



El cuerpo vivo y el cuerpo inerte

Isis Saz

(Universidad de Castilla la Mancha)

Los daguerrotipos de todas las cosas se preservan
[...] las huellas de cuanto ha existido viven, se
esparcen a través de las diversas zonas del infinito¹

El cuerpo, biológicamente efímero y siempre vulnerable, se configura como un espacio físico cuya superficie interactúa con otros cuerpos. Ese despliegue hacia el mundo, esa interacción, es la que lo hace ser consciente de sí mismo en un ejercicio de comunicación, en el que logra la convivencia entre las múltiples huellas inertes que va dejando a lo largo de su existencia.

La imagen del cuerpo cambia con el paso del tiempo debido a su deterioro; por ello, cada vez más, el cuerpo vivo se acerca y convive con el cuerpo inerte, esperando encontrar en él la forma de escapar del tiempo o de marcar su inevitable paso. Las primeras huellas, los primeros intentos de comunicación y el interés del cuerpo por *sobrevivir* mediante la generación de cuerpos inertes en forma visual y audiovisual activan numerosas respuestas en el campo del arte. Desde el cuerpo fotografiado hasta el cuerpo filmado, la cámara ha sido una de las herramientas más utilizadas en ese proceso de simulación de la inmortalidad. En los inicios precinematográficos, el cuerpo y sus huellas ya están presentes y, desde la aparición de la fotografía y el cine, las reacciones influirán de forma decisiva en la propia percepción corporal y en la visión del mundo que interactúa con el cuerpo.

Sombras y luz

Los niños pequeños se extrañan de su propia sombra. Intentan capturarla y, sin embargo, siempre se escapa, ya que su movimiento depende del mismo cuerpo que la origina. Pero parece no importar. El movimiento es la principal causa de esta

¹ Ernest Renan en Susan Sontag [1973], *Sobre la fotografía*, Madrid, Alianza, 2005; p. 278.



atracción fatal. La observación de este fenómeno en el propio cuerpo es el origen de este particular interés por ese objeto de luz no atrapable.

La sombra proyectada es el primer punto de partida, de separación entre el cuerpo vivo y el cuerpo inerte. Una sombra que en muchas leyendas se separa del cuerpo y cobra vida propia. Sombra de la que carecen muchos personajes de la literatura, que pertenecen a otra naturaleza, que no es la humana, o sombra que observamos en figuras animadas en un pequeño teatro. Podemos afirmar que nuestra imagen proyectada nos acompaña desde el momento en que nacemos o desde el instante en el que existe un foco de luz que encuentra el cuerpo.

El interés pre-cinematográfico por la figura humana lo podemos observar en inventos como el teatro de sombras y diversos artilugios, aparatos y juguetes que se extendieron por muchos hogares, mucho antes de la invención de la fotografía o del cine. Las sombras surgieron como forma de entretenimiento y como forma de transmisión de historias vinculadas a lo religioso o divino. El teatro de sombras chino, las sombras de India, Tailandia, Indonesia y Turquía hasta el teatro de sombras que llega a Europa en el siglo XVIII muestran que el cuerpo siempre ha sido uno de los temas principales. El cuerpo que representa lo terrenal y el cuerpo que representa al espíritu o a los seres mitológicos y dioses.

El cuerpo como emisor de sombras fue puesto de moda a finales de siglo XIX con la ombromanía. Fue una moda que repercutió tanto en los espectáculos como en publicaciones de libros, láminas, cromos infantiles, en su mayoría destinados al público infantil. A su vez, los pequeños teatros de sombras se repartieron por los hogares europeos en forma de juguetes infantiles acompañados de libretos e instrucciones para su representación. Con la aparición de la luz eléctrica, este interés desaparecería, pero daría lugar a su sustitución por nuevos aparatos. En la actualidad, las sombras producidas por el cuerpo humano siguen siendo elementos utilizados en muchos espectáculos², de modo que se puede afirmar que el interés por el cuerpo y por las múltiples formas inertes de su sombra todavía siguen siendo una herramienta fundamental en la creación artística.

Los inventos pre-cinematográficos relacionados directamente con el

² Ejemplo reciente son los espectáculos creados por la compañía de danza norteamericana Pilobolus. <www.pilobolus.com> en los que los cuerpos de los bailarines completos son los que configuran las sombras.



movimiento de una figura humana o animal se sucedieron en el siglo XIX, dando lugar a los fenaquistiscopios, zoótropos, praxinoscopios, folioscopios, el cinescope o movimiento por retícula y la cronofotografía, entre otros. Es importante señalar que la mayoría de estos inventos fueron creados para el entretenimiento, si bien en la cronofotografía y la linterna mágica los usos que se realizaron de estos aparatos se aprovecharon tanto para lo lúdico como para lo educativo y la investigación en el ámbito científico. Imágenes que permitían desglosar el movimiento humano, o bien acercarse al estudio de distintas especies animales. La fotografía y después el cine compartirían estos dos modos de acercamiento, más hacia lo doméstico y recreativo o bien hacia la investigación científica, sin descontar en ningún momento las posibilidades de creación artística de todos estos medios.

Desde la antigüedad, la representación simbólica del cuerpo en diversos elementos (papel, pieles, piedra, madera...) mantenía viva la presencia de aquello que irremediamente desaparecía o bien transfería cualidades sobrehumanas a deidades que se alejaban de lo matérico. El cuerpo ha pertenecido siempre a la materia, en cambio el espíritu, se ha considerado etéreo. Las numerosas representaciones de lo etéreo o lo divino siempre han estado vinculadas a la luz o a su ausencia representada como sombra. Nuestro cuerpo es materia (se puede atrapar), la luz, espíritu (que escapa de las manos). Hoy en día y gracias a los avances tecnológicos hemos conseguido atrapar la luz para ponerla a nuestro servicio. Ya no hay velas ni lámparas que produzcan esas sombras que tanto entretuvieron en siglos pasados, ni hace falta realizar numerosos dibujos en movimiento ni series fotográficas para crear la ilusión de cuerpos vivos. La luz sigue huyendo de nuestras manos, pero, gracias a nuevos mecanismos, se ha reconvertido en las sociedades contemporáneas en nuevas formas y el cuerpo se ha transformado en aquello que tanto ha perseguido durante siglos. Las cámaras digitales capturan la imagen de nuestro cuerpo y la proyectan en ordenadores o en pantallas convirtiéndonos en algo lumínico. Desde la visión más primitiva de nuestra sombra, de nuestro recorte corporal en no-luz, pasamos a la visión más completa del cuerpo, en su sonido e imagen. Los cuerpos proyectados en una sala, adquieren cualidades *sobrenaturales* o bien asociadas al espíritu. El cuerpo filmado, gracias a la luz, se convierte en un cuerpo *puro* libre de la materia y de sensaciones



ápticas. Lo auditivo y lo óptico son suficientes para captar toda nuestra atención, como ya ocurría en el teatro de sombras. Las *apariciones y presencias* de luz no son algo novedoso de este nuevo siglo, si bien, en estos años, la diferencia radica en que los seres de luz se han extendido y no pertenecen solamente a mundos paralelos al nuestro mundo *terrenal*, sino que todos hemos obtenido la posibilidad de prolongar nuestro propio cuerpo gracias a la luz del audiovisual y la fotografía.

La presentación del cuerpo

Desde mediados del siglo XIX, la fotografía cambió nuestra percepción del cuerpo y de la imagen. La persona fotografiada dejaba una huella real de su existencia en un papel, que podía ser de tamaño reducido para transportar fácilmente esa imagen en la cartera o en un colgante en el cuello para recordar a sus seres queridos. Todo el mundo quería ser retratado al menos una vez en su vida, porque la fotografía se había convertido en la prueba de su existencia corporal.

Con la fotografía se pudo conocer nuestro aspecto *estático* desde todos los ángulos posibles, y se pudo observar más acerca de nuestro cuerpo que lo que se alcanzaba a ver por el reflejo de un espejo. Esa observación causaría un profundo impacto, ya que la imagen del cuerpo que es captada por la cámara no había sido observada con tanto detalle y fidelidad hasta entonces:

Al principio no nos atrevíamos a contemplar detenidamente las primeras imágenes que confeccionó. Nos daba miedo la nitidez de esos personajes y creíamos que sus pequeños rostros diminutos podían, desde la imagen, vernos a nosotros: tan desconcertante era el efecto de la nitidez insólita y de la insólita fidelidad a la naturaleza de las primeras imágenes de los daguerrotipos.³

Benjamin habla de Dauthendey y observa el impacto que causaron las imágenes del cuerpo en los primeros daguerrotipos. Podemos entender ese temor, ya que la mirada directa del cuerpo captado hacia la cámara siempre implica un contacto con el espectador. Los ojos siguen siendo nuestra primera fuente de

³ Walter Benjamín [1931], *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2008; p. 29.



observación y de contacto con los otros. La presentación de un cuerpo en miniatura, cuidadosamente guardado en cofres que preservaban los daguerrotipos daría a la fotografía ese carácter de misterio en sus inicios, que poco a poco desaparecería, al acostumbrarse el espectador a este tipo de imágenes.

La fotografía ha tenido un impacto profundo sobre el cuerpo durante más de un siglo. Los usos que se dieron de esta nueva técnica en relación con el cuerpo, fueron muy variados. Hoy en día, técnicas derivadas de la fotografía continúan mostrándonos aún mecanismos que desconocemos de él a nivel interno y externo. La distribución y difusión de las imágenes en los medios de comunicación de masas nos ha mostrado cuerpos cuidadosamente retocados para representar un cuerpo idealizado. Las imágenes del cuerpo han sido también una forma de persuasión ideológica, para visibilizar el cuerpo perfecto o el ideal de cuerpo, raza o género desde su aparición. En muchos oficios la fotografía supuso un gran cambio en su desarrollo. El periodismo encontró en el cuerpo herido o mutilado el medio más eficaz para comunicar una noticia de accidente o de situación bélica. A su vez, este poder de comunicación sería empleado por numerosos artistas como forma de denunciar y expresar su disconformidad con las agresiones sociales y externas en las que el cuerpo era el primer implicado.

Los sistemas de control social y de orden legislativo ha dependido también de la documentación fotográfica como prueba de un delito y como herramienta de registro para la identificación de los ciudadanos, que tras cierto tiempo renuevan su documentación, huellas e imagen corporal del momento.

En la medicina, la fotografía permitiría el registro del cuerpo enfermo y del cuerpo sano para su comparación así como para la realización de estudios de áreas tan distantes como la anatomía o la psiquiatría. Muchos de los experimentos fotográficos y derivados de la fotografía partían de la necesidad de hacer visible lo invisible: el movimiento, el interior del cuerpo humano (radiografías, ecografías), la curación del cuerpo en procesos (antes y después), el envejecimiento, o la creación microscópica de nuevas células.



La llegada de la fotografía y del cine tendría consecuencias que marcarían un antes y un después en la representación del cuerpo, ya que son técnicas que no interpretan el cuerpo, sino que lo presentan. En la fotografía y en la filmación en su forma directa (sin realizar manipulaciones, retoques o montajes), no hay engaño posible. El cuerpo es el verdadero cuerpo, de ahí la importancia de estos dos nuevos inventos que revolucionarían nuestra percepción y forma de estar en el mundo. Si bien la posibilidad del engaño, del retoque, vendría a sembrar la divergencia desde el nacimiento de la fotografía. Por un lado, es una técnica que revela lo visible, pero por otro posibilita el engaño. No podemos sino confiar en la veracidad o, por el contrario, cuestionar siempre aquello que vemos capturado y mostrado en la imagen final.

El movimiento de la huella

Con la aparición de la cronofotografía, nuestro movimiento quedaría analizado por completo. Ese interés por la cinética de los cuerpos comenzó con los dos famosos pioneros de la fotografía animada: Jules Marey y Edward Muybridge. La descomposición de la acción del cuerpo realizada por Marey se aprovechó para investigaciones en el campo de la fisiología y, a partir de éstas, conocimos más detalles del movimiento animal y humano. Muybridge iniciaría sus experimentos a raíz de la curiosidad por el movimiento animal y, posteriormente, ampliaría sus pruebas con el cuerpo de hombres y mujeres. Estas imágenes congeladas ofrecían una visión del cuerpo muy diferente a la que el ojo humano, bajo sus características, había proporcionado hasta entonces. La captura y congelación del movimiento nos daba más información acerca de nuestros mecanismos interiores. Nace la biomecánica y las ciencias que tratan sobre el movimiento humano se apropiarán de los inventos de registro para una mejor observación de las dinámicas corporales. Muy pronto, esos estudios fisiológicos se relacionarán con la psicología y la psiquiatría para diferenciar por rasgos y movimientos corporales posibles enfermedades o patrones de comportamiento psicológicos.



Edison, con su kinetofonógrafo, se convirtió en el primer productor y exhibidor de *cine*. Las imágenes que se mostraban eran una exhibición individual en la que el espectador introducía una moneda por una ranura y podía contemplar una corta escena montada en bucle, que se encontraba sincronizada con el sonido de un fonógrafo en su interior. Es significativo que muchas de las escenas fueran cuerpos en movimiento. La reacción natural ante el movimiento nos produce un estado de alerta, de activación, muy distinto de lo que pueda transmitirnos un objeto estático y estas apariciones nunca han dejado de asombrar al ser humano.

En relación al cuerpo, y a las consecuencias de trabajar ofreciéndose como modelo, actor o bailarín para ser captado por la cámara, Michael Chion explica que al principio trabajar como actor en el cine era sinónimo de vergüenza y que se solía justificar por motivos y necesidades económicas, como si fuera un trabajo que estuviera cercano a la prostitución:

El cine en sus comienzos tuvo que esforzarse por salir de esta mala fama, y en algunos países se intentará atraer a un público burgués y más distinguido a través del acondicionamiento de las salas o de la elección de los temas de las películas⁴

(más cercanos al teatro y por tanto más *cultos* y alejados de lo banal del cine).

A pesar de los esfuerzos, tuvo que pasar mucho tiempo hasta que el cine fuera considerado un arte. De igual modo, el pudor de mostrar el cuerpo ante la cámara se daba también en la fotografía. Muy diferente de los retratos en la pintura, mostrar el cuerpo desnudo ante la cámara, sería un tema tabú. Los fotógrafos que realizaban posados desnudos solían permanecer en el anonimato, así como los modelos. La fotografía significaba un cambio con respecto a la pintura, ya que la posibilidad de reproducción múltiple, y de una distribución masiva de esa imagen del cuerpo, avergonzaba a una sociedad que no estaba nada acostumbrada a esa visión *cruda* del cuerpo. El filtro de la pintura, el pasar por la mano de un pintor, era sustituido por una imagen que únicamente reflejaba luz y sombra. Captura completa, instantánea de un determinado espacio-tiempo. La fotografía daría pie a los inicios de la pornografía moderna y continuaría en el cine, desde sus

⁴ Michel Chion, *El cine y sus oficios*, Barcelona, Cátedra, 1992; p. 16.



primeros comienzos, así que el pudor y la vergüenza de mostrar el cuerpo ante el objetivo no estaba en cierto modo tan alejado de sospecha. Había comenzado un nuevo tipo de cosificación de los cuerpos.

La desconfianza

Desde los inicios de la imagen en movimiento, hubo tensiones entre el arte del teatro y el nuevo arte llamado cine. El cine copió al teatro en sus elementos básicos: el enfoque de plano similar al del teatro y una posición frontal de actuación. Al tratarse de una forma nueva, no había actores especializados en esta mecánica de la imagen y el movimiento y muchos de ellos procedían del mundo del teatro, de la danza y del espectáculo. Los actores de teatro y bailarines comenzaron a hacer cine, bajo las estructuras que dictaba la técnica teatral. Debido a la falta de sonido, se trataba de un cine exageradamente gestual, que hacía que los movimientos fueran muy marcados para una mejor comprensión de las escenas. Ya en la sala de proyección, las imágenes en movimiento se mezclaban con un sonido generalmente de piano que acompañaba. Es anecdótico que muchas de las imágenes se ralentizaran o acelerasen en la proyección. Así, una escena de amor entre los actores, sufría una ralentización o las escenas que resultaban tediosas se aceleraban. Inclusive, a veces se repetían las imágenes a petición de público. Las escenas cómicas, modificando los tiempos y acompañadas por la música de la sala, producían un efecto más hilarante en los espectadores. El movimiento del cuerpo se veía caricaturizado, pero ese descubrimiento temporal que aceleraba y ralentizaba los cuerpos duraría muy poco.

Con la aparición del sonido en el cine, hubo una ruptura. El cuerpo se vio en movimiento y en su sonido. Ahora, la percepción del movimiento a través del cine nos ofrecía una visión más completa de nuestra corporalidad (que en la fotografía se reducía a una visión parcial), a la que se añadía el factor del sonido. Los rodajes se hicieron más complejos, ya que la introducción del sonido provocó que la producción cinematográfica se organizara sobre otras bases. Muy pronto veríamos esos cuerpos en color y con todo su esplendor de sonido y nos acercaríamos al cuerpo de forma que la frontera entre el cuerpo físico y la imagen del cuerpo



comenzaría a disolverse cada vez más. Poco a poco, el cine descubría su técnica y características propias. A través del desarrollo del montaje y de las formas de rodar, el cine se separó del teatro y ambos terminaron por redefinir su terreno y sus propias técnicas. El cuerpo teatral y el cuerpo cinematográfico se separaban y marcaban sus diferencias.

El cuerpo de la danza fue tímidamente documentado desde los inicios del cine. Así como los profesionales del mundo de teatro realizaron incursiones en el cine, los bailarines hicieron también su entrada. Aunque fueron muy escasas las colaboraciones entre bailarines y bailarinas de gran nivel que decidieran que sus cuerpos quedasen *registrados* en la película, al igual que los grandes actores de teatro. Algunos casos excepcionales como las bailarinas Anna Pavlova o Vera Zorina serían de los pocos profesionales de la danza que realizasen incursiones en el mundo de cine, siendo actores/actrices y bailarines a la vez, y dejasen grabar su movimiento en escena. El cine era considerado como un entretenimiento de masas, muy por debajo del teatro o la danza, o bien era un entretenimiento doméstico de las clases sociales altas, pero de ninguna forma un modo de hacer arte. La rápida industrialización del cine fomentaba la comercialización de actores y bailarines, como meros ejecutores de entretenimiento, sin consideraciones de tipo artístico, lo que acentuaba el alejamiento de los artistas de renombre. Ese rechazo inicial y la manipulación con fines comerciales del cine realizada por sus promotores influiría de forma negativa en las posibilidades de la danza de encontrar un modo de documentación adecuada de las obras de la época. Apenas tenemos registros de los grandes precursores de la danza moderna, a pesar de que ya era posible realizar capturas de la imagen y sonido de sus cuerpos en movimiento. El cine se movía por los terrenos de la investigación científica y del entretenimiento y las posibilidades artísticas de este medio tardarían en fusionarse con otras artes.

La danza es quizá una de las artes que más ha podido debatir sobre los conflictos de la filmación del cuerpo. El fetiche del cuerpo en la danza y el aura que rodeaba al intérprete y al bailarín diferenciaron el trato del cuerpo con respecto a otras artes y el modo de interacción del cuerpo vivo en la actuación con su huella: el cuerpo inerte grabado. Puede haber muchas explicaciones, pero si analizamos la



psicología de un bailarín, el cual se debe mostrar al público en su máximo esplendor, podemos comprender ese temor ante la cámara.

Susan Sontag habla de la inquietud que se produce en algunas personas ante la visión de su cuerpo en fotografías, inquietud que podemos extrapolar a la danza, sobre todo si observamos que la danza ha sido una de las artes basadas en el movimiento, al igual que el cine.

Aprendemos a vernos fotográficamente: tenerse por atractivo es, precisamente, juzgar que se saldría bien en una fotografía. Las fotografías crean lo bello y –tras generaciones de hacer fotografías- lo desgastan [...] Muchas personas se inquietan cuanto van a ser fotografiadas: no porque temen, como los primitivos, un ultraje, sino porque temen la reacción de la cámara. Quieren la imagen idealizada: una fotografía donde luzcan mejor que nunca.⁵

En este caso, el temor no es obtener una imagen fotogénica, sino que la cámara no pueda captar aquello que escapa de un espectáculo en vivo: el contacto con el público y lo efímero de la acción.

La danza ha padecido siempre el temor de su desaparición. El teatro poseía el texto escrito y la música poseía la partitura, que sobrevivía al artista y podía ser interpretada de nuevo tras su muerte. En cambio, la danza tuvo que permanecer sujeta a una tradición oral y física para mantener viva la obra. Conforme la danza clásica hacía de los movimientos del cuerpo patrones estables para una *racionalización* de la obra que permitía definir un movimiento a través de un nombre, se aseguraba una mayor transmisión y perduración en el tiempo. Sin embargo, los creadores de una nueva danza, que no querían estar sujetos a la rigidez de movimientos impuesta por el ballet, tuvieron la *poca suerte* de no realizar registros adecuados que permitiesen la existencia de la obra una vez ejecutada. Ejemplo de ello es que apenas conocemos el movimiento de Isadora Duncan, salvo por descripciones en textos⁶ o cómo bailaba Nijinsky. Únicamente existen imágenes estáticas que solo conservan algunos gestos.

⁵ Susan Sontag, ob. cit.; p. 126.

⁶ De Isadora Duncan solamente ha aparecido una filmación de una actuación en un jardín, en la que se le observa un breve instante, no su danza completa.



Rudolf Laban crearía una notación específica para danza y los nuevos creadores como Martha Graham o José Limon marcarían nuevas técnicas, que posibilitasen una estructura reconocible en la danza, para su reproducción posterior, pero ninguno de ellos se relacionaría de forma activa con el medio audiovisual.

El interés de algunos coreógrafos y bailarines -como el coreógrafo George Balanchine- por el cine, marcaría en Norteamérica los comienzos de la colaboración entre la danza y la industria del cine. *On your toes* (1939), con coreografías de Balanchine y con Vera Zorina como bailarina y actriz protagonista, sería una de las primeras colaboraciones que abrirían el mundo del musical y romperían la barrera que separaba el ámbito del ballet del cine. *The red shoes (Las zapatillas rojas)* (1948) inauguraría con su éxito una nueva etapa. En la industria del cine, los musicales de Hollywood establecieron una nueva relación entre el baile y la cámara. A partir de este nuevo género dentro del cine, se van a fijar las pautas para la grabación de baile y de danza, que llegarán hasta nuestros días. El cine permitió la fusión de dos tipos de cuerpos: el cuerpo del actor y el cuerpo del bailarín, en estas *nuevas óperas* del celuloide.

En los años cuarenta, una cineasta se interesaba por llevar la danza al cine de un modo más experimental: Maya Deren puede considerarse la precursora de la unión completa de estas dos artes. En varias de sus obras, el cuerpo y su movimiento es la parte central del desarrollo. *A Study in coreography for camera* (1945) con Talley Beatt, *Meditation on violence* (1948) y *The very Eye of night* (1952-55) realizado con el Metropolitan opera Ballet School y bajo la dirección de los bailarines por Antony Tudor, serán algunas de sus obras que más han aportado al cuerpo y a la danza en el audiovisual. La cámara otorga flexibilidad al espacio y el cuerpo puede mostrarse de un modo que en un escenario no es posible.

A partir de finales de los años cuarenta, la relación entre danza moderna y cine comenzará a ser más estrecha. Por ejemplo, la necesidad de recuperar algunas obras de danza contemporánea, como puede ser *The green Table* de Kurt Joos (1932), discípulo de Rudolf Laban⁷, llevó a realizar una nueva versión que fue

⁷ Precisamente, uno de los inventores de la notación en danza moderna e interesado en esa perduración de la danza como obra autónoma.

documentada en cine en 1958. Fue rodada veintiséis años después de su creación, antes de que algunos de los componentes que habían participado en la obra que tenían su movimiento memorizado falleciesen.

En los años sesenta, será Merce Cunningham quien tome el relevo de Maya Deren y comience a trabajar en piezas de danza específicas para la cámara. Yvonne Rainer, Thrisha Brown y otros nuevos creadores abrirán la brecha que separa la danza de las artes del cuerpo y de cine y serán numerosos artistas los que influidos por su obra y su percepción del cuerpo trabajarán en nuevas formas.

En el caso de la fotografía, la relación del cuerpo de los bailarines con este tipo de registro tampoco sería todo lo fructuosa que se podría desear. Los retardados tiempos de exposición hicieron que muchas de las documentaciones fotográficas fueran de estudio, es decir, bailarines que posaban en una postura semi-estática frente a la cámara o bien bajo las órdenes del fotógrafo. El interés por el movimiento *real* de los bailarines surgiría años después con los avances que permitirían la captura instantánea del movimiento. Sin embargo, hay que destacar la buena relación que se estableció entre la danza y la fotografía. Muchos bailarines aceptaron ser fotografiados como una forma inicial de colaboración entre cuerpos formados en el movimiento y la cámara, especialista en capturar el instante.

El reencuentro

En los años sesenta, el interés por la desmaterialización del arte llevó a muchos artistas a interesarse por las posibilidades que el cuerpo físico ofrecía, entre ellas, la más importante: la desaparición de la obra mientras se ejecuta y la imposibilidad de recuperar ese instante y de reconvertirlo en objeto de comercio. Pero hubo algo que irrumpió -justamente cuando estos artistas deseaban esa desaparición que llevaba ocurriendo en las artes del cuerpo desde siglos- y fue la posibilidad de que esa obra efímera fuera grabada, documentada y convertida en objeto, bien fotográfico, bien audiovisual. Esa posibilidad se había dado ya desde el siglo anterior, pero fue precisamente en los años sesenta y setenta cuando las cámaras, tanto fotográficas como de vídeo, irrumpieron definitivamente en este proceso, se hicieron cada vez más numerosas y su adquisición más fácil, lo que ya

no permitió por más tiempo esa desaparición del arte surgido del cuerpo en su totalidad.

El rechazo por algunos artistas, que veían frustrado ese intento de desmaterialización del arte, no se hizo esperar, así como la curiosidad por la experimentación de los que veían en estas herramientas un nuevo modo de actuación. Tanto el rechazo al registro del cuerpo, como su aceptación, eran algo ya iniciado desde los comienzos de la fotografía y del cine. Por un lado, el temor de ser capturado en el mundo de lo inerte y sus consecuencias psicológicas y, por otro, esa fascinación de poder sobrevivir al cuerpo, inclusive al propio cambio del cuerpo en su desarrollo, envejecimiento y muerte. Pero en los años sesenta, hay un evidente nuevo rumbo, debido a la popularización de los dos medios, como indicábamos antes.

Ciertamente, las herramientas de registro habían iniciado un nuevo camino. La presencia de estos medios comenzaba a ser cada vez más elevada. Una mayor distribución les otorgaba la capacidad de estar presentes en casi todos los eventos para lograr esa captura, esa huella del cuerpo. El cuerpo inerte, o la huella del cuerpo, se convertía en objeto a través de la imagen y el sonido capturados, conviviendo al mismo tiempo que el cuerpo vivo del artista.

Esa relación de convivencia y atracción pone en evidencia una problemática que ya venía arrastrándose desde los comienzos del cine. Para los artistas que trabajaban con el cuerpo y el movimiento, esa captura, tan cercana a la realidad, podía ser entendida como un sustituto de la acción en vivo, lo que hacía peligrar la percepción correcta de la obra. Desde el punto de vista del sujeto creador, encontramos cierta justificación en este *miedo al registro*. Observamos que existe un fenómeno de extrañamiento, cuando el artista observa su propio cuerpo fotografiado. La imagen del cuerpo no se corresponde a la imagen mental del cuerpo creada por el propio artista. La distancia se hace mayor cuando se observa el cuerpo capturado en movimiento y en su sonido. Las propiocepciones del cuerpo y las señales externas precinematográficas, crean una imagen que difiere de la imagen externa obtenida por el audiovisual. El sonido de la voz se escucha fuera del propio mecanismo interno que le confiere una tesitura concreta y para el sujeto creador su escucha es una distorsión de lo que percibe normalmente. Al igual que



la voz, se encuentra distorsionado el movimiento que, en situación normal, es observado por el reflejo de un espejo o bien a través del campo de visión del ojo humano. Paradójicamente, este extrañamiento sólo lo percibe un cuerpo, el propio cuerpo del artista. Para el espectador, no existe tal distorsión ni tal cambio, ya que su observación y su percepción de la obra tiene que ver más con esa característica externa del audiovisual, que por las propias percepciones del sujeto creador. Así pues, en parte, es una cuestión interna.

Esa imposibilidad de tener el cuerpo sin la relación de tramas culturales de imágenes que se superponen y también de imágenes propiamente corporales es algo que apunta a lo que creo muy particular de la experiencia de la danza, independientemente de cómo se pueda llegar a entender ésta. Me da la sensación de que cuando uno está moviéndose, bailando, por una parte asiste en su consciencia a la presentación de un montón de redes de esas imágenes internas (musculares, tensiones, imágenes recordadas...) imágenes que son por supuesto inobservables por un espectador externo. Por una parte tenemos un sujeto danzante, cuya primera y fundamental referencia es este sistema de imágenes internas y por otra parte tenemos un espectador que de estas imágenes no puede saber nada más que a través de síntomas.⁸

En cualquier caso, ese fenómeno cambia día a día. Podemos pensar en las distintas reacciones que el cuerpo ha experimentado a lo largo de la historia con sus reflejos (el cuerpo observado en el agua, en un espejo, el eco de la voz, el cuerpo pintado y sus huellas...). Puede que hayamos llegado a un punto en el que ya no existe más ese extrañamiento, ya que la convivencia con las cámaras nos devuelve a lo largo del día infinitas capturas del cuerpo. Tal vez por esta razón, el primer miedo a ser capturado ha dado lugar a un deseo constante de que esto ocurra, tanto en la vida diaria como en el ámbito de la creación. Las posibilidades se multiplican y el cuerpo vivo y el cuerpo inerte conviven en un mismo sistema. El artista permuta las posibilidades de este juego. Melié ya creía en ese juego, en las posibilidades lúdicas y artísticas del audiovisual, cuando optó por realizar sus trucos de magia en un soporte diferente a la acción en vivo. La posibilidad de manipular el tiempo y el espacio que le brindaba el audiovisual abriría de este modo nuevas

⁸ Juan Luis Moraza, "Cuerpo e imagen en la nueva danza", en José A. Sánchez y Jaime Conde-Salazar (ed.), *Cuerpos sobre blanco*, Cuenca, UCLM, 2003; p. 92-93.



formas de realización. El siglo XXI es el nuevo siglo que ya ha perdido el miedo inicial y también la inocencia del descubrimiento de la huella del cuerpo. Ya ha experimentado las características, tanto del cine, como de la televisión, la radio, o Internet. Una vez experimentadas las posibilidades y visto el alcance de cada medio, solo queda la creación en consonancia con el cuerpo.

Gilles Jobin explica que "Para nosotros, artistas en vivo, el mundo de la imagen fabricada es una tentación, porque nos permite hacer cosas que no podemos hacer fácilmente en vivo."⁹

Muchos de los creadores y pensadores que iniciaron su camino no de la mano de las artes plásticas, sino desde las artes escénicas, han sido los que han aportado mayores temas de debate entorno a la discusión del cuerpo físico frente al cuerpo inerte, precisamente por ese interés por el cuerpo en relación a su registro. Para Moraza,

Del mismo modo que no existe una historia del cuerpo por una parte y una historia de la representación del cuerpo por otra, al mismo tiempo también me resulta muy difícil pensar el cuerpo mismo si no es en relación con las representaciones que uno mismo genera de él y en ese sentido uno es más bien una red de sistemas de representaciones superpuestas y simultáneas que engloban muchos formatos de representaciones que se van articulando, traduciendo entre sí hasta formar esa sensación de estar siendo uno o estar siendo diferente, moverse, etcétera.¹⁰

Estamos en una nueva época en la que el cuerpo vivo y el cuerpo inerte han mutado en un mismo *cuerp*, que es difícilmente dissociable. Algunos artistas han comprendido este giro: no hay escapatoria posible, así que solo queda convivir y crear con el *enemigo* de los defensores de lo efímero. En este nuevo siglo XXI, ya comenzado, la convivencia del cuerpo vivo con las cámaras ha provocado una reacción similar al síndrome de Estocolmo. Llevamos tanto tiempo conviviendo con nuestro secuestrador, que hemos establecido un vínculo afectivo con él. Las nuevas generaciones ya son *secuestradas*, inclusive antes de nacer. Las ecografías en vídeo, capturan el movimiento de sus cuerpos encerrados, que apenas conocen

⁹ Gilles Jobin, en José A. Sánchez y Jaime Conde-Salazar (ed.), ob. cit.; p. 96

¹⁰ Juan Luis Moraza, ob. cit., Ibid.



nada del exterior. Antes de saber nada del mundo, ya se ha capturado su cuerpo. Y esas mismas cámaras son las que dejarán constancia de nuevo tras la muerte, sobreviviendo al cuerpo físico y permaneciendo en el mundo del objeto. La huella, el cuerpo inerte, nos sustituye en un simulacro de inmortalidad. El secuestrador siempre gana, y no se puede escapar de él, solamente se le puede apreciar, para hacer más llevadera nuestra retención en papel, en celuloide, en cinta magnética o en información digital.

Helen Chadwick declaró que la fotografía era su piel. Para Chadwick "los límites se han disuelto entre el yo y el otro, entre el cuerpo vivo y el cadáver"¹¹.

Esa disolución de las diferencias entre cuerpo vivo y el cadáver de la que habla Chadwick es precisamente uno de los puntos clave. No se trata de una sustitución en la que el cuerpo vivo es fagocitado por el audiovisual, en la que la realidad es capturada para siempre, sin posibilidad de escape, sino que esa piel de la que habla Chadwick es una parte más del cuerpo, no el cuerpo por completo. No hablamos de una transformación interna y visceral, sino de una transformación del cuerpo que abarca la superficie, la piel, que sigue siendo un órgano fundamental.

El cuerpo vivo y el cuerpo inerte conviven en el siglo XXI, pero es importante definir sus actuaciones y sus implicaciones. Peggy Phelan señala la importancia de tener clara la diferenciación entre estos dos cuerpos. Para Phelan, el cuerpo vivo es el cuerpo efímero. El arte de acción no puede hacer otra cosa que vivir en el presente. La acción del cuerpo desaparece en la memoria, "sin una copia, la actuación en vivo se sumerge en la visibilidad, en un presente obsesivamente cargado, y desaparece en la memoria, en el ámbito de la invisibilidad y lo inconsciente donde esquiva la regulación y el control"¹². El cuerpo efímero, el cuerpo vivo, escaparía de este modo a su conservación inerte y a sus huellas, permaneciendo de forma orgánica en los cuerpos de los espectadores de la acción.

El reencuentro para la fusión o el reencuentro para la separación forma una frontera traspasable y en la mano del artista se encuentra la elección del camino a seguir en el trabajo con el cuerpo.

¹¹ Helen Chadwick en Amelia Jones, *El cuerpo del Artista*, Londres, Phaidon, 2006; p. 41.

¹² Peggy Phelan, *Unmarked. The politics of performance*, Londres, Routledge, 1993; p.148.



Quizá algún día nuestras huellas, los residuos que deja el cuerpo vivo cambien de tal modo que haya que volver a replantearse una nueva relación. Para los artistas que trabajan en el terreno de la creación a través del cuerpo es un mundo lleno de posibilidades. Un terreno que a pesar de ser familiar, siempre nos resulta desconocido y genera nuevos caminos que descubren territorios sin explorar.

Isis.Saz@uclm.es

Abstract:

The body has generated in History tracks that define its existence. From the birth of photography and film, perception and how to work in the arts based on the body will change significantly. This article will perform an analysis of this change affecting the arts scene and action.

Palabras clave: cuerpo – fotografía – cine - danza – teatro- sombra

Keywords: body, photography - film - dance – theatre- shadow