Sí planeo seguir desarrollando ese tipo de proyectos porque para mí ha sido una plataforma, en la cual, la gente me ha llegado a conocer, en la cual ha llegado a conocer

el trabajo de mis bailarines y de mis obras y que así me han llegado oportunidades tanto como coreógrafo y como bailarín, no solamente aquí en Monterrey, sino gracias a Dios, en otras partes de la República y puedo decir que de Estados Unidos o en otra parte, me han conocido. Y, pues bueno, entonces yo creo que sí planeo seguir, digo que a veces es mucho trabajo más que nada de edición, más aparte el trabajo coreográfico, que a veces, hay personas que nada más se dedican a hacer la toma y todo eso, pero yo en mi caso, pues tengo que hacer todo, o sea, tengo que hacerla de coreógrafo, de iluminador, de editor y ahora sí que, incluso hasta bailar. Pero, pues sí planeo seguir en esto porque para mí sí ha sido una plataforma para oportunidades.

Soy Víctor Burgoa y me pueden encontrar en Facebook como Víctor Burgoa, en Twitter también, en Instagram, y para ver mi material de video (que hago muchas cosas), es en Youtube, buscan Víctor Burgoa y ahí aparece mi canal, van a poder encontrar de mis giras, de mi proyecto con mi compañía de Hombres, de mí, bailando, de todo...y las videodanzas.

Tabla No. 6. CUESTIONARIO VALORATIVO / VÍCTOR BURGOA	
PREGUNTA(S)	PUNTAJE (0-10)
1. ¿Qué tan útil consideras a la videodanza como recurso expresivo en tu quehacer artístico como bailarín-coreógrafo y/o artista visual?	10
2. Si otorgáramos un valor de 5 (por partir del punto medio de nuestra escala de medición) a la libertad creativa (tanto en forma como en contenido) con la que puedes realizar una propuesta dancística escénica, ¿qué valor le darías (en comparación) a la libertad creativa con la que puedes realizar una propuesta videodancística?	4
3. ¿Qué valor darías al interés que la videodanza genera en ti?	10
4. ¿Qué valor darías a la pertinencia de difundir la videodanza a través de su inclusión formal en los planes de estudios profesionales de danza y artes visuales?	10
5. ¿Qué valor darías al campo de acción que la videodanza abre para el bailarín-coreógrafo y/o artista visual?	8
6. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al mejoramiento de tu capacidad de improvisación?	3
7. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al mejoramiento de tu capacidad de planeación coreográfica?	2
8. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al mejoramiento de tu capacidad de ejecución coreográfica?	7
9. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al desarrollo de tu sensibilidad estética?	8
10. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al desarrollo de tu capacidad imaginativa?	10
11. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al desarrollo de tu capacidad para trabajar en equipo?	2

Justificación

Pregunta 1.

Es un medio para permitirme desarrollarme y buscar formas de expresión a través de la fusión de dos áreas artísticas por las que siempre me he sentido muy interesado, y me ha ayudado a que la gente conozca mi trabajo.

Pregunta 2.

Creo que la videodanza te da la oportunidad de tener un impacto o lograr un efecto más claro al momento de realizar tu propuesta y tratar de comunicar algo, pero a veces las limitantes económicas que se pueden presentar en el proceso al igual que al hacer puestas en escena, o en mi caso, las cosas que me faltan por aprender en cuestiones técnicas, pues de cierta forma también pueden ser una barrera para llegar a crear una obra, tal como lo habías imaginado.

Pregunta 3.

Le doy el 10 porque para mí la videodanza ha sido una plataforma que me ha abierto puertas, y creo que gracias a ella, se puede acercar hacia el arte al público que no acostumbra ir al teatro, o estar en contacto con otro tipo de danza.

Pregunta 4.

Es muy importante que se difunda porque es una manera de poder extender tu quehacer como artista, y si a veces por una razón u otra no puedes estar sobre un foro físico

haciendo funciones, pues en la videodanza y las redes sociales tienes una opción para seguir activo.

Pregunta 5.

Como mencioné antes, es una opción para producir propuestas, pero no creo que pueda o deba sustituir a la puesta en escena, siempre va a ser bueno también presentarte en un teatro y estar directamente ante un público.

Pregunta 6.

Es diferente la forma de trabajo. Cuando bailas en un escenario y te equivocas tienes que improvisar rápido en el momento para tratar de que el error pase lo más desapercibido posible, pero al hacer videodanza, no necesitas tanto esto, ya que sabes que siempre puedes hacer un corte y repetirlo y repetirlo hasta que no falles.

Pregunta 7.

Creo que quizá debido a las experiencias que he ido adquiriendo en el camino, la parte coreográfica ya se me facilita más, y no es tanto como resultado de la videodanza, sino más bien que en ella aplico lo que conozco sobre coreografía, y mis procesos creativos entre hacer danza en vivo y hacer videodanza son muy similares.

Pregunta 8.

Pues creo que sí te ayuda a mejorar en tu ejecución coreográfica porque, como antes decía, la videodanza se presta a tener que hacer mucha repetición, y pues así sobre la

práctica, poco a poco, ves que vas logrando hacer cosas que antes no podías o no hacías muy bien.

Pregunta 9.

Siento que en el videodanza puedes expresar y ser más claro teniendo los espacios reales, o teniendo a veces como bailarín los ambientes reales, puedes experimentar y hacer más cosas de las que puedes hacer a veces en un mismo escenario, lo cual te lleva a tener que buscar otras sensaciones y formas de transmitir las.

Pregunta 10.

Es un poco lo mismo que la respuesta anterior, la videodanza hace entrar a la danza en otros mundos de ambientes, sensaciones, espacios, etc., que luego sumado a la edición del video vuelve posible la presentación de otros efectos visuales y expresivos que tal vez sobre un escenario físico no hay manera de realizar.

Pregunta 11.

Pues, en la mayor parte de los proyectos que he hecho hasta ahora, por una situación u otra, me ha tocado estar a cargo de muchos aspectos de mis producciones, la he hecho de coreógrafo, de iluminador, de editor, aparte de bailar, por eso no ha aplicado mucho en mi caso, el trabajo colaborativo.

ENTREVISTA³¹ Y CUESTIONARIO VALORATIVO / ALAN ALANÍS (TRANSCRIPCIÓN)

Siento que la danza pues es un tipo de expresión y muchas veces es una expresión abstracta, no es tan sencillo de entenderla, entonces pues es como tratar de captar lo que la artista, la bailarina quiera decir, con un lenguaje visual... no sé, tratar de captar el mejor ángulo de esta expresión para que se pueda entender mejor.

Pues no me acuerdo cuál fue el año cuando empecé a trabajar con Martha Valdez, pero bueno, Martha Valdez es muy amiga mía desde hace un tiempo y pues yo veía lo que hacía ella y creo, o creía que podría captar sus movimientos con mi cámara y darles como que, además de lo que ella quería decir, más lo mío, yo creo podíamos hacer algo más completo, agregándole música, que también es otra de mis disciplinas. Entonces, pues así, me junté con ella y la primera (videodanza) fue en el Cerro de la Silla, en el teleférico. Nos fuimos caminando ella y yo, en pleno sol de mediodía, llegamos allá como a las 4pm., y empezamos a grabar con el atardecer, que era la intención. Y bueno, así fue como sucedió, creyendo que se podía hacer una buena fusión entre su disciplina y la mía.

No es tan distinto este proceso, lo primero que supongo que tenemos en cuenta, porque bueno, pues, tiene que ser en conjunto, lo primero que tenemos en cuenta es la idea, y lo que sigue pues es desarrollarla, siempre es como que trabajamos mediante un guión. No podemos llegar, por ejemplo a este lugar, a pensar qué es lo que vamos a hacer. Tenemos un guión, o una música o una pauta que nos indique cómo vamos a

³¹La entrevista fue realizada el 7 de febrero de 2015.

trabajar, y después de eso, vamos y ya ahí sí en el espacio, me pongo a ver los ángulos y trabajamos de variar maneras. Una de ellas es como que hacemos la videodanza varias veces, de varios ángulos y ya la edición es cuando, pues, se junta todo... y, pues creo que ése es el proceso, o sea, primero pensarlo, platicarlo y expandirlo y después, pues llevarlo a cabo. Lo más fácil yo creo que es llevarlo a cabo, lo difícil es lo de antes, ¿no?

Me parece como un proceso muy natural, o sea, yo llevo trabajando video varios años y en música muchos años más, entonces, me parece muy natural el paso de llevar a cabo una videodanza, porque es lo mismo, es trabajar con tiempo y ritmo; el único ingrediente extra es el cuerpo y quizá ése sea el mayor conflicto. Como yo soy un poco ajeno a este arte, muchas veces no sé qué movimiento es tan importante y, o sea éso, el aprender lo que quiere decir la artista. Más que la videodanza, es más como el conocer a la artista que estás grabando, conocer lo que quiere decir, sus inquietudes, su investigación ante el cuerpo y toda esta problemática pues es lo que yo como artista visual no conozco tan bien. Entonces ésa es como la dificultad, el estarme enfrentando a un arte que yo no manejo, pero pues bueno, creo que eso también se va, no que se vaya disminuyendo pero se puede ir manejando mejor, conforme vas haciendo más videodanzas, que es el objetivo.

¿Cuáles considero que son los posibles aportes para el bailarín, coreógrafo y artista visual?...pues, creo que eso sí podría ir como mutando un poco, o sea, siento que son muy reducidos los espacios en donde se trabaja la videodanza y donde se proyecta, creo que los aportes tienen que ser todavía más públicos y llegarle a más gente, que la gente conozca más de este tipo de arte, sobre todo esta combinación de disciplinas. Como que,

meter más a la sociedad en este arte que está como, pues reciente, sobre todo aquí en nuestra cultura que no se observa tan seguido, entonces siento que, sí, es necesario difundir la videodanza y bueno, o sea, en general cualquier medio de expresión. Creo que es necesario difundir en general la cultura, en Monterrey y en el mundo; pero sobre todo aquí en Monterrey donde tenemos tantos problemas sociales de inseguridad, que yo creo que todo esto, pues nace a raíz de que nuestro contexto cultural está muy, pues como que perdido entre demasiadas corrientes por todos lados; por Estados Unidos, por México...por mucho, no sé, la corrupción, creo que todo tiene que ver, la corrupción, los medios, las noticias. Por eso no soy, o sea, no me gusta ver nada de las noticias ni de los medios porque creo que es lo que corroe la sociedad. Entonces yo, supongo que al darle más difusión a la cultura se pueden atacar diversos problemas como es éste –la inseguridad-, y además de promover valores y promover el arte y el deporte... Debería de haber más videodanza, proyectar más, en el centro en Morelos, quizá.

En general, los comentarios han sido muy buenos, de la gente que le he enseñado el trabajo o que lo ha visto por su cuenta, me ha comentado muy buenas cosas tanto del video como de los intérpretes que están bailando; y yo creo que, no es tanto porque el trabajo sea bueno sino porque, o sea, todavía estamos muy en pañales en ese aspecto. Creo que se pueden hacer muchas cosas más, y pues sobre todo, como sinergias entre artistas audiovisuales y bailarines; que se están dando ya cada vez más, pero todavía falta mucho, ¿no?, mucho camino por recorrer y te puedes dar cuenta en los festivales internacionales que existen sobre danza, y en dominios y en páginas y redes sociales, donde te das cuenta que hay un movimiento mundial muy fuerte acerca de este arte, pero

que todavía, nos falta mucho camino por recorrer, mucho trabajo, muchas horas, entonces pues, éso, trabajar más.

Sí hay muchos proyectos para este año con videodanza, y pues, lo interesante de todos, bueno, de estos tres proyectos que hasta ahorita contemplo para este año, es que son coreógrafos, directores, pues, de danza, teatro, o sea, son cosas muy distintas, cada uno tiene un bagaje muy distinto y el combinar el arte de uno, o la disciplina de uno con lo mío, con el del otro, con el del otro, con lo mío; a mí todas esas combinaciones se me hacen muy interesantes porque quieras o no, se va nutriendo la danza de conocimientos y de procesos de trabajo.

Y pues, no sé, cuestionamientos serían, no sé, ¿por qué no hacer más danzas?, ¿por qué no trabajar más con el cuerpo?, ¿por qué no yo como artista audiovisual, involucrarme más con el cuerpo y conocerlo mejor? Cuestionar al cuerpo también, ver qué es lo que él puede decir, no tanto tú con tus palabras sino con él, expresarte.

Mi nombre es Alan Alanís y Soy Cangrejo, si me buscan en cualquier lado, normalmente, pues todas las redes sociales: Twitter, Youtube, Facebook, Myspace, todas esas... Soy Cangrejo y pues ahí pueden encontrarme.

Tabla No. 7. CUESTIONARIO VALORATIVO / ALAN ALANÍS	
PREGUNTA(S)	PUNTAJE (0-10)
1. ¿Qué tan útil consideras a la videodanza como recurso expresivo en tu quehacer artístico como bailarín-coreógrafo y/o artista visual?	10
2. Si otorgáramos un valor de 5 (por partir del punto medio de nuestra escala de medición) a la libertad creativa (tanto en forma como en contenido) con la que puedes realizar una propuesta dancística escénica, ¿qué valor le darías (en comparación) a la libertad creativa con la que puedes realizar una propuesta videodancística?	10
3. ¿Qué valor darías al interés que la videodanza genera en ti?	9
4. ¿Qué valor darías a la pertinencia de difundir la videodanza a través de su inclusión formal en los planes de estudios profesionales de danza y artes visuales?	10
5. ¿Qué valor darías al campo de acción que la videodanza abre para el bailarín-coreógrafo y/o artista visual?	10
6. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al mejoramiento de tu capacidad de improvisación?	10
7. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al mejoramiento de tu capacidad de planeación coreográfica?	8
8. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al mejoramiento de tu capacidad de ejecución coreográfica?	-
9. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al desarrollo de tu sensibilidad estética?	10
10. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al desarrollo de tu capacidad imaginativa?	10
11. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al desarrollo de tu capacidad para trabajar en equipo?	10

Justificación

Pregunta 1.

Es un medio muy interesante para expresar dos o más puntos de vista combinados. Mediante la práctica constante de esta fusión de disciplinas se puede enriquecer el vocabulario de las dos áreas, tanto la audiovisual como la corporal.

Pregunta 2.

Siempre y cuando se produzca el intercambio de opiniones para la realización, es un acto muy nutritivo a nivel de experiencias y de conocimiento de otra área de las artes creativas, que desde mi punto de vista, como creador audiovisual, es el conocimiento y expresión del movimiento mediante el cuerpo.

Pregunta 3.

No le doy el 10 porque normalmente estoy buscando nuevas tendencias de expresión y no me queda tiempo para estar al pendiente al cien por ciento de lo que ocurre en este medio. Sin embargo, si tuviera el tiempo estaría en constante contacto.

Pregunta 4.

Ni siquiera siento que tendría que cuestionarse esta actividad, como medio siento que ya está dentro de lo básico, pues es mediante este tipo de práctica que se puede seguir creciendo tanto en el sentido de la danza como del video. La práctica constante de este arte es básica para el crecimiento profesional del mismo.

Pregunta 5.

Como mencioné antes, es básico para crecer como artista visual y coreógrafo o bailarín, ya que al poder observar con detenimiento los movimientos, tanto de cámara como del cuerpo, es fundamental para perfeccionarlos.

Pregunta 6.

Es una forma de exigirle a tu capacidad de captar las sensaciones y expresiones en un tiempo muy limitado, ya que normalmente se escoge un lugar para improvisar por parte del coreógrafo o bailarín y es en el momento cuando se crea la acción. Se tiene que estar preparado para captar la mayor cantidad y calidad de estos movimientos.

Pregunta 7.

Quizá esta pregunta no esté dirigida a mí como artista audiovisual, sin embargo, con la constante colaboración en este arte, he aprendido a descifrar algunas cosas del movimiento del cuerpo las cuales al trabajar interdisciplinariamente me hace ser más proactivo y creativo, hablando desde el cuerpo. Incluso algunos movimientos de danza me sugieren los mismos movimientos de la cámara.

Pregunta 8.

Pregunta 9.

Considero que aprender, o mínimo relacionarte con otro medio de expresión enriquece tu pensamiento creativo y ayuda a desarrollar nuevas formas de creación.

Pregunta 10.

Gracias a la danza, el cuerpo ahora se encuentra dentro de mi lenguaje de expresión, en algunas ocasiones como actor principal, algo que no hacía antes de trabajar tan de cerca con coreógrafos y bailarines.

Pregunta 11.

Ya venía trabajando la interdisciplina antes de trabajar con danza contemporánea, sin embargo, fue con ella donde entendí mejor este concepto, ya que es un intercambio de procesos creativos, que si bien son diferentes en cuanto a ejecución, son muy similares en cuanto a pensamiento.

ENTREVISTA³² Y CUESTIONARIO VALORATIVO / XITLALLI TREVIÑO (TRANSCRIPCIÓN)

Videodanza para mí, lo podría decir en dos palabras: máquina-cuerpo. Es la fusión de la máquina con el cuerpo llevando un lenguaje distinto hacia el espectador, como otra forma de comunicarse, mediante la tecnología y el cuerpo, como un lenguaje nuevo, un lenguaje íntimo entre el espectador y el bailarín.

Creo que la danza ha ido evolucionando de acuerdo a las herramientas, entonces creo que no es tanto como una evolución hacia la danza porque la danza requiere de la presencia del cuerpo, de la energía presente. Entonces creo que la videodanza es una herramienta extra, o una herramienta que ayuda o apoya en la danza, como para enfatizar el lenguaje, darle un poco más de intimidad y entendimiento, desde otros lenguajes agregados al cuerpo.

En cuestión a la materia de videodanza en la localidad, creo que hay pocos exponentes, pero es a partir de que no hay una educación dirigida hacia este tema, ésa es la diferencia que siempre se hace entre las disciplinas, como decir danza o video, o danza o cine. Entonces, es ese puente que existe, entre las dos áreas. Apenas está surgiendo en la localidad ésa fusión de la tecnología con las otras áreas, entonces, para mí es importante que se difunda y que se crezca este movimiento, ya que estamos en el 2015, entonces, necesitamos actualizarnos y agregarnos con las nuevas tecnologías.

³²La entrevista fue realizada el 7 de febrero de 2015.

Mi primera incursión en la videodanza surge a partir de una clase, por ejemplo, estaba yo en clases y a veces me costaba trabajo recordar ciertas cosas, entonces empecé a tomar video de mis clases, de las presentaciones que hacía escolares, de mis trabajos, y es ahí donde yo tomaba los videos y los veía y los repetía; y para aprenderme ciertos pasos empezaba a jugar con ellos; los metía a un programa de edición y jugaba con ciertos movimientos. Y lo hacía de una manera intuitiva, sin saber que existía la videodanza como un género. Entonces, surge como esa necesidad de querer captar el momento, el instante que generalmente en la danza es efímero, ¿no?, sucede la acción y desaparece. Entonces, como esa nostalgia de querer captar el momento, de ahí empiezo por hacer video, videos, videos...y después me encuentro con que hay una estructura, y que la videodanza es un género que surge a partir de los años cincuenta desde el videoarte, entonces, me empieza a interesar un poco más y empiezo a indagar en ello, y empiezo a ver que hay técnicas, hay formas de hacerlo. Entonces, para esto, me meto a investigar sobre las técnicas básicas del cine, y a partir de ahí, empiezo a tomar más elementos y a fusionarlos con la danza...

La primera videodanza que hice fue a partir de un guión que yo empecé a escribir, después de dos, tres años, ese guión se fue aumentando, hacía el *storyboard*, las historietitas, el escrito...entonces me contacto con personas que les gusta el cine, camarógrafos, cineastas, y empezamos a hacer ahí una fusión y pues llevamos a cabo una videodanza que fue la primera que hice de una forma más seria; no como lo demás que había hecho que eran como pruebas o juegos o videos caseros. Y pues, así fue mi primera incursión en la videodanza.

En cuestión del proceso creativo coreográfico sí hay una diferencia, generalmente cuando uno crea una coreografía la primer herramienta es el cuerpo, y a partir del cuerpo empiezan a salir las variaciones, las frases, el tema... a veces, depende de la música, o a veces las frases del movimiento te llevan a la música, pero, en la cuestión coreográfica es muy cerrada, entonces la diferencia entre el proceso creativo coreográfico y de danza es que para llevar a cabo el video se tiene que llevar una serie de reglas establecidas, como lo que es el storyboard, la historieta, tener bien preciso cada instante, cada momento, cada movimiento, cada escena, cada toma, desde qué partes la vas a hacer... entonces, esto no sucede cuando haces la coreografía con tu cuerpo solamente, o sea, generalmente los coreógrafos o los bailarines no hacemos un método escrito sobre la danza sino simplemente el cuerpo habla y se expresa. Y creo que es importante cuando llegas al video porque te ayuda a asentar ciertas cosas que a veces como cuerpo, se van o son efímeras; y aquí en el video, pues se cuadran o se hacen más tangibles.

Por ejemplo, de que agarro mi cámara, la pongo en un tripié y de repente “no pues vamos a hacer una toma de aquí y los pies”, y luego la cambio o la pongo en el techo, o la cuelgo... empiezo a jugar con los elementos, ¿no? Pero, este, yo creo que al momento cuando hay otros individuos; por ejemplo, cuando trabajaba con la chava que me ayuda – que es cineasta- , pues ella trae la cámara, ¿no?, entonces en el momento en que hay un externo cambia como que, tu sentir, ¿no? Porque es muy diferente cuando el bailarín está en escena porque el espectador está muy lejos, o no hay nadie que te esté interrumpiendo. Tú estás concentrado, y estás en escena y nadie más se va a meter, ¿no? Pero a veces sucede cuando es cine, que por ejemplo estás haciendo un movimiento y te dicen “¡corte!,

no salió *chido*”, y tú, ¡ay!, o sea, pierdes la concentración, ¿no? Y todo eso te empiezas así como que a *freakear* , o te empieza a bloquear también de cierta manera creativa, o volver a regresar al mismo sentimiento, a la misma esencia, a la misma frase de movimiento que de repente a veces surgen como improvisaciones de acuerdo a los espacios también donde estás. Por ejemplo, si estoy en la azotea de mi casa, pues, el piso es de cierta manera, el viento tiene “tal”; si lo voy a hacer en una montaña, pues ahí ya cambia...y eso que te decía del espectador sí, a veces sí bloquea cuando es una cámara frente a ti, de “ay, me están viendo”.

Las dificultades creo que por lo que también muchos no hacemos videodanza seguido, es por los elementos que se requieren como una buena cámara fotográfica, un buen equipo, iluminación, son ciertos detalles que a veces como bailarín o coreógrafo no estamos como concentrados en ello, pues nuestra educación ha sido así, como el cuerpo, el entrenamiento físico, el entrenamiento físico; entonces, creo que eso ha sido como que una de las cosas que de repente pueden parar el querer hacerlo; por las herramientas o los elementos que se necesitan externas, y la tecnología en sí.

El aporte que le hace la videodanza al bailarín creo que es llevar la creatividad más allá del cuerpo, buscar otras herramientas con las cuales manifestarse, con las cuales indagar y eso hace que el bailarín tenga una amplitud en su visión, mucho más allá de su espacio vital.

En la percepción de los videos que he subido a la red, he tenido una respuesta amable, de cierta manera, porque en la actualidad estamos acostumbrados a lo visual;

entonces es muy digerible ver un video, más digerible que ir a verlo a veces en escena. Muchas veces en escena, las personas ven la danza y dicen: “qué pasó ahí, no sé ni qué sucedió”, ¿no?, y como es tan rápido y efímero, entonces a veces los símbolos, el lenguaje, las ideas no se plasman tan rápido. Entonces, pues en cuestión de video, pues a veces uno lo puede reproducir varias veces y analizarlo o ver ciertos detalles. Entonces, creo que ha tenido un buen resultado el llevarlo al video.

Sí, claro. Creo que en el momento en el que descubrí esta nueva forma de comunicarme no he dejado de hacerlo, sigo practicando y sigo escribiendo; sigo buscando contactos con cineastas, o algunos compañeros que están en el videoarte, que están en lo visual, *video mapping*... creo que todo esto es importante, entonces, hay que hacerlo.

Bueno, pueden seguir el trabajo, tengo videos que he estado subiendo constantemente, mi página en Youtube es ILIAN BELOI, también tengo la página del colectivo donde trabajo, se llama El Indio Moderno Play Ritual, y pues, hay que seguir haciendo danza y video, sólo puedo decir eso.

Tabla No. 8. CUESTIONARIO VALORATIVO / XITLALLI TREVIÑO	
PREGUNTA(S)	PUNTAJE (0-10)
1. ¿Qué tan útil consideras a la videodanza como recurso expresivo en tu quehacer artístico como bailarín-coreógrafo y/o artista visual?	9
2. Si otorgáramos un valor de 5 (por partir del punto medio de nuestra escala de medición) a la libertad creativa (tanto en forma como en contenido) con la que puedes realizar una propuesta dancística escénica, ¿qué valor le darías (en comparación) a la libertad creativa con la que puedes realizar una propuesta videodancística?	5
3. ¿Qué valor darías al interés que la videodanza genera en ti?	10
4. ¿Qué valor darías a la pertinencia de difundir la videodanza a través de su inclusión formal en los planes de estudios profesionales de danza y artes visuales?	9
5. ¿Qué valor darías al campo de acción que la videodanza abre para el bailarín-coreógrafo y/o artista visual?	9
6. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al mejoramiento de tu capacidad de improvisación?	8
7. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al mejoramiento de tu capacidad de planeación coreográfica?	9
8. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al mejoramiento de tu capacidad de ejecución coreográfica?	8
9. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al desarrollo de tu sensibilidad estética?	9
10. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al desarrollo de tu capacidad imaginativa?	10
11. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al desarrollo de tu capacidad para trabajar en equipo?	8

Justificación

Pregunta 1.

La videodanza ayuda al bailarín coreógrafo en su expresividad, porque va más allá del cuerpo, te obliga de cierta manera a tener otros campos de visión y despierta otras áreas creativas.

Pregunta 2.

La libertad creativa que tiene la videodanza es el tiempo que se tiene para desarrollarla con calma, el proceso de planeación puede ser más lento ya que no solo se trabaja con el cuerpo sino se agregan elementos extras dándonos apertura a lo creativo.

Pregunta 3.

Tiene un valor muy importante en el aspecto personal, ya que la tecnología es ya una herramienta muy importante en la época contemporánea. La cámara como el cuerpo se ha vuelto parte de un lenguaje personal.

Pregunta 4.

Creo que es muy importante en el ámbito profesional de la danza implementar materias donde se desarrolle un poco más este tipo de vanguardias. Para darle un toque de arte contemporáneo rompiendo los esquemas clásicos y atreverse a dar ese salto.

Pregunta 5.

El campo de acción se hace más amplio ya que las propuestas de espacio tiempo pueden variar, eso enriquece de cierta manera el lenguaje, el mensaje, y desarrolla la creatividad. Expande las posibilidades espaciales para el ejecutante.

Pregunta 6.

La videodanza desarrolla la improvisación de una manera más íntima en el proceso de creación, ya que al momento de ejecutar frente a una cámara, la dinámica toma un rumbo distinto hacia la improvisación, ahí depende de los elementos como el clima, los lugares en donde se realiza.

Pregunta 7.

Dentro de la planeación ayuda mucho el método que se utiliza para organizar, ya que se requiere tener conocimientos básicos sobre cine, lo cual se manifiesta de una forma distinta de llevarlo a cabo como tener bien organizado cada cuadro de una manera precisa y escrita. Al llevarlo al papel se hace tangible.

Pregunta 8.

En la cuestión coreográfica hay ciertas limitantes en la cuestión visual, pero también ayuda. En la creación de coreografía da un poco más de tiempo analizar la simbología y plantear el lenguaje.

Pregunta 9.

Aumenta la sensibilidad estética ya que las herramientas aumentan, el campo creativo va más allá del cuerpo, a esto se le agrega la apreciación plástica, musical, estética, las cuales sensibilizan estas áreas que aparentemente antes no eran tan importantes para la danza.

Pregunta 10.

La capacidad creativa se desarrolla al grado que es la base importante para desarrollar este nuevo lenguaje. Esta fusión de máquina-cuerpo que crea una forma distinta de hablarle al espectador. Esto desata encontrar una manera distinta de comunicarse. Echar a volar la mente.

Pregunta 11.

Generalmente en la danza se trabaja en equipo, pero con personas que hablamos el mismo lenguaje. Al momento de interactuar con disciplinas distintas aprendes a convivir y entender otros mundos. Es muy importante porque si alguien en el equipo falla, el proyecto no puede salir adelante.

**ENTREVISTA³³ Y CUESTIONARIO VALORATIVO / EDUARDO ESQUIVEL
(TRANSCRIPCIÓN)**

Hmm... qué entiendo por “videodanza”. Definirla es peculiar porque así como la danza para foro, la videodanza tiene alternativas, o tiene ramas, o tiene tendencias. Entonces, de entrada, videodanza debe ser un proyecto elaborado para ser videodanza; no una coreografía que grabas, no nada más movimientos que pones con un encuadre que no estudiaste. Una videodanza es un proyecto donde el trabajo corporal está integrado al trabajo de la cámara... a la locación, al trabajo de la iluminación, el trabajo de maquillaje no maquillaje, vestuario no vestuario; pero la videodanza hablando en concreto (aunque ya sé que no fue concreto); hablando en concreto sin excederme ahorita, es la conjugación de distintos lenguajes para llevar la corporalidad o la danza a la cámara.

La videodanza no es el siguiente paso evolutivo de la danza sino que es un paso más, ¿sí?, es una alternativa, es una opción, porque, habrá siempre público, o habrá siempre algún creador que necesite estar en foro o que necesite intervenir espacios “en vivo”, estar presente, compartir el presente con el público. Pero también, ya existe un público fuerte que necesita ver las cosas de manera digital o en pantalla, e incluso un creador que necesite mostrarse a través de la pantalla.

Tenemos ahorita la ventaja de que cualquiera tiene acceso a su celular, cualquiera tiene acceso a su computadora en su casa, su televisión o lo que sea... todo se conecta a Internet, todo te da la posibilidad de ver en Internet lo que sea que busques. Entonces,

³³La entrevista fue realizada el 9 de febrero de 2015.

mucha de esta gente no va a acudir al foro, esta gente que no acude al foro puede encontrar la danza, la videodanza o el arte, a través de estos medios cibernéticos. Entonces sí es un nuevo paso en la danza (no un nuevo) pero sí es un paso en la danza, pero no la va a suplir.

Es necesario difundir la videodanza en Monterrey porque, lo repito ahorita, nos ayuda para contactar al público, por toda esa gente que ya tiene acceso a las redes cibernéticas pero que no accede a un teatro porque no le interesa, porque no conoce, porque no sabe. Entonces, la necesitamos en especial en una comunidad como la regiomontana para realmente poder difundir, para realmente poder compartir, alcanzar a más personas.

La participación de nuestra comunidad con respecto a la videodanza es casi cero, ¿por qué?, en gran medida por la “vieja escuela”, que a no todos les interesa mucho investigar con esta rama, y en parte por los estudios que se ofrecen en el Estado respecto a danza sobre todo, no fomentan el empleo de otras técnicas que no sean las necesarias para estar en un foro.

Mi primera excursión a la videodanza fue por un proyecto de un francés, a finales del 2010. Solamente fue ir a improvisar a un espacio. Entonces, en el espacio no ponían distintos retos, nos mojaban el piso o colgaban una iluminación que te cegaba... fue solamente un experimento de improvisación, fue... interesante pero... hubo poco diálogo. Solamente era para una prueba y la cámara jugaba alrededor de esto. A partir de eso, he participado en una videodanza producida en Holanda por una compañía holandesa

y ahí sí hubo muchísimo más diálogo. Se nos preparó el piso para que nosotros hiciéramos la coreografía acostados, y la cámara estuviera en el techo, solamente viajando por encima de nosotros. Entonces se nos coreografió para trabajar en pro de esta necesidad... y el resultado fue muy interesante; ahí fue donde pensé: “Ah, es que realmente tiene que haber un diálogo, ¿no?”

Entonces, he creado (co-creado) una videodanza, y he producido dos videodanzas. A partir de inicios del 2013, mediados del 2014. Entonces, lo que he aprendido en estas tres experiencias (aquella en la que co-creé y aquellas en las que produje) es que lo más esencial y lo más satisfactorio para mí, es que la videodanza te permite el diálogo, ¿no? El diálogo entre las distintas ramas, que eso fue lo que nos faltó mucho en la primera oportunidad que tuve de probarla; y eso es lo que te permite a ti ir concretando cada vez más tus ideas. Creo que estos primeros experimentos no son los ideales para mostrarse o para presumirse como una obra concluida; pero sí como unos buenos primeros pasos para en verdad empezar a encontrar un lenguaje propio dentro de la videodanza y para empezar a generar cada vez de manera más concreta lo que yo quiero ver en una pantalla.

Creo que es muy importante que materias que intenten trabajar esto se incluyan en los programas de estudio de las escuelas de danza, de artes visuales o de todos... cualquiera que trabaje para foro debería saber también trabajar para video, o trabajar colaborando con gente de video; incluso a veces nada más por la simple tarea de registrar tu obra, pero es un lenguaje que necesitamos incluir en nuestras creaciones escénicas o que los creadores escénicos necesitamos conocer, porque es parte de la actualidad, así de sencillo.

Cualquiera podría ver nuestro quehacer si nosotros somos capaces de crearlo bien y entonces ofrecerlo a la comunidad cibernética, no nada más nuestro quehacer físico como bailarines, como actores, a la comunidad real.

Cuando yo empiezo a desarrollar una idea, si es sobre un texto, entonces primero exploro el texto, ver qué se produce... quién sabe qué... así fue la primer videodanza en la que participé como co-creador. Entonces, el mismo proceso que utilizo para foro lo utilicé en la videodanza, ¿no? Y en las otras dos en las que participé co-produciendo, es el mismo asunto; primero desarrollamos el trabajo corporal, luego lo analizamos a través de la cámara...hmm... eso modifica un poco nuestras costumbres, pero al menos el punto de partida, es el mismo.

Una de las principales dificultades a las que me he enfrentado, es darme cuenta de que divago, de que soy disperso, de que no sé comunicar mis ideas. Entonces, esta oportunidad que te da la videodanza, de concretar tus ideas para poder comunicarlas a alguien que no solamente es otra persona, sino que es un artista de otra rama. Es una oportunidad fabulosa porque también aprendes a ser más concreto en los proyectos que ya atañen netamente a tu área de trabajo, y casi área de confort.

A partir de las videodanzas, como sé proponer sé exigir, y como sé exigir sé responder también cuando me exigen. Es una experiencia que me ha ayudado para ser alguien mucho más efectivo.

En la comunidad regiomontana, algunos han recibido los proyectos con motivación. Es interesante la reacción que ha habido, ha sido aceptada en algunos festivales (la

primera sobretodo, que es la que ya estoy moviendo yo), y esto ayuda para darte cuenta de que al menos sí se logró concretar algo, y ya sea la estética o las motivaciones, o alguna parte del proyecto convence a algunos curadores para que participe en festivales. Pero, lo que sí he visto es que se nota, uno: la inexperiencia y dos: el que entré en un principio muy optimista pero sin conocer realmente lo que necesitaba para poder trabajar una videodanza.

Así que muchas de las reacciones que he recibido del público en general ha sido: órale, que interesante. Es un buen comienzo, un comienzo interesante pero no es a nuestro parecer (me han dicho) algo concluido... Y lo entiendo.

Sin duda, planeo seguir desarrollando este tipo de proyectos, voy a repetir, porque insisto en que lo considero una excelente herramienta para difundir nuestro quehacer. O sea, me encanta la facilidad con la que a través de la videodanza puedes alcanzar a públicos que usualmente no acuden a ningún foro, y dos: porque me parece una meta muy interesante poder seguir desarrollando mi capacidad para comunicarme, mis necesidades, mis motivaciones, con otros artistas... entender las suyas, y sumarlas para poder crear un proyecto en conjunto. Creo que la colaboración, que es la base de una videodanza (la base de cualquier creación, pero la videodanza es muy obvia), es necesaria para los artistas de nuestras generaciones o de las que siguen porque... por las carencias actuales de recursos, por las carencias de espacio y todo esto. O sea, es mucho más sencillo crear juntando recursos, juntando espacios, juntando motivaciones. Porque sumando esfuerzos disminuyes el esfuerzo individual, y sumando conocimientos aumenta el conocimiento individual.

Mis redes de contacto, bueno en Facebook que es la más rápida: [Facebook.com/colectivoandante](https://www.facebook.com/colectivoandante), la página oficial del grupo es colectivoandante.com.mx. Tenemos el Twitter: [colectiv_andante](https://twitter.com/colectiv_andante). Yo soy Eduardo Esquivel, y cualquier duda ahí está el colectivo, ahí están las iniciativas también, encuentrocatapulta.com, que es un proyecto que también dirijo, donde está otro poco de mi quehacer.

Tabla No. 9. CUESTIONARIO VALORATIVO / EDUARDO ESQUIVEL	
PREGUNTA(S)	PUNTAJE (0-10)
1. ¿Qué tan útil consideras a la videodanza como recurso expresivo en tu quehacer artístico como bailarín-coreógrafo y/o artista visual?	7
2. Si otorgáramos un valor de 5 (por partir del punto medio de nuestra escala de medición) a la libertad creativa (tanto en forma como en contenido) con la que puedes realizar una propuesta dancística escénica, ¿qué valor le darías (en comparación) a la libertad creativa con la que puedes realizar una propuesta videodancística?	10
3. ¿Qué valor darías al interés que la videodanza genera en ti?	10
4. ¿Qué valor darías a la pertinencia de difundir la videodanza a través de su inclusión formal en los planes de estudios profesionales de danza y artes visuales?	10
5. ¿Qué valor darías al campo de acción que la videodanza abre para el bailarín-coreógrafo y/o artista visual?	10
6. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al mejoramiento de tu capacidad de improvisación?	8
7. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al mejoramiento de tu capacidad de planeación coreográfica?	10
8. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al mejoramiento de tu capacidad de ejecución coreográfica?	10
9. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al desarrollo de tu sensibilidad estética?	10
10. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al desarrollo de tu capacidad imaginativa?	10
11. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al desarrollo de tu capacidad para trabajar en equipo?	10

Justificación

Pregunta 1.

Hablando netamente de la videodanza como recurso en MI quehacer, no es tan útil porque aún no tengo los conocimientos ni he realizado el laboratorio necesario para aprovechar al máximo sus posibilidades.

Pregunta 2.

La cantidad de posibilidades y limitaciones a las que te enfrentas al realizar una videodanza significan todo otro mundo de experiencias que te retan como no puede hacerlo el “Foro”.

Pregunta 3.

Me interesa como medio de difusión para la danza... Necesaria para las tendencias cibernéticas de nuestra sociedad.

Pregunta 4.

Es necesario que el artista (de cualquier rama), conozca todas las posibilidades que existen para crear, para intentar, no sólo para fomentar la diversidad de lenguajes creativos, sino que para ampliar las herramientas o para optar por un camino creativo.

Pregunta 5.

Como busca el diálogo entre creadores de distintas ramas, y como todos los creativos deben aprender que el trabajo (proceso) es más importante que las visiones personales, la videodanza significa una gran oportunidad para dialogar.

Pregunta 6.

A veces la cámara puede ser un vicio, como el espejo, así que es útil pero para mis inquietudes, antes prefiero el dominio del cuerpo que el de herramientas externas.

Pregunta 7.

Integrar el movimiento en un espacio de manera funcional con la cámara, exige una excelente planeación.

Pregunta 8.

Saber adecuar el trabajo corporal en pro de las necesidades de distintos lenguajes, permite identificar cuáles elementos sirven o son necesarios para “cuál” situación.

Pregunta 9.

Aprendes a VER tu quehacer, aprendes a analizarlo desde el punto de vista de otras artes, aprendes a aportar y a veces incluso a contener ideas.

Pregunta 10.

Como significa todo otro mundo creativo, la videodanza te permite buscar mostrar lo que en foro no puedes compartir con el público.

Pregunta 11.

Solo a través del equipo puedes concretar una producción.

ENTREVISTA³⁴ Y CUESTIONARIO VALORATIVO / LUIS FRÍAS LEAL (TRANSCRIPCIÓN)

Bueno, la videodanza pueden ser varias cosas, puede ser un apoyo para la puesta en escena, ehm... también puede ser en sí un producto final como una danza que no sucede en escena sino que sucede en un ehm... y se graba. En lo general, a mí me ha tocado participar con la videodanza para la puesta en escena y creo que eso tiene que ver, bueno, permite como abrir otras dimensiones de posibilidades narrativas.

No sé si sea como un paso evolutivo pero siento que sí es una unión muy natural, estamos en un momento donde es muy valiosa y como que buscamos mucho las voces interdisciplinarias. El hecho de que ya sabemos que de un solo punto de vista solamente tenemos un solo resultado, entonces intentamos ver cómo llenamos de más información la experiencia total de algo; para entender algo. Entonces, por un lado se me hace muy natural tanto que las visuales quieran entrar al movimiento del cuerpo; digo, siempre ha sido un tema que explora las artes visuales, cómo vivimos en nuestro cuerpo. Y por otro lado creo que también es un paso muy natural que la danza quiera como no estar confinada a un espacio escénico. Entonces, más que una cosa de evolución creo que es como aprovechar las posibilidades narrativas. Es una cosa como más de libertad.

Yo siento que entre más hacemos puentes disciplinarios, entre más trabajamos unos con otros, no es como combatir la subjetividad o la relatividad sino es simplemente acatar las posibilidades, ¿no? Yo he descubierto en mi experiencia que es muy distinto cuando estoy viendo o platicando o trabajando con tales, que cuando estoy viendo o platicando

³⁴La entrevista fue realizada el 14 de febrero de 2015.

con otros tales; pues a mí qué me interesa, no me interesa decir ésta es mejor que ésta, lo que me interesa es cómo juntar todas esas voces. Entonces, creo que ahí es donde está la fuerza, ¿no? Porque, no sé, para un bailarín puede ser como: “Y cómo me veo yo como imagen”, y para un artista visual es: “Oye, y qué pasa si además este cuerpo se mueve, si esta obra se mueve y tiene una vida distinta”. Entonces, creo que tiene que ver con el no aislarnos sino el aprender a utilizar la posibilidad para crear la significación para crear como que el mundo en el que estamos, ¿no?

Creo que hay cosas muy buenas que se hacen en nuestro Estado y en la ciudad, hay veces que quizás por cuestiones como de difusión o no sé, hay poco público. Por otro lado, siento que la videodanza sí se ha adentrado a las comunidades dancísticas locales, o sea, cada vez más vas a una puesta de danza y ves que de alguna forma utilizan la videodanza. Siento que es una herramienta más, como decía, para otro nivel de narración en escena, y también creo que es un nivel o una posibilidad de investigación.

Entonces, pues, definitivamente hay que difundirla y estudiarla, ¿qué significa?, ¿qué pasa cuando utilizo la videodanza? Definitivamente, sí sería muy interesante que existieran como foros de discusión, de estudio sobre la videodanza porque creo que es una herramienta creativa muy fuerte.

Creo que todo empezó con la escuela Adolfo Prieto, que estábamos en un seminario de semiótica y había el interés de la escuela que empezáramos a desarrollar proyectos de investigación y de producción. Y fue como que un poco aleatorio el hecho de que qué íbamos a hacer, entonces empezamos a formar un grupo donde había personas de visuales, había personas de teatro, personas de letras... y qué podemos hacer, qué

podemos hacer y de ahí surgió como la idea de trabajar con una bailarina (que es Aurora Buensuceso) y por eso, no sé, como que fue muy inocente la entrada, simplemente surgió de que ¡ah!, también vamos a agregar la danza. Y fue como un intento de ver qué podíamos hacer juntos, nuestro primer intento nunca fue de que “Vamos a hacer una videodanza”, o algo planeado, siempre fue como el intento de unir nuestras visiones, ¿no?

Eh, para mí fue genial, fue una cosa de mucho aprendizaje porque recuerdo que para comunicar a veces algunas de las ideas de video, pues yo hacía los videos como no sé yo como modelo. ¡Imagínate! Yo hacía algo y luego ya iba y se lo enseñaba a Aurora: mira, te voy a pintar así o me gustaría que estuviéramos en un lugar como éste.

Ehm, no sé, ir a grabar a locaciones como el desierto y luego traerse el desierto ¡al teatro! Y cosas así, se me hace muy atractivo, creo que (insisto, lo he dicho como veinte veces) pero creo que te amplía las posibilidades narrativas. Te abre a un nivel donde no es ésta temporalidad, donde no necesariamente es este espacio geográfico, sino simplemente, son todas las herramientas para crear el significado.

Supongo que hay gente que hace videodanza independientes, así solos, pero por lo general a mí me ha tocado trabajar con la videodanza en trabajo de equipo, en trabajos colectivos. Entonces, nunca hay como una intención de implantar o no sé, de sobreponer una mirada o al contrario. No sabes exactamente qué va a surgir, sabes qué vas descubriendo, qué sí te va gustando, qué no te va gustando; entonces se va como construyendo la mirada entre varias opiniones, y pues, obviamente, las opiniones o las diferentes personas que estén trabajando pues van a afectar, ¿no? No es lo mismo trabajar no sé, con Juan que con Petra, por así decir algo. Entonces, eso también es como una de

las cosas más ricas porque entonces se convierte en una herramienta de comunicar. Te das cuenta de que si no estuvieras haciendo éso con esas personas, sería... no existiría, sería algo totalmente distinto.

También, no sé, hay una cuestión como de formación de públicos. Entonces, nunca sabes si el público te está diciendo: “¡Ah qué bonito está!”, simplemente porque no se adentra a un nivel más como crítico o porque realmente les gustó. Yo lo que puedo decir al respecto es que hemos recibido muy buenas opiniones de las piezas y también hemos recibido muy buenas aportaciones, como de conflictos que surgen a partir de la videodanza. O sea, no sé: “¡Oye!, está pasando que está robando voz el video sobre la bailarina” o “¡Oye!, está la bailarina necesitando más acción del video”... Cosas que la gente percibe de la escena que tú tienes que considerar si es parte de lo que quieres lograr, o sea, de la sensación que quieres dar. O si simplemente fue algo que se te salió un poco de las manos... Pero creo que, le llama mucho la atención al público el videodanza... el video en escena y el videodanza creo que en general les llama mucho la atención.

Ahorita estoy trabajando con un grupo que se llama La Columna, con los que precisamente el año pasado desarrollamos “La Mujer de Lot”. Ahora estamos trabajando con una dupla de bailarines, un chavo y una muchacha. Y estamos haciendo “Frankenstein” de Mary Shelley. La idea no es hacer el Frankenstein de cine, de miedo, sino más bien hacer una versión un poco más apegada al libro, que es como que una situación muy psicológica y con mucho apego a los mitos de la Creación, de Prometeo y de Narciso... Y pues estoy muy emocionado porque creo que ambos personajes como el

doctor, como el monstruo ¡uf! No sé, tienen como mucho qué decir físicamente, corporalmente y creo que eso, cada vez que ensayamos, me nutre más como que a visualizar cosas, a pensar cosas en imágenes y todo eso. Y pues, estoy muy emocionado porque es como que ¡wow!, ¿no? Tienes, este, por así decirlo, como un lienzo en blanco, enorme.

(Contactos) Facebook/Luis Frías Leal, abraxasgráfico.blogspot.mx

Tabla No. 10. CUESTIONARIO VALORATIVO / LUIS FRÍAS LEAL	
PREGUNTA(S)	PUNTAJE (0-10)
1. ¿Qué tan útil consideras a la videodanza como recurso expresivo en tu quehacer artístico como bailarín-coreógrafo y/o artista visual?	10
2. Si otorgáramos un valor de 5 (por partir del punto medio de nuestra escala de medición) a la libertad creativa (tanto en forma como en contenido) con la que puedes realizar una propuesta dancística escénica, ¿qué valor le darías (en comparación) a la libertad creativa con la que puedes realizar una propuesta videodancística?	10
3. ¿Qué valor darías al interés que la videodanza genera en ti?	10
4. ¿Qué valor darías a la pertinencia de difundir la videodanza a través de su inclusión formal en los planes de estudios profesionales de danza y artes visuales?	10
5. ¿Qué valor darías al campo de acción que la videodanza abre para el bailarín-coreógrafo y/o artista visual?	10
6. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al mejoramiento de tu capacidad de improvisación?	10
7. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al mejoramiento de tu capacidad de planeación coreográfica?	10
8. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al mejoramiento de tu capacidad de ejecución coreográfica ? (Frías cambia ejecución coreográfica a planeación escénica)	10
9. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al desarrollo de tu sensibilidad estética?	10
10. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al desarrollo de tu capacidad imaginativa?	10
11. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al desarrollo de tu capacidad para trabajar en equipo?	10

Justificación

Pregunta 1.

La videodanza es un ejercicio interdisciplinario. Es como una respuesta a la relatividad del conocimiento. Es unir miradas para crear una nueva voz que comunica la experiencia.

Pregunta 2.

La libertad creativa depende de muchos factores, generalmente la videodanza tiene que ver con un proceso colectivo. La libertad persiste pero hay que saber encontrar la voz del grupo y del proyecto.

Pregunta 3.

Me interesa por la capacidad narrativa. No es cine, no es un guión, pero puede narrar, también puede desplazar el entendimiento del cuerpo.

Pregunta 4.

No creo que el arte sólo dependa de las posibilidades técnicas, y por ende, tecnológicas, pero es bastante natural emplear los medios contemporáneos en la producción artística. Entonces el video es algo que nos penetra. Entre más lo estudiemos, más capacidades expresivas y de investigación tendrá. Más servirá como herramienta de investigación.

Pregunta 5.

Abre la acción interdisciplinaria, la mirada complementaria. Abre la posibilidad de un vocabulario, de una voz.

Pregunta 6.

Como yo participo en la videodanza desde las artes visuales, normalmente no me toca improvisar en escena o improvisar para crear una coreografía. Sin embargo, me gusta participar en los ensayos y en los ejercicios de exploración para descubrir la pieza. Esa relación que surge de fuerzas y tensiones creo que alimenta en sí la capacidad de improvisación.

Pregunta 7.

La videodanza tiene muchos niveles expresivos, considero que es muy importante explorar cómo se utiliza en escena. Es como pensar y planear la iluminación, el vestuario, la expresión corporal, etc. Lo importante es que se convierte en una posibilidad expresiva. Es un vehículo más que aporta al total de la pieza escénica.

Pregunta 8.

Tiene más que ver con explorar la posibilidad expresiva, es como si se abriera un nuevo nivel o una dimensión distinta. La videodanza puede afectar la temporalidad, el espacio físico, la cualidad expresiva en sí de la obra.

Pregunta 9.

Es todo un acontecimiento, los cuerpos y la imagen en movimiento. El que el cuerpo se adentre en la imagen en sí afecta totalmente el espacio escénico. Con la videodanza puedes romper las barreras geográficas, convertir el teatro en planos de imaginación y significación.

Pregunta 10.

Es un gran estímulo para el proceso de significación. Depende de cada pieza, pero me atrevo a decir que la unión entre las disciplinas permite descubrir y tratar cosas de una forma que no serían posibles de no existir esa unión disciplinaria.

Pregunta 11.

El trabajo colectivo es una de las partes más interesantes de la videodanza, generalmente es una acción de grupo. Una acción de confrontar miradas y voces para generar una nueva que sea complementaria.

**ENTREVISTA³⁵ Y CUESTIONARIO VALORATIVO / AURORA BUENSUCESO
(TRANSCRIPCIÓN)**

Bueno, para mí la videodanza es esta manera de utilizar las nuevas tecnologías, o dejar también una memoria, a través del video y una composición también coreografía, interpretación y producción.

Sí pudiera difundirse. Considero que en Monterrey no hay muchas producciones de videodanza. Esto tiene que ver considero que con una cuestión de roles, de nuestras búsquedas también como creadores. No siempre los coreógrafos pensamos en hacer una videodanza o ese no es nuestro objetivo. Habrá momentos en los que nosotros requerimos, sí, expresarnos también a través del video, pero no es nuestra función principal. Hay un detonante también, que de repente pues nosotros podríamos decir: tengo esta idea o tengo esto que me gustaría desarrollar, y entonces por eso empezamos también a trabajar a través de la videodanza, pero yo creo que lo más importante es partir de qué es lo que queremos transmitir, cómo lo queremos transmitir, para quiénes lo queremos transmitir. Si yo utilizo la videodanza como una herramienta de memoria o también de ver por este momento en mi carrera, me encuentro y quiero compartir a través del video. Pero no pienso que una cosa tenga que sustituir a la otra.

En el 99', Teoría de Gravedad realiza el programa 2000, que era en el Teatro de la Ciudad, éramos un equipo, estaba en música, por ejemplo, estaba Kinky... en fotografía... bueno, estaba un equipo de trabajo grande, ¿no? Convocados por Ruby Gámez, director en aquél tiempo de Teoría de Gravedad. Entonces, hacíamos una

³⁵La entrevista fue realizada el 14 de febrero de 2015.

exploración, había unas cosas de videodanza y me interesó también esta forma en la que nosotros queríamos compartir al espectador. Entonces, había cuadros donde también era itinerante, la gente viajaba también en el teatro a las diferentes escenas y había momentos donde veíamos estas videodanzas que habíamos producido. Posterior a esto, hicimos otro proyecto, El futuro está frente a tu puerta, y también teníamos, habíamos realizado algunas videodanzas que se integraban dentro de la producción dancística. Y entonces, esto también tanto empezaba el espectáculo, tomábamos también de una coreografía de Ruby Gámez, la estética de Stanley Kubrick; y a partir de ahí se crearon también alrededor de cuatro pequeñas videodanzas, que se integraron al espectáculo completo, el cual, el espectador podía ver en un foro, ¿no?

Entonces también, una muy grata experiencia, una experiencia también muy diferente a la que estamos acostumbrados...y, viene después el proyecto de Construyendo el mundo, donde, por ejemplo, te comparto “Esperando el diluvio”, luego tenemos otro cuadro también, a través de una de las salas de exposición ahí mismo en MARCO, que te presentaba un video a través de un mimetismo, estaba genial... y luego nosotros intervenimos también ese video. Entonces, siempre, o sea aunque no ha sido algo que, por ejemplo, para Teoría de Gravedad o para mí, sea como una constante, de que cada año o que mi capacidad coreográfica o mi desarrollo coreográfico sea exclusivamente en la videodanza, sí ha sido creo que certero, también, con la gente con la que he estado, la gente que me ha dirigido o que nos ha dirigido; y eso ha sido padre, ¿no? O sea, poder compartirlo con otros artistas tu visión sobre equis tema o la visión del coreógrafo, y de nosotros como intérpretes de esta propuesta, más aparte el videoasta. Entonces, creo que

ese diálogo y los resultados eran también, pues, muy satisfactorios. Muy diferentes a nuestra vida como coreógrafos o como creadores escénicos.

En el caso de “Concreto Invierno”, que fue una propuesta junto con Alan Alanís, en diciembre del 2013. Donde había un pedazo de puente abandonado, en el cual, a ciertas horas llegaban indigentes, y entonces, les servía para hacer fuego, para comer, para un punto de reunión... y entonces, al comentárselo, pues le decía que yo quería hacer algo allí, ¿no? O sea, me llamaba mucho la atención el simple hecho de que un pedazo de puente no te llevara a ningún lado, no te cruzara con nada; en este primer cuadro de la ciudad, que apenas se estaba arreglando, dices: ¡oye, alguien lo abandonó, ¿no?!

Y entonces, empiezo a hacer una danza a partir de ese espacio, de lo que esto me genera, y él también me decía: no algo tan espontáneo, no queremos como llegar y hacer la intervención y solamente movernos sino crearla desde origen y poder darle como los diferentes ángulos. Y también, para mí fue muy disfrutable el jugar en esa estructura porque también pues, la coreografía de un tiempo a la fecha para mí ha sido un juego y una búsqueda. Y entonces, al crear “Concreto Invierno”, pues era ese gusto y esa aventura y sobretodo de confiar en tu videoasta, y de decir, es como también un trabajo de roles, o sea, hasta dónde yo voy a estar, hasta dónde yo voy a intervenir; entonces, mi tarea va a estar aquí, tu tarea va a estar acá y vamos a tener una tarea en conjunto. Pienso que hacer videodanza no nada más se requiere como una cámara y ganas de moverse, y en mi caso sí ha sido como, por ejemplo un reto es, yo soy coreógrafa, yo soy creadora escénica; pero yo no soy videoasta, yo no soy artista visual. Entonces, para eso podré

tener ideas pero eso no me hace estar del otro lado. Entonces en lo personal, lo que ha sido para mí es “me voy a apoyar en gente que sabe hacerlo”.

A la gente le gusta también recibir algo diferente, y para nosotros o para mí, por ejemplo, en el último caso del proyecto de Concreto Invierno, el hacer una danza que va a llegar no solamente a un teatro (porque a veces también el teatro es limitado, solamente algunas personas van a llegar, etc.) pero por ejemplo, en el caso de “Esperando el diluvio”, o sea, creo que la gente también está agradecida de que pienses que a través de un video puedes llegar también a otras personas. Bueno, y en este caso también a través del YouTube, ¿no?

Entonces, creo que es una herramienta fundamental también de memoria, para saber por dónde andamos, para no solamente cómo te expones o cómo te van a ver sino por dónde estás tú también ahora, qué es lo que quieres también dejar. O sea, la danza pues una característica es que es efímera, a través de la videodanza pues dejas como también este legado, por dónde estás también tú como bailarina, la voz de quién también estás interpretando. Si es la voz, por ejemplo, en “Esperando el diluvio”, que es obra de Ruby Gámez, pero a través de la intervención de Rosario Guajardo. O sea, “Concreto Invierno”, una pieza en interpretación mía. Pero, creo que es fundamental también dejar qué es lo que estamos haciendo, y poder compartirlo.

Lo que sí sé es que quiero seguir haciendo obra, quiero seguir interpretando, y también pues tener esta ventaja de la videodanza y poder compartirla también ya sea a nuevas generaciones, o a mis compañeros, o a mis amigos o a mis maestros y al público

en general ¿no? Que también puedan verlo, que la danza...sí, ganamos terreno, no es el único, pero yo pienso que lo fundamental es esa esencia también de la danza y del amor a la danza.

(Contactos) www.teoriadegravedad.com.mx / Fundación Danza Regia

Tabla No. 11. CUESTIONARIO VALORATIVO / AURORA BUENSUCESO	
PREGUNTA(S)	PUNTAJE (0-10)
1. ¿Qué tan útil consideras a la videodanza como recurso expresivo en tu quehacer artístico como bailarín-coreógrafo y/o artista visual?	8
2. Si otorgáramos un valor de 5 (por partir del punto medio de nuestra escala de medición) a la libertad creativa (tanto en forma como en contenido) con la que puedes realizar una propuesta dancística escénica, ¿qué valor le darías (en comparación) a la libertad creativa con la que puedes realizar una propuesta videodancística?	5
3. ¿Qué valor darías al interés que la videodanza genera en ti?	7
4. ¿Qué valor darías a la pertinencia de difundir la videodanza a través de su inclusión formal en los planes de estudios profesionales de danza y artes visuales?	10
5. ¿Qué valor darías al campo de acción que la videodanza abre para el bailarín-coreógrafo y/o artista visual?	8
6. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al mejoramiento de tu capacidad de improvisación?	5
7. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al mejoramiento de tu capacidad de planeación coreográfica?	5
8. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al mejoramiento de tu capacidad de ejecución coreográfica?	8
9. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al desarrollo de tu sensibilidad estética?	8
10. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al desarrollo de tu capacidad imaginativa?	8
11. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al desarrollo de tu capacidad para trabajar en equipo?	10

Justificación

Pregunta 1.

Es importante pues es un registro, memoria, y una herramienta que podrá medir que o como nos expresamos en cierto momento de nuestra vida profesional.

Pregunta 2.

Pienso que podrá ser igual, cuando uno se expresa a través de una videodanza tiene que tener muy claro su mensaje, junto a su productor o realizador.

Pregunta 3.

Me interesa como medidor; pero mi punto de partida es primero saber que quiero comunicar o compartir.

Pregunta 4.

Sí, es importantísimo, esto haría mejores producciones, además de ir educando a nuestros sentidos, y también tener o crear mejores propuestas cada vez.

Pregunta 5.

Se requieren artistas más completos, aunque no necesariamente deban siempre hacerlo.

Pregunta 6.

No necesariamente deba ser más creativa o mejor improvisadora, parto de ser mejor artista o comunicadora.

Pregunta 7.

Soy mesurada en el uso de la tecnología salvo que tenga un excelente equipo apoyando una creación, o porque el montaje lo requiere.

Pregunta 8.

Cuando quiero expresarme con una videodanza pongo en práctica mi oficio de coreógrafa.

Pregunta 9.

Para mí, apoyarme de un gran equipo de trabajo es importante, confiar en mi realizador y compartir ideas, tomas, conceptos para el mejor funcionamiento y el mejor resultado.

Pregunta 10.

No necesariamente, uso el cine, la literatura, la poesía, la misma danza, la plástica.

Pregunta 11.

Me encanta confiar y conocer otras formas de trabajo.

ENTREVISTA³⁶ Y CUESTIONARIO VALORATIVO / MARTHA VALDEZ
(TRANSCRIPCIÓN)

Videodanza es una combinación del arte del video, derivado del cine, supongo, y la danza como registro o como llevarlo un paso más allá. Hacer la combinación implica que los dos lenguajes se intercambien ideas y procesos. Lo que enriquece a ambas. Es la evolución de las artes visuales y la danza al unirse, porque es el camino natural, yo creo, de esas dos, de esa conjunción.

La participación en videodanza aquí en el Estado ha sido irregular, yo pienso, y creo que no ha tenido la suficiente difusión, por lo que tampoco se sigue generando como un camino que siempre está ahí, sino que siempre son como casos esporádicos de gente que tiene oportunidad de trabajar ciertas cosas y a veces lo realiza en varias ocasiones, y luego se deja detrás, ¿no?

María Eugenia Garza, ella es como la que más le siguió así como su proyecto principal, digamos, la videodanza (de las que yo conozco, ¿no?), y todos los demás como que haces una y te distancias de ella y así, ¿no? O trabajas con alguien y luego trabajas con otra persona...

Mi primera incursión yo pienso que fue algún trabajo escolar, a veces, iniciativa de algún maestro, y a veces como parte de juegos pues para las mismas clases, ¿no? Y proyectos coreográficos escolares, pero en la incursión del año pasado que fue con Alan Alanís, pues, fue satisfactoria, y... fue divertida, o sea, no sé, como que tampoco

³⁶La entrevista fue realizada el 14 de febrero de 2015.

teníamos muchas pretensiones de sobre qué hacer sino solamente queríamos trabajar juntos y ver qué salía. Entonces, pues, no fue nada con producción ni nada, fue... “fletado, la cosa... y rápido”. Nunca he trabajado en alguna que sea como planeada, y, pues mucha dirección de arte y de video, o sea, siempre ha sido un más o menos, amateur, digamos.

En escena, a veces es como me tengo que llegar hasta aquella esquina pero traía muy poquito vuelo del salto anterior, entonces pues tienes que improvisar cómo llegar si en el momento no salió como estaba planeado, ¿no?, pero, en las videodanzas pues también me imagino que hay de las dos situaciones, la que tienes todo súper planeado y contados exactamente cuántos pasos, cuántos segundos te vas a mover o en la que tienes que improvisar porque pues así se da la situación, ¿no?

En la videodanza, una parte por ejemplo es aparte del espacio, o sea que los espacios en una videodanza son más variables; pues no sé, puedes ir a bailar pues a una bodega o en medio del bosque, en medio de la calle. Y la danza, digamos, normal, es como ir a bailar en un escenario donde ya tienes más o menos cosas definidas, y cosas que tienes que hacer técnicamente para que se vea bien hacia el público, o sea, como pararte en la luz o cosas así, y que no hay repetición.

Y en una videodanza, lo que te puede favorecer o perjudicar es que hay repetición, o sea que tienes más chances de volver a hacer lo mismo pero también todas esas chances implican, a veces, ser más exacta o ser siempre igual porque si te hacen con una sola cámara y te toman primero aquí y luego te toman allá, tienes como que ir empatando tu

ejecución. Porque a lo mejor, no sé, si me graban de un frente y yo estoy sonriendo en el paso, y luego me graban de lado y yo estoy toda seria, pues no van a poder hacer la edición, ¿no? Aunque también pues eso, como el proceso de postproducción, a veces, también facilita las cosas a que se arreglen cosas que no te salieron totalmente bien o quieres que se vean mejor; pues en la postproducción lo arreglas.

Entonces, es sólo diferente tiempo y que en una videodanza no todo el trabajo del coreógrafo o bailarín es total, o sea, van a usarte para lo que en la postproducción se necesita, ¿no? Entonces, aunque a ti te haya gustado mucho cómo hayas hecho cierta cosa, a lo mejor en postproducción se dan cuenta que la luz no estaba chida o que te despeinaste o que traías el sudor en medio del ojo, o sea, cualquier cosa, ¿no? que puede no funcionar para el video.

Si nosotros tuviéramos como la confianza de tener el conocimiento para decir, para opinar, o sea, yo nunca he editado nada, entonces yo no te puedo estar diciendo de que: no, edítale así, o sea, te puedo decir: oye, a mí me gustó más esto, o sea, yo creo que sí tiene que haber una opinión pero también tiene que haber como el espacio de involucrarse. O sea, a lo mejor los tiempos no te dan, o a lo mejor te contratan para una videodanza y ya el acuerdo está en que tú haces lo tuyo y yo lo mío. O sea, depende de cómo el trabajo se vaya dando en equipo y también, me imagino, pues, yo no sé editar pero yo creo que hay muchos bailarines que sí editan y hacen sus propias videodanzas, ¿no?

O también, que hay videodanza que ni siquiera son de gente especializada en danza, de primer instancia, que las videodanzas a veces surgen pues a partir de gente de visuales o no sé, de gente que a lo mejor no está metida en la danza escénica pero que trabaja en ese contexto. Entonces, yo creo que hay de todo.

A todos los involucrados en una videodanza yo creo que les da oportunidad de crecer y de investigar más su área al tener contacto con otras áreas, entonces tanto si eres sólo un bailarín y te piden especificaciones que te van a hacer conocer cosas de las cámaras o de la situación en la que te encuentres bailando, o sea, en el espacio; pues, te va a cambiar. Y también si eres un coreógrafo y te toca producir cierta pieza para sólo un espacio o para cierto tiempo o que sucedan cosas que en escena no se pueden, también te aporta trabajo, te aporta una experiencia, ¿no? Que te va a enriquecer... o de plano te puede pasar que te salga muy mal y la quieras dejar y decir nunca más, ¿no?... pero también para el visual, pues yo creo que también entender otro modo de ver las cosas es importante.

Las obras de videodanza en que he participado, a lo mejor no han tenido mucha difusión y la poca que han tenido creo que nos ha ido bien. A mí me han gustado, los trabajos en los que he participado y ya con la satisfacción personal pues, ya quedó ese momento y ese momento se disfrutó y ya al público que llegue y que le guste, pues qué padre...

Sí planeo hacer más videodanzas porque es como inevitable, o sea, las personas que hacen video tenemos intereses en común, entonces, siempre va a haber alguien con quién

juntarse, una convocatoria que se abra que te interese...alguna cosa que no se pueda hacer en el escenario y que se pueda trasladar al lenguaje del video... no sé, siempre es como una cosa que está ahí, esperándote, ¿no?

Soy Martha Valdez, mi grupo de danza contemporánea se llama Moksa, existimos desde el 2008 más o menos; no tengo página ni link por el momento, pero siempre estamos presentes en el Encuentro Metropolitano y en eventos así que hay en la ciudad, Danza en la Plaza y en la Facultad de Artes Escénicas en el Encuentro de Egresados.

Tabla No. 12. CUESTIONARIO VALORATIVO / MARTHA VALDEZ	
PREGUNTA(S)	PUNTAJE (0-10)
1. ¿Qué tan útil consideras a la videodanza como recurso expresivo en tu quehacer artístico como bailarín-coreógrafo y/o artista visual?	7
2. Si otorgáramos un valor de 5 (por partir del punto medio de nuestra escala de medición) a la libertad creativa (tanto en forma como en contenido) con la que puedes realizar una propuesta dancística escénica, ¿qué valor le darías (en comparación) a la libertad creativa con la que puedes realizar una propuesta videodancística?	5
3. ¿Qué valor darías al interés que la videodanza genera en ti?	7
4. ¿Qué valor darías a la pertinencia de difundir la videodanza a través de su inclusión formal en los planes de estudios profesionales de danza y artes visuales?	9
5. ¿Qué valor darías al campo de acción que la videodanza abre para el bailarín-coreógrafo y/o artista visual?	8
6. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al mejoramiento de tu capacidad de improvisación?	6
7. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al mejoramiento de tu capacidad de planeación coreográfica?	7
8. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al mejoramiento de tu capacidad de ejecución coreográfica?	7
9. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al desarrollo de tu sensibilidad estética?	8
10. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al desarrollo de tu capacidad imaginativa?	8
11. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al desarrollo de tu capacidad para trabajar en equipo?	9

Justificación

Pregunta 1.

Es útil en la medida que es un espacio más donde desarrollar la danza, además de ser una plataforma de distinta distribución y por tanto viaja a otros públicos.

Pregunta 2.

Son distintos materiales los que se manejan en una y otra, otros tiempos y posibles espacios, la libertad creativa dependerá de cada coreógrafo en particular y como se sienta más cómodo.

Pregunta 3.

Me gusta la videodanza pero no tiene el nervio del público presente.

Pregunta 4.

Tiene mucha importancia la difusión mediante las escuelas de la videodanza porque falta del interés se deriva del poco conocimiento y práctica que se tiene de este tipo de producción.

Pregunta 5.

Es un espacio de intercambio de espacios y materiales.

Pregunta 6.

La improvisación está igualmente presente en los trabajos escénicos o videodancísticos.

Pregunta 7.

La planeación coreográfica depende de los espacios y en una videodanza son más variables en su conformación, un escenario teatral es algo que ya se da por sentado.

Pregunta 8.

La ejecución dancística depende directamente del espacio del que se disponga, por tanto, influye en el modo en que se desarrolle, cambia los modos de sentir y por tanto, de bailar.

Pregunta 9.

La videodanza nos da otros paradigmas de lo que la propia danza es para cada intérprete, la falta, muchas veces, de público al realizarla o la oportunidad de repetir las cosas nos dicta caminos distintos.

Pregunta 10.

Las posibilidades del video abren caminos nuevos para el coreógrafo / bailarín.

Pregunta 11.

El trabajo en equipo se lleva al intercambio de ideas entre distintos lenguajes.

ENTREVISTA³⁷ Y CUESTIONARIO VALORATIVO / MARÍA EUGENIA GARZA (TRANSCRIPCIÓN)

Es una propuesta coreográfica que es preparada especialmente para presentarse en video, y bueno, tiene características diferentes al arte escénico en sí. Creo que hay muchas posibilidades para la danza y para las artes visuales y no creo que sea el siguiente paso necesariamente.

Siempre es importante difundir lo que se está haciendo en cualquier disciplina, nada más que, por ejemplo en videodanza, creo que lo que se está haciendo y lo que se ha hecho, ha sido un poco inconstante. Trabajan o están trabajando y de pronto hacen una videodanza, y luego siguen haciendo puesta en escena, entonces creo que no ha sido como muy constante de decir alguien que siempre está haciendo videodanza.

Creo que también, el hecho de que sea un género híbrido en esta tecnología, que es virtual, que es asincrónica; tiene otra naturaleza. Entonces, muchas veces se trabaja con gente de Monterrey que trabaja con gente de otro lugar. Se me hace como muy difícil decir “el género de videodanza que se hace en Monterrey”. Hay muchas colaboraciones, por ejemplo, sé que Eddy Esquivel, que es de Monterrey, también hace cosas con gente de otra parte. Como que se presta mucho, la videodanza, para trabajar en colaboración con gente de otros lados; y su formato, viaja...Es un género que está en la red, o que está en los festivales; el tiempo de atención es muy diferente al tiempo que tú estás en un...al tiempo que puedes dedicarle a una obra cuando tú estás físicamente frente a una persona

³⁷La entrevista fue realizada el 20 de febrero de 2015 (vía Skype).

bailando. Entonces, hay como muchos distractores. A mí me gusta, por eso, presentar las proyecciones como una función porque la gente va dispuesta a eso...

La Sensación es como un proyecto que yo inicié a finales del 2008, y entonces hay proyectos en los que yo invito a trabajar a más personas; ahorita, por ejemplo, estoy trabajando sola pero ha habido proyectos como el de “Se divisa el panorama. Danza para una ciudad con orgullo”; la videodanza “Panorama” que es derivada de esta coreografía, en el que trabajé con bastantes personas de danza y de video. Pero, yo empecé con la videodanza cuando estudié Ciencias de la Comunicación, entonces empecé a trabajar en Producción Audiovisual en el 98’ en el Tec de Monterrey, en la Universidad Virtual; y bueno, conocí a mucha gente de Artes Visuales y paralelamente estaba con la danza.

Entonces en el 2005, realicé un proyecto que se llama “Las otras posibilidades” y recibí una beca; y entonces ahí surgió la idea de trabajar el video en escena. Entonces realizamos algunas piezas que fueron propiamente videodanza que se proyectaban dentro de la función. Éramos dos amigas más, Lucy Zamora y Silvia Rodríguez; juntas las tres hicimos un colectivo que se llama Báilamela Suavecita Productions, y entonces Báilamela Suavecita empezó...empezamos a hacer cosas de video especialmente para danza; y fue como empezamos... fue un poco intuitivo realmente.

Creo que el punto clave está en que el tiempo es más corto, que tú tienes idealmente para desarrollar una obra... bueno ahorita hay concursos de videodanza y exhibiciones que son videodanzas de un minuto. Y en escena, pues usamos muchas veces una hora, o cuarenta minutos, veinte minutos; y entonces tienes que ser como...mucho más... una

síntesis, ¿no?, más compacto. Creo que la carga visual y la carga auditiva es más concentrada en la videodanza. Y lo que me gusta mucho de la videodanza es, una, que puedes trabajar como “micromovimientos” o las “nanodanzas” que les dicen también; que pues puedes... no sé... hacer una coreografía del dedo... y esto te da ciertas libertades en cuanto a dirigir la mirada del espectador, en cierto sentido... Y la ficción, puedes jugar también mucho después de que ya hiciste la grabación, o sea, en postproducción, pues te puedes encontrar sorpresas, te puedes encontrar otros hallazgos que en la danza en vivo a veces no... a ver, digo, en una puesta en escena tu trabajas mucho la experimentación, la improvisación, etc., pero al final se está dando en vivo, se está realizando es ese momento y en cambio, pues, con una videodanza tú tienes siempre la oportunidad –por decirlo así- de cambiar la trayectoria de lo que estabas haciendo. Eso es una libertad que se tiene... la cuestión de la permanencia, ¿no?, la danza sigue siendo un arte efímero, es con tu cuerpo con el que estás y tienes que estar tú presente para desarrollarla. Y la videodanza te permite permanecer en el tiempo, por principio te permite registrarla, es un registro; la puedes estar viendo al paso del tiempo y permanece igual.

Una de las cosas que me han pasado con la videodanza es que hay como una cierta “falsa ilusión”, me parece, una ilusión con respecto a las convocatorias para los festivales internacionales, en cuanto a mí experiencia, porque, por ejemplo, cuando yo voy a participar con una obra, una puesta en escena, los festivales... bueno si yo voy a participar en un festival local o nacional, yo me preparo como para ver si me tengo que desplazar, si veo como que tienen ciertas categorías, a veces, como tener cierta experiencia o tener una

obra de “tanto tiempo”, etc.; y en la videodanza, los festivales de videodanza, la mayoría son abiertos y son internacionales, entonces, yo antes aplicaba a todos los concursos, a todos los festivales, ¿no?; pero después te das cuenta, ,bueno, no te limitas, pero que no me puedo comparar con los recursos que tengo para realizar una videodanza; que ése es uno de los retos o las dificultades...

Soy María Eugenia Garza y los invito a que vean a La Sensación en YouTube.

Tabla No. 13. CUESTIONARIO VALORATIVO / MARÍA EUGENIA GARZA	
PREGUNTA(S)	PUNTAJE (0-10)
1. ¿Qué tan útil consideras a la videodanza como recurso expresivo en tu quehacer artístico como bailarín-coreógrafo y/o artista visual?	8
2. Si otorgáramos un valor de 5 (por partir del punto medio de nuestra escala de medición) a la libertad creativa (tanto en forma como en contenido) con la que puedes realizar una propuesta dancística escénica, ¿qué valor le darías (en comparación) a la libertad creativa con la que puedes realizar una propuesta videodancística?	5
3. ¿Qué valor darías al interés que la videodanza genera en ti?	10
4. ¿Qué valor darías a la pertinencia de difundir la videodanza a través de su inclusión formal en los planes de estudios profesionales de danza y artes visuales?	10
5. ¿Qué valor darías al campo de acción que la videodanza abre para el bailarín-coreógrafo y/o artista visual?	7
6. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al mejoramiento de tu capacidad de improvisación?	5
7. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al mejoramiento de tu capacidad de planeación coreográfica?	8
8. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al mejoramiento de tu capacidad de ejecución coreográfica?	8
9. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al desarrollo de tu sensibilidad estética?	10
10. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al desarrollo de tu capacidad imaginativa?	10
11. ¿En qué grado consideras que la videodanza aporta al desarrollo de tu capacidad para trabajar en equipo?	10

Justificación

Pregunta 1.

Muy útil, pues me permite realizar una obra en un formato que puede permanecer en el tiempo y que puede viajar de un lado a otro sin costo.

Pregunta 2.

Le doy el mismo valor, pues cada género tiene sus libertades y limitaciones, por ejemplo la videodanza no es en tiempo real y aunque puede haber espontaneidad en el momento de grabar, por ejemplo, siempre se tomará una decisión final en la postproducción, en esta etapa se decide. En cambio, en una obra escénica, pueden darse situaciones de improvisación que se solucionan en ese momento y que ocurren de forma evidente, son irreversibles.

Con respecto a la sensación como intérprete en una obra escénica y en una videodanza, creo que la satisfacción de un *like* o un aplauso podrían en ciertos casos ser iguales; sin embargo, en el caso de una producción de videodanza, la respuesta del público nunca es inmediata, así que tu bailas y todo se queda en un video, no es hasta después que ves el resultado final y de alguna forma conoces la reacción del público, con el “like” por ejemplo, pero para entonces tu sensación de bailar ya pasó. En cambio, en escena todo es en tiempo real y la retroalimentación del público es inmediata. Todavía estás como intérprete con toda la energía de bailar cuando recibes el aplauso.

Pregunta 3.

Por supuesto que me interesa mucho lo que se hace en videodanza, tanto como productora audiovisual como coreógrafa. Además es un medio que permite tener acceso a las obras más fácilmente.

Pregunta 4.

Me parece una necesidad que los artistas y creadores en danza y artes visuales tengan las herramientas idóneas para llegar más rápida y eficazmente a crear obras de calidad. Sin duda, la educación artística, es una de las principales vías.

Pregunta 5.

Creo que la videodanza difunde, expone, pero no necesariamente va más allá; me parece que para el bailarín o coreógrafo, la videodanza es otra opción interesante de trabajo, pero creo que la mayoría la complementan con proyectos en escena y que son más bien estos últimos los que desencadenan o accionan obras en videodanza. Además la videodanza se puede difundir en muchos festivales y países, pero no hay regalías para los intérpretes o creadores por ello, a menos que se gane un premio económico, a diferencia de una función en la que hay pago de honorarios. Y a diferencia de la experiencia de ir a bailar a otro lugar. Como intérprete estás completamente desligado a la experiencia de difusión de una obra de videodanza y no tienes una idea real de cuánta gente ve tu obra, como en escena. Son medios distintos. Creo que para los artistas visuales puede ser un poco más completo el género de la videodanza o más bien, más cercano a su trabajo en otros tipos de video, en cuanto a campo de acción.

Pregunta 6.

Depende del proyecto. Como te dije en una respuesta anterior, en la videodanza se puede improvisar tanto por parte del videoasta o coreógrafo como por parte de los bailarines, pero creo que la decisión final la tomas en la postproducción.

En lo personal, un proyecto de videodanza lo inicio con una idea más clara en la cabeza, tengo el resultado deseado desde el inicio y en una coreografía, mi proceso me lleva a tener como resultado una danza. Es por eso que creo que en la videodanza debes ir con un guión definido, porque además hay muchos factores y cuestiones técnicas en juego. A lo que hay que sumar el espacio, si el rodaje se realiza en lugares externos, el clima, el ruido, etc. pero siempre debe haber un lugar para las sorpresas. Acabo de realizar unas tomas de una obra en la que aparecen unos pájaros volando, ¡que parecen contratados!

Una videodanza tiene un proceso en tres etapas: creación o preproducción, grabación y postproducción. Se puede improvisar en las tres etapas, pero como bailarín sólo en las dos primeras, aunque la grabación se puede repetir varias veces y desde este punto de vista, la improvisación ya deja de existir. En cambio, en una obra en escena, aunque se puede improvisar también en creación y en función, esta última sólo se da una vez, sucede o no.

También se pueden realizar proyectos de improvisación donde la videodanza sea una herramienta. En enero del 2009, realicé un proyecto (el baile nuestro de cada día) en el que hacía una grabación diaria que editaba y subía a un blog, lo hice durante todo el

mes. Las condiciones eran realizar un video diario en mi casa, sin idea previa. En algún momento del día grababa y luego postproducía y posteaba. Este ejercicio de improvisación me permitió usar la cámara como testigo y desarrollar más adelante algunos proyectos que ahí surgieron. Algunos videos los deseché de inmediato, pero otros fueron muy enriquecedores. Creo que lo voy a retomar.

Pregunta 7.

La videodanza me ayuda a pensar como coreógrafa en otro espacio, que es la pantalla y en otro espectador que es la cámara. Como lo dije en otra respuesta, en una videodanza debo ver por adelantado y en una obra en escena, la misma obra se va construyendo a sí misma generalmente.

Pregunta 8.

La videodanza me ayuda a ejercitar el proceso de toma de decisiones, a trabajar en equipo y a visualizar con mayor cuidado el resultado que deseo de una pieza.

Pregunta 9.

Mucho, para mí este es el aspecto más valioso. Como trabajo como coreógrafa y en la mayoría de los casos también como postproductora, me permite ver desde otra perspectiva la obra, desde afuera totalmente. En la videodanza puedo dejar descansar los proyectos más que en una creación, es decir, en videodanza puedo grabar y postproducir un mes después, por ejemplo, lo que hace que asimile las ideas de otra manera y vea el trabajo más fríamente. Distancia que a veces me es más difícil tomar cuando trabajo con las personas en el momento, o cuando trabajo conmigo misma en una obra como

coreógrafa e intérprete. Otra diferencia es que en el video puedo darle *play* las veces que quiera a un fragmento o una secuencia y éste es idéntico, en cambio en una creación para escena se trabaja con el cuerpo real y este se transforma, se cansa, etc. Esta parte de la respuesta está relacionada con las preguntas de planeación y ejecución.

Pregunta 10.

Me gusta este género porque me exige explorar nuevas formas de bailar y crear a partir de la tecnología. El discurso debe estar ligado a la pantalla y esto lo hace un género en donde te cuestionas el mismo género de una forma más evidente. Esta respuesta está relacionada con la anterior.

Pregunta 11.

Generalmente, en escena, todos los esfuerzos van encaminados a una idea del coreógrafo y los intérpretes, en cambio, en la videodanza se deben de conciliar los dos puntos de vista danza y cámara. Creo que por la naturaleza híbrida de este género, hay una dirección y una toma de decisiones o libertad más compartida.

Lista de figuras

Figuras 1-5. Storyboard de la producción “Del desierto al asfalto”, de Xitlalli Treviño

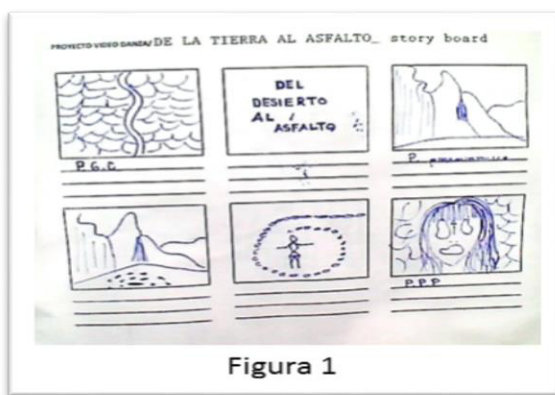


Figura 1

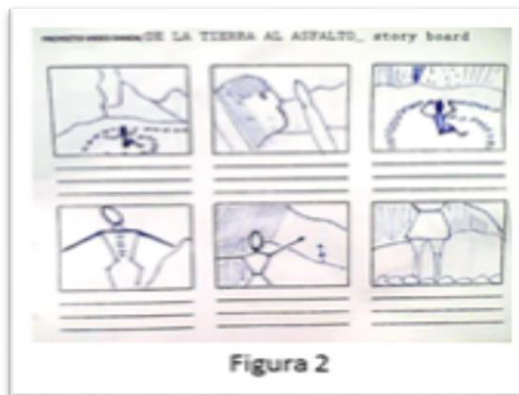


Figura 2

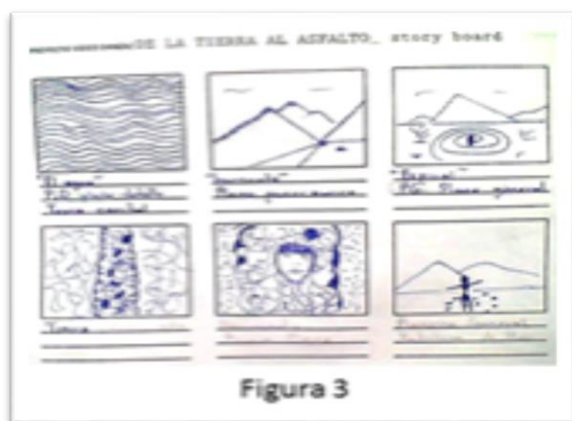


Figura 3

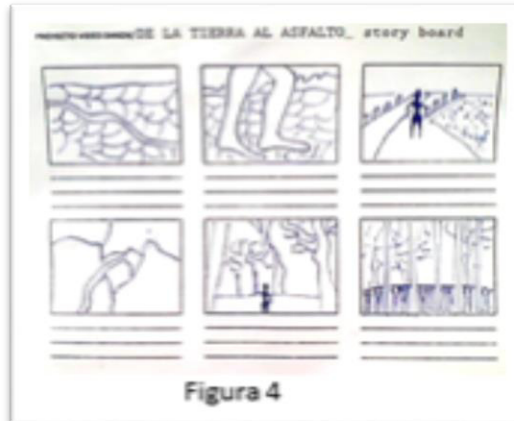


Figura 4

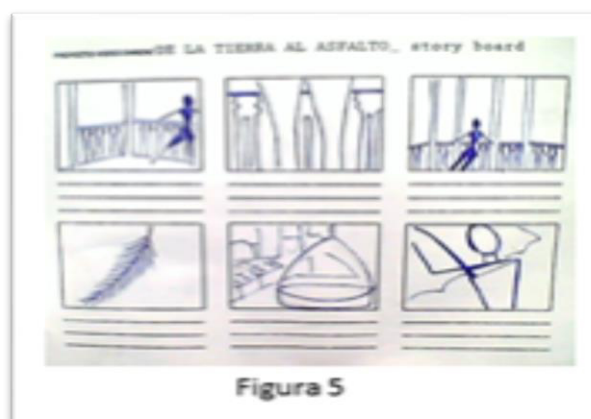


Figura 5

Currículum Vitae

Laura Olvera, Monterrey, N.L., 1987.

Licenciada en Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Nuevo León, con estudios paralelos en danza clásica, danza contemporánea y acrobacia en telas. Ha tomado cursos y talleres de composición coreográfica, técnicas de entrenamiento Graham y Horton, música y pintura.

Del 2008 al 2011 forma parte de la compañía Ballet del Nuevo Siglo (BNS), bajo la dirección de Javier Rodríguez, participando durante este periodo en montajes como “El Cascanueces”, “El pájaro de fuego” (obra presentada en el Teatro del Centro de las Artes, Mty., como un ciclo de funciones didácticas de CONARTE dirigidas a grupos escolares de educación inicial y primaria), “El lago de los cisnes”, “Danzón” y “Carmen”, entre otras piezas. Participa en funciones en el marco de la iniciativa Danza en la Plaza, y en diversos espacios del estado como el Teatro Municipal José Calderón, el Museo Metropolitano, Museo de Palacio de Gobierno, Centro Cultural Barrio Antiguo Monterrey (BAM), el Teatro Municipal de Allende, escuelas secundarias, etc.

De agosto 2012 a junio 2014, realiza sus estudios de posgrado en el programa de Maestría en Artes Visuales con orientación en Educación por el Arte, en la Facultad de Artes Visuales, UANL. Actualmente se interesa en proyectarse como productora de videodanza y creadora interdisciplinaria independiente.