



HYPERBOREA

REVISTA DE ENSAYO & CREACIÓN

ORÍGENES DE LA VIDEODANZA ARGENTINA

Claudia Margarita Sánchez
Universidad de Buenos Aires

*Mi más ferviente esperanza es que el cine-danza
se desarrolle rápidamente y que, por el interés de tal desarrollo,
se abra una nueva era de colaboración entre los bailarines y los cineastas,
una en la que ambos puedan unir sus energías creativas y sus talentos
en pro de una expresión artística integradora.*

Maya Deren

La danza en el cine

Puede decirse que la relación de la danza o del movimiento con el cine es anterior al cinematógrafo mismo. La danza es movimiento y el cinematógrafo es producto de la necesidad del hombre de poder captarlo, las imágenes cinematográficas «son el resultado de un largo proceso de experimentación fotográfica sobre la descomposición y el análisis del movimiento en el siglo XIX» (Oubiña 12). Ejemplo de ello, fueron los ensayos del fisiólogo francés Étienne Jules Marey y del fotógrafo británico Eadweard Muybridge, que brindaron

los antecedentes directos del cinematógrafo gracias a la cronofotografía, en la que primeramente se estudiaba a los animales en movimiento para luego extender el estudio al cuerpo humano en movimiento. Al decir de Oubiña, «en los experimentos de Marey y Muybridge ya está anunciado todo el cine» (77).

Loïe Fuller fue una bailarina y coreógrafa pionera en el uso de las nuevas tecnologías de su época aplicadas a la danza. En el año 1892 presentó sus danzas serpentinas que luego pasaron a ser un tema recurrente en el reciente invento del cinematógrafo. Loïe Fuller nunca quiso trabajar para Thomas Alva Edison pero su espectáculo se hizo muy popular y, de forma indirecta, dio impulso a las empresas productoras cinematográficas como Gaumont, Pathé y la misma de Edison para que filmaran versiones de esa misma danza, como la que hicieron los hermanos Auguste y Louis Lumière en 1896.

Por otro lado, las experiencias de Georges Méliès, a principios del siglo pasado, también incursionaron en los tópicos del movimiento y la imagen. En el año 1903 en *La Linterna Mágica*, Méliès utilizó los cuerpos de doce bailarines y un solista.

Acercándonos al período de las vanguardias, aparece Fernand Léger con su *Ballet Mécanique* en 1924, una marca en las películas de vanguardia donde se experimenta con el movimiento y el ritmo.

Ya en el siglo xx, con el advenimiento del género musical, aparecen desde el cine hollywoodense de los años treinta y cuarenta realizadores como Busby Berkeley, Stanley Donen o Vincente Minnelli, que colocaron a la danza en el epicentro de la cámara, generando un nuevo mundo en torno al movimiento.

Berkeley era un coreógrafo que logró imponer su perspectiva novedosa con el manejo de las cámaras e intervenciones en la mesa de montaje. «Las figuras son como vistas caleidoscópicas que se contraen y se dilatan en un espacio terrestre o acuático, casi siempre captadas desde arriba, girando alrededor del eje vertical y transformándose unas en otras para culminar en puras abstracciones» (Deleuze 88), imágenes dignas de Man Ray o Fernand Léger. Provenía de Broadway, donde se dedicaba a coreografiar decenas de obras teatrales. Lo que impulsó la llegada de Berkeley fue la movilidad de la cámara, generando vistas geométricas corporales que nunca podrían haber sido reproducidas en un escenario. Tuvo su momento de gloria en la década del treinta, cuando cada una de las distintas compañías hollywoodenses tenía una temática y una poética distintas.

Otro de los grandes nombres de la comedia musical está conformado por la dupla Stanley Donen y Gene Kelly que dio como resultado el film *Cantando bajo la lluvia*, un emblema del género. Para Gilles Deleuze, en las películas del género de la comedia musical de Donen «el baile surge directamente como la potencia onírica que da profundidad y vida a estas vistas chatas» (99); pero es en Minnelli donde «la comedia musical se aproximó tanto a un misterio de la memoria, del sueño y del tiempo como punto de indiscernibilidad de lo real y lo imaginario» (99), ya que la particularidad de la obra de Minnelli es la integración del musical con el resto del relato, característica que no compartía con otros realizadores.

Fue en la década de los setenta que el género musical iba a tener un impulso novedoso de la mano de Bob Fosse, quien entregó al mundo de la danza una nueva retórica audiovisual que aún hoy podemos observar

en numerosas obras de videodanza: los planos imposibles, la repetición de secuencias, los planos cortos.

Antecedentes de la videodanza en el cine

En relación con la *videodanza*, *cine danza* o *danza para la cámara*, la que detenta el pionerismo no solo fáctico sino también conceptual es la cineasta americana de origen ucraciano Maya Deren. Fue ella quien, al integrar la colección de cine del Museum of Modern Art (MOMA) con *A Study in Choreography for Camera* (Deren, 1945),¹ establece la primera relación entre la danza y la imagen antes del surgimiento oficial del medio. En esta obra, Deren expone de manera contundente el tipo de vínculo que para ella podían mantener la danza y el cine «la intención principal de esta película es la de ser una muestra de cinedanza [*film-dance*], esto es, una danza tan vinculada a la cámara y al montaje que no puede ser “interpretada” en su conjunto en ningún lugar salvo en esta película concreta» (Deren 42). Desde un primer momento, Deren buscó emancipar a la cámara de la mirada renacentista, encuadrada en la vista estática y rectangular de la perspectiva; mirada desde la cual también se creaban las coreografías. Ella quería construir una *coreografía cinematográfica* (42).

cuanto más exitosa es la composición del coreógrafo en términos teatrales, más destruye la cámara sus patrones cuidadosamente calculados, moviéndose como si tuviera alas dentro de la escena para poder hacer un primer plano, subiéndose por las vigas, o bajando al foso de la orquesta. (41)

Fue a partir de esa obra embrionaria que el crítico de danza John Martin, en su columna del *New York Times* en 1946, denominó *choreocinema* a este tipo de obra (Martinez 211). En su escrito, él inauguró el término por considerar que se estaba en presencia de una nueva forma de arte donde la danza y la cámara colaboran en la creación de una sola obra de arte, ya que para Deren:

el espacio cinematográfico —el mundo entero— se convierte en elemento activo de la danza, en lugar de limitarse a ser un espacio en el que la danza tiene lugar. Y el bailarín comparte con la cámara y el montaje una responsabilidad colaborativa a la hora de crear los movimientos. (52)

Deren siguió realizando varios films de danza. En *The Very Eye of Night* (1958),² la leyenda con que se presenta la obra se refiere a una *coreografía para la cámara*, promoviendo de esta manera el nombre para este lenguaje por ella iniciado: «*choreography for camera by Maya Deren, made in Collaboration with Metropolitan Opera Ballet School Students, under the direction of Anthony Tudor*» (Deren 1958). Por otro lado, es notable la forma en que remarca la importancia de los dos roles que, de allí en más, cumplirían los autores de las obras de videodanza: la dirección y la coreografía. En esta obra, ella utiliza

¹ Véase: https://www.ubu.com/film/deren_study-in-choreography.html

² Véase: <https://vimeo.com/617779367>

el recurso de fondo negro para dar cuenta del rompimiento espacial al que quería exponer la cámara, de modo que los cuerpos están en un espacio sin espacio. Como veremos más adelante, este recurso ya había sido usado en nuestro país en el año 1951.

Maya muere en 1961, sin que su esperanza de ver desarrollado el cine-danza se concretara. Van a aparecer algunos otros acercamientos pero sin continuidad en los años sesenta.



Figura 1. *Nine Variations on a Dance Theme*. Hilary Harris. 1967

Uno de ellos será la obra *Nine Variations on a Dance Theme* de Hilary Harris (1967) (fig. 1).³ Se trata de una única coreografía a cargo de Bettie de Jong de cincuenta segundos, filmada veinticinco veces en el transcurso de un año y donde Harris cada vez varía sus métodos de filmación para luego, a partir del montaje, ofrecer sus nueve variaciones. Nueve versiones de la misma coreografía, éste es el aporte de esta obra al incipiente lenguaje: la *coreografía del montaje*.

En los años setenta también existieron otros acercamientos más vinculados al arte de la animación y la danza, como es el caso de *Pas de deux* (McLaren, 1968)⁴ que llegó a recibir un premio de la Academia Oscar de los Estados Unidos.

A inicios de esa misma década aparecen los primeros festivales de videodanza en los Estados Unidos, como el festival anual Dance on Camera

3 Véase: <https://youtu.be/kgrmxaCH9Mk>

4 Véase: <https://vimeo.com/40184263>

de Nueva York, cuya primera edición fue en el año 1971. El video de creación nació hacia fines de esa década, de manos del músico Nam June Paik. La colaboración entre artistas como John Cage y Merce Cunningham en el Black Mountain College de Carolina del Norte, dispone las primeras bases de la interacción e hibridación de medios hasta entonces separados como la danza, la *performance* y el video.

Los años ochenta son una época dorada para las producciones de videodanza, especialmente en Francia y Bélgica, donde las instituciones públicas apoyan con decisión a sus creadores. Uno de los primeros realizadores de videodanza en Europa va a ser Philippe Decouflé, quien inició su recorrido con *La Voix des légumes* (1982). Aparecen festivales y muestras como Vidéo Danse del Centre Pompidou, y concursos como el Grand Prix y el Dance Screen, organizado por el International Music + Media Center (IMZ).

Es en la década de los años noventa cuando la videodanza se expande y, en esa expansión, hace su aparición en nuestro país.

Antecedentes de la videodanza en Argentina

En Argentina, al igual que en otras partes del mundo, la relación de la danza con lo audiovisual nace justamente con el desarrollo del cine. La primera película sonora de nuestro país es *Tango* de 1933, con dirección de Moglia Barth y, obviamente, aparecen en ella bailarines de tango que acompañaban a los grandes exponentes de nuestra música ciudadana, aunque la danza no era la temática principal.



Figura 2. Apollon Musagète. Irena Dodal. 1951

Eugenia Cadús, en su tesis doctoral *La danza escénica en el primer peronismo (1946-1955)*, da cuenta de las películas argentinas que abordan la danza, que son alrededor de una veintena. En su investigación se refiere al cortometraje de dieciséis minutos *Apollon Musagète* (1951) (fig. 2),⁵ basado en la obra homónima de George Balanchine que fue dirigida por la cineasta y coreógrafa Irena Dodal. Una argentina de origen checo que se encuentra entre las primeras mujeres cineastas de nuestro país: «por la excepcionalidad de la forma cinematográfica», señala Cadús (270) *Apollon Musagète* es «la primera experiencia local de lo que hoy se denomina como “video-danza”». Este film tuvo como protagonistas a Víctor Ferrari y María Ruanova, acompañados por Irina Borovski, María Delia García, Beatriz Ferrari, Josefina Serrano, Pepita Admella, todos bailarines del Ballet Estable del Teatro Colón, al igual que la orquesta dirigida por Roberto Kinsky. Representó a la Argentina en los Festivales de Cannes y Venecia, entre otros, de la época.

Al igual que en la obra de Deren, *Very Eye of Night* (1958), Irena Dodal hizo que sus bailarines danzaran en una dimensión espacial, rompiendo los patrones y lógicas del espacio cinematográfico. «En este filme no se advierte una base terrenal. Tanto Apollon, que interpreta el magnífico y talentoso Víctor Ferrari, con las musas que lo acompañan, parecen danzar en el espacio absoluto. Suspendidos en una dimensión celestial, intangible», (Sandoval) valiéndose para eso de escasos rudimentos a fines de alcanzar el efecto deseado, como —por ejemplo— pintar de negro paredes y el piso, trabajar con los técnicos sin calzado, a diferencia de Deren que, para lograr el mismo efecto, había intervenido los negativos (Martínez 215).

Cadús comenta que Dodal estaba interesada en una activa presencia de la dirección a la hora de filmar danza, no le interesaba un mero registro (269). No quedan dudas sobre esto último, dado que se adelanta a agregar una leyenda donde se leen las palabras del crítico Fernando Emery, dando cuenta de su intención, «APOLLON MUSAGETE en la concepción de IRENA DODAL, busca ser [más que un ballet filmado] una contribución al cine puro (...) creando un tipo inédito de poema visual en el cinematógrafo y aportando un documento inapreciable a la historia de la “Danza Clásica” contemporánea» (Dodal 1951).

Si bien, como dice Cadús, esta obra sería la primera experiencia en la Argentina de lo que hoy se denomina videodanza, va a acontecer lo mismo que con Maya Deren: no vamos a encontrar una continuidad en el lenguaje. Y, tal como pasó en el mundo, vamos a experiencias intermedias.

Durante la década de los años setenta, «la aproximación entre danza e imagen en movimiento comenzó a emerger desde áreas distantes al circuito cinematográfico» (Alonso 2000). El Instituto Di Tella, plafón de la vanguardia y de la experimentación artística argentina, fue el espacio donde se produjeron algunas de las primeras experiencias de cruce entre lo coreográfico, las artes plásticas y las artes visuales. El Di Tella contaba con un equipamiento de última generación que permitió a los coreógrafos expandir los límites del escenario, en lo que podría denominarse el antecedente de la danza multimedia en la Argentina. Uno de esos coreógrafos fue Oscar Aráiz,

⁵ Véase: https://www.youtube.com/watch?v=HN1Yzyu7gCs&ab_channel=OscarSand

quien en 1969 estrenó dos obras, «*Crash y Symphonia*, donde los cuerpos de los bailarines eran utilizados como pantallas receptoras de proyecciones cinematográficas que los transformaban en espectros danzantes» (Alonso, «Del tango a la video danza» y «Fuera de las formas del cine:»).

Hacia 1970 va a surgir lo que, en palabras de Rodrigo Alonso, sería el antecedente más específico de la videodanza en la Argentina, el cortometraje de Marcelo Epstein *Ana Kamien* (1970).⁶ Para Alonso se trata de la primera obra argentina que puede denominarse *danza para la cámara*, donde se «reemplaza el escenario teatral por un espacio físico neutro creado por los movimientos de la cámara y del cuerpo de la bailarina» (Alonso, «Del tango a la video danza»). *Ana Kamien* fue filmada en 16mm, gracias a un subsidio del Fondo Nacional de las Artes y en ella Epstein tenía como hipótesis «no filmar la danza desde un punto fijo sino generar una coreografía mutua: cámara y bailarina en una suerte de *pas de deux*» (Mazzaferro).

Gracias a la recepción que tuvo la obra, Epstein ganó un concurso que le permitió acceder a una beca con la cual estudió en el American Film Institute de Hollywood, donde filmó lo que sería su segundo cortometraje, que también podría inscribirse en lo que llamamos videodanza. *Annunciation* (1977)⁷ fue una obra realizada por encargo de la bailarina Sandra Adominas y dirigida por Epstein. Obtuvo diversos premios, como el de la «Categoría experimental» en el New York Dance Film Festival en 1977, y la Placa de Plata del Chicago International Dance Film Festival en 1979. También fue seleccionado en el American Dance Film Festival del mismo año. Hacia 1976, Narcisa Hirsch —una de las pioneras del cine experimental— produce *Aída*, un cortometraje experimental con la bailarina Aída Laib como protagonista, reeditado en el año 2012 por la realizadora Daniela Muttis, quien también es una artista de la videodanza argentina. Hirsch integraba el Grupo Cine Experimental Argentino (1967), junto a Marie-Louise Alemann, quien también da lugar a un acercamiento a la danza *butoh* en su obra *Ring Side* (1979).

Hacia fines de la década de los ochenta, nace la generación que Graciela Taquini denomina *videastas* (Alonso, «Hacia una genealogía»). El acceso a la tecnología de bajo costo permite que numerosos artistas se inclinen hacia la investigación de la imagen electrónica. Algunos años después, lo anterior posibilitaría que esa investigación llegara a los bailarines y coreógrafos. Se trata de una década muy importante para la conformación ulterior de la videodanza argentina. Y esto no se produce en función de alguna obra específica del género, sino de una película que resultará fundamental, dado que en ella se entrelazan las capas que irán conformando el suelo donde germinarán futuras obras de referencia de la videodanza.

En 1984 se estrena en Venecia *Tangos, el exilio de Gardel* del director Fernando Pino Solanas. Alonso considera que esta película y el tango, resultaron fundamentales para la videodanza y «los gestores de ese género» («Del tango a la video danza»). Y esto fue así, no solo porque en ese film el tango, como la danza, tuvo un tratamiento audiovisual enriquecido por

⁶ Véase: <https://vimeo.com/133870952>

⁷ Véase: <https://youtu.be/O5T5w43Gayw/>

los puntos de vista y movimientos de la cámara, sino también porque — en la producción y difusión de esa película— se cruzaron nombres que luego, en la siguiente década, confluirían en lo que se conoce como el Primer Seminario Taller de Videodanza para Coreógrafos y Compositores, realizado en 1993. Recuperemos esos nombres: José Luis Castiñeira de Dios, quien realizó la composición musical de algunas de las coreografías; Margarita Bali, a cargo de la coreografía junto con Susana Tambutti, ambas directoras de Nucleodanza —la compañía que conformaba el cuerpo de danza de la película—; y el realizador Jorge Coscia, a quien Castiñeira de Dios conoce en un festival durante la promoción de *Orígenes del videodanza en Argentina* (Ceriani, Muttis, Ponce, Sánchez, 2014). Puntos sueltos que se unirían casi una década después.

En el documental *Videodanza argentino, los inicios* (2014),⁸ Castiñeira de Dios comenta que su vinculación con la videodanza estará mediada por su vínculo con Coscia, ya que éste luego lo convocaría para hacer la música de la película musical *Cipayos* (Coscia, 1988), donde la banda sonora se pensó y compuso por primera vez específicamente para la danza, trabajando en colaboración con Irene Castro, la coreógrafa de la película, y el tango nuevamente como protagonista.

Por otro lado, Bali también entrará en contacto con Coscia a través de Paula de Luque, integrante de Nucleodanza y realizadora de dos documentales en torno a la danza: el primero, titulado *Danza contemporánea argentina* (1992) y, el segundo, especialmente dedicado a la compañía ya mencionada de danza contemporánea argentina, *Nucleodanza: 1974-1993* (1993).

Estos entramados entre la danza, la música y el cine, fueron el caldo de cultivo que derivó en el Primer Seminario Taller de Videodanza para Coreógrafos y Compositores del año 1993, cuando Castiñeira de Dios estaba a cargo de la Subsecretaría de Artes y Acción Cultural, en la Secretaría de Cultura de la Nación que, a su vez, comprendía la Dirección de Música y Danza, en el origen de la organización del taller dictado por Coscia. Ese vínculo primario que unió a Coscia y Castiñeira de Dios puede observarse en los destinatarios de aquel primer taller: coreógrafos y compositores.

⁸ Véase: https://youtu.be/q_ClpuhXGOg

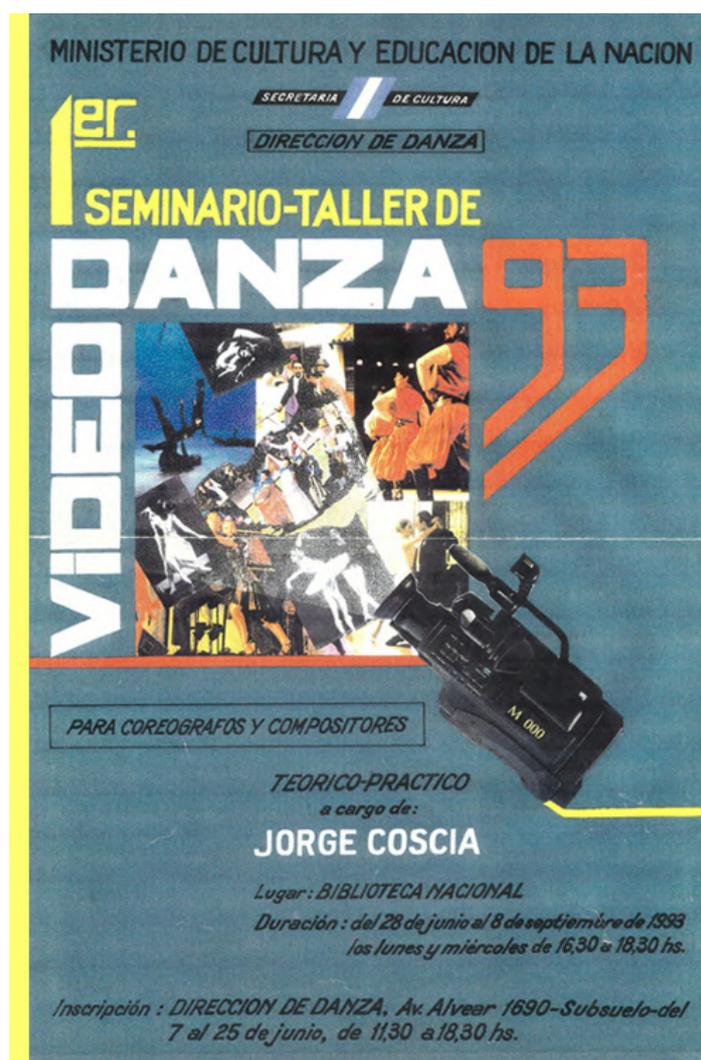


Figura 3. Afiche del Primer Seminario-Taller de Videodanza para Coreógrafos y Compositores, 1993

La irrupción de la videodanza

Durante muchos años se dio por sentado que el origen de la videodanza en nuestro país fue a instancias de haberse realizado el Primer Seminario Taller de Videodanza para Coreógrafos y Compositores. Si bien esto es verdad, hay que decirlo, solo lo es en parte. El Taller se realizó en la Biblioteca Nacional del 28 de junio al 8 de septiembre de 1993, con una carga horaria de cuatro horas semanales repartidas entre los días lunes y miércoles. Podemos ver en el *collage* del afiche (fig. 3) que todas las manifestaciones de la danza fueron convocadas: tango, folklore, clásica, contemporánea. La intención de Coscia era enseñar los elementos del lenguaje al mundo de la danza ya que «resultaba más fácil enseñar a filmar a los bailarines que enseñar a bailar a los realizadores» (Ceriani et al., 2014). Como producto final se debía realizar una videodanza; la Secretaría de Cultura proveería los materiales con ese fin.

Es así que surgen de ese taller cuatro obras: *Temblor* (1993)⁹ de Silvina Szperling, *Paula en suspenso* (1993-1994) de Bali, *El banquete* (1994) de Paula de Luque y *Crónicas de la tierra* (1994) de Melanie Alfie, que se estrenaron el 16 de agosto de 1994 en la *Primera Muestra de Videodanza en Argentina*, realizada en el Centro Cultural Rojas de la Ciudad de Buenos Aires. De esta manera, quedó oficialmente inaugurado el tiempo de la videodanza en nuestro país. Tal fue la importancia de ese taller que, hoy en día, está considerado un hito fundante, en palabras de Alonso: el «Taller de Video Danza para Coreógrafos dictado por el realizador cinematográfico Coscia en 1993, que inaugurara oficialmente el género en nuestro país» («Videodanza de Argentina»).

Pero ¿cómo y dónde surge la necesidad de realizar ese taller? Al intentar encontrar respuestas a esta pregunta, llegamos a una realidad más compleja de dilucidar. Los entramados coyunturales no se dan de manera lineal. En el caso de la videodanza se entretrejieron un cúmulo de circunstancias, deseos compartidos, redes, y el espíritu de la época. El impulso que recibió la videodanza para constituirse como campo artístico se debió en gran medida a una política de estado que confluyó con deseos e impulsos privados.

Según Castiñeira de Dios, la idea del Taller habría sido del propio Coscia (Ceriani et al.) quien, como ya dijimos, había tenido acercamientos al mundo de la danza, no solamente por la realización de *Cipayos* y los documentales, sino porque de Luque, bailarina de Nucleodanza, era la esposa de Coscia y una amante de la videodanza europea, a la que tenía acceso a través de los viajes que hacía con la compañía. En una entrevista personal que le hicimos con motivo del documental *Videodanza argentino*, de Luque comentó que Coscia, además de su propio interés en el vínculo entre la danza y el cine, compartía con ella la idea de la importancia de traer ese lenguaje a la Argentina.

Según Mariela Queraltó, coordinadora del área de Danza de la Dirección de Música y Danza de la Subsecretaría de Estado de Cultura de la Nación de aquellos años, el taller se realizó a instancias de quien era en ese momento el Director de Música y Danza, el maestro Ernesto Parise (Ceriani et al.).

⁹ Véase: <https://vimeo.com/5204732>



Figura 4. Afiche del Primer Festival de Video Danza, 1992

Festivales fantasma

Antes de la realización del Taller, existieron o se anunciaron dos festivales de videodanza, que hoy son prácticamente desconocidos ya que apenas han quedado registros de ellos. Supuestamente, entre el 9 y el 13 de noviembre 1992, se realizó el Primer Festival Video Danza en el auditorio de la Biblioteca Nacional, organizado por el Fondo Nacional de las Artes, el Consejo Argentino de Danza y la UNESCO, con el auspicio de la Dirección Nacional

de Música y Danza, y la Dirección Nacional de Artes Visuales de la Secretaría de Cultura del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación.

Sabemos de su existencia gracias a que Mariela Queraltó guardó, a modo de archivo, un afiche (fig. 4) y unos trípticos; por otra parte, la información está visible en la página del Consejo Argentino de la Danza. Además, Alejandra Ceriani declara haber participado en uno de esos festivales.

Tal como lo comentamos en un trabajo anterior:

las temáticas, rubros y categorías de este primer festival referían más a un festival de danza que a uno de videodanza, lo cual habla del desconocimiento del lenguaje. Los rubros previstos eran: a) Danzas folklóricas argentinas, a.1) tradicionales, a.2) De proyección; b) Danzas Folklóricas; c) Tango; d) Danza Contemporánea; e) Danza Clásica, e.1) Repertorio, e.2) Creación; f) Otras. Las temáticas eran: a) Nacional; b) Local; c) Universal. Las categorías establecidas fueron: I) Adultos; II) Adultos (Infantil); III) Infantil (Para todo público); IV) Infantil (Infantil). (Sánchez, «El artista gestor como motor y constructor»)



Figura 5. Afiche del II Festival de Video Danza, 1993

En el año 1993, entre el 14 y el 15 de diciembre, habría tenido lugar una supuesta segunda edición del Festival Video Danza (fig. 5); esta vez,

organizado por la Dirección Nacional de Música y Danza —entonces, a cargo de Eduardo Sívori— con el auspicio de la Secretaría de Estado de Cultura del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación.

Hablamos de supuestos festivales dado que, hasta el momento, no se ha encontrado más información sobre estos eventos que la enunciada anteriormente.

La importancia del festival de 1992 se traduce en la hipótesis de que la realización del taller de 1993 fue una consecuencia directa de aquel primer festival. Los motivos que llevaron a hacer ese Taller podrían haber sido, como establece Castiñeira de Dios, producto de una iniciativa individual o de la necesidad de hacer conocer al público local tan novedoso lenguaje mediante una política de estado, dada la escasa cantidad de obras recibidas.

El maestro Ernesto Parise nos ofrece una respuesta.¹⁰ Dado que, en tanto Director de Danza de la Secretaría de Cultura de la Nación recibía muchas grabaciones de videodanza europeas, ese primer festival se organizó para estimular una relación recíproca, que implicara envíos al exterior de obras argentinas. Lo cierto es que se recibieron pocas obras y de muy mala calidad. Parise se dio cuenta de la necesidad de enseñar el lenguaje, y fue ahí, que todos los entramados y capas subterráneas confluyeron (Ceriani y Sánchez). Tal como se adelantó, Coscia había trabajado con Nucleodanza, la compañía de danza interviniente en *Tangos, el exilio de Gardel*, cuya música había compuesto el mismo Castiñeira de Dios. De una manera u otra, la videodanza iba a desplegar sus alas en nuestro país. Todo parecía estar dado para ello.

Así lo confirma el hecho de que había otros realizadores experimentando por fuera de lo que había sido el Taller de 1993. Es el caso de Ceriani, a quien ya nombramos, y del cineasta Daniel Böhm, quien realizó una obra de videodanza en fílmico con aporte del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) en el año 1994.

Alejandra Ceriani es una bailarina de la ciudad de La Plata que estaba cursando un taller llamado Taller Experimental Audiovisual (TEA) en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. El taller se había abierto para reclamar por la apertura de la carrera. Mientras participaba de ese taller, unos compañeros le transmiten información sobre la convocatoria del Festival de 1992, donde se inscribe con la obra *La renga H* un 18 de septiembre. Hasta la fecha, es la única obra que se conoce que haya participado en ese primer festival (Sánchez, «Alejandra Ceriani, evocación»).

Böhm, un médico psicólogo que no tardaría en comenzar sus búsquedas en el mundo audiovisual, se inició en el cine experimental a la edad de catorce años con Hirsch y Alemann. Prosiguió estudiando cine en la ciudad de Nueva York, donde conoció y mantuvo contacto con el mundo de la videodanza a través de las obras de grandes referentes que adoptó como fuentes de inspiración: Katrina McPherson, Alleta Collins, Maya Deren, así como los franceses Joelle Bouvier y Regis Obadia, cuya obra *La Chambre*¹¹

¹⁰ Véase entrevista a Ernesto Parise: <https://youtu.be/OX9RIXvUPoc>

¹¹ Véase: <https://youtu.be/tLzYzCYZGSg>

tuvo especial influencia en él. A la hora de experimentar con la danza a partir de la obra escénica *Crazy*¹² de Mariana Blutrach (Sánchez, «Daniel Böhm, evocación»), Böhm no hizo una transcripción del lenguaje, sino que hizo una nueva creación, tomando como base la obra escénica, y en el marco de un subsidio del INCAA. Aunque a la hora de presentar la propuesta a este último organismo, el realizador no lo hizo como si fuera una propuesta de videodanza, sino más bien de un cortometraje, claramente se trata de una obra enmarcada en el lenguaje del género, a tal punto que devino un clásico de la escena vernácula.

Luego de la presentación de esa primera muestra en el Centro Cultural Rojas en 1994, podemos mencionar el caso de Szperling, quien quería encontrar un modo de dar a conocer su obra. «Fue a partir de su vínculo con Graciela Taquini, quien la pone en contacto con Rodrigo Alonso, que (...) Szperling funda, junto a éste, el Festival Internacional VideodanzaBa, Festival de Videodanza en Buenos Aires, que comienza en 1995 y cuya aparición posibilitó la producción y circulación del videodanza» (Sánchez, «El artista gestor como motor y constructor»). Hasta nuestros días, dicho Festival no solo ha sido un referente de nuestro país, sino también de la región.

Corriendo los velos

Pensar en los orígenes de la videodanza en Argentina implica advertir los múltiples velos que, al correrse, nos dejan ver los múltiples deseos, intenciones y acciones aconteciendo paralelamente para que, de alguna manera, la videodanza se haga presente en nuestro país entre los años 1992 y 1995.

Por un lado, un andamiaje subterráneo de funcionarios públicos que junto a bailarinas, músicos, cineastas, se constituyeron simultáneamente en agentes impulsores para configurar el Primer Taller de Videodanza para Coreógrafos y Compositores. Un impulso tomado desde la política pública, por funcionarios devenidos en artistas gestores que entendieron la importancia de enseñar el lenguaje.

Por otro lado, búsquedas personales impulsadas por la curiosidad, por la inquietud de quienes ponían el cuerpo y la creación al servicio de algo que aún ni siquiera se había instituido en estos lares, como es el caso de Böhm en Buenos Aires y de Ceriani en La Plata, de Carla Berdichevsky —también en Buenos Aires— y María Fernanda Vallejos en Rosario. Estos artistas, junto a las egresadas de ese taller emblemático, conformarían lo que puede denominarse «la primera camada de videodanza» en Argentina.

Szperling supo abrir el camino, la creación y el pensamiento a través del Festival Internacional VideodanzaBa, cuya aparición posibilitó la producción y circulación de la videodanza. El Festival continúa cumpliendo un papel fundamental a la hora de conformar la videodanza a nivel local, en tanto constituye un espacio aglutinador donde estudiar, producir y pensar videodanza. Difícil pensar en la videodanza argentina disociada de este Festival.

¹² Véase: <https://vimeo.com/263515316>

Difícil, asimismo, detectar el punto cero, encontrar la punta del ovillo, cuando fueron tantos y tantas quienes pusieron sus granos de arena para que esto aconteciera. Es verdad que hubo aportes más imprescindibles que otros, pero igualmente todos fueron emergentes de un momento específico, por lo que es preferible pensar el origen de la videodanza en Argentina desde una configuración rizomática, sabiendo que su aparición se produce en los intersticios de estos puntos nodales que fueron configurándose durante los años aquí revisados.

Bibliografía

Alonso, Rodrigo. «Videodanza de Argentina». *VII Mostra de Vídeo Dansa (cat)*. Barcelona: Centre d'Art Santa Mónica, 1999.

— ; «Del tango a la video danza. Danza para la Cámara en Argentina». *Trilogía (Cat.)*. Córdoba: Centro Cultural España - Córdoba, 2000. <http://www.roalonso.net/es/videoarte/tango.php> (19/09/22).

— ; «Fuera de las formas del cine: Experiencias de Cine Expandido en Argentina». *Segundas Jornadas Nacionales: El Cine y las Artes Audiovisuales. Enfoques Analíticos y Transdisciplinarios*, Buenos Aires: EINCITED. Universidad de Buenos Aires. Archivo General de la Nación, 2001. http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/cine_expandido.php (20/01/2016).

— ; «Hacia una genealogía del videoarte argentino». . *Video en Latinoamérica. Una historia crítica*. Comp. Laura Baigorri. Madrid: Brumaria, 2008. 13-26. <http://videoarte.net/pdf/alonso.pdf> (19/09/22).

Cadús, María Eugenia. *La danza escénica en el primer peronismo (1946-1955). Un acercamiento entre la danza y las políticas de Estado*. Tesis de doctorado. Universidad de Buenos Aires. 2017.

Deleuze, Guilles. *La imagen tiempo. Estudios sobre cine*. Barcelona [etc.]: Paidós, 1984.

Deren, Maya. *El universo dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren*. Trad. Martínez López. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020.

Martinez, Carolina. «Danzas superpuestas. Chantal Akerman y Maya Deren en torno a *Toute une Nuit*». *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. 14 (2011). <http://www.telondefondo.org/numero14/articulo/374/danzas-superpuestas-chantal-akerman-y-maya-deren-en-torno-a-toute-une-nuit.html> (19/09/22).

Mazzaferro, Carolina. «Marcelo Epstein/ De Ana Kamien a Bon Jovi, referente del videoclip» *Filmar Música*. <https://filmarmusica.com/marcelo-epstein-de-ana-kamien-a-bon-jovi/> (19/09/22).

Oubiña, David. *Una juguetería filosófica: cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires: Manantial, 2009.

Sánchez, Claudia. «El artista gestor como motor y constructor de un lenguaje artístico: el caso del Videodanza». *Actas I Jornadas de Arte y Liminalidad*. Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2019.

Sandoval Martinez, Oscar. «Irena Dodal: una artista plena». *Revista Archivo del Sur*. <https://revistaarchivosdelsur.blogspot.com/2009/10/irena-dodal-una-artista-plena-por-oscar.html>

Documentos audiovisuales digitales

Ceriani, Alejandra y Claudia Sánchez. «Ernesto Parise, evocación corporizada del videodanza». *YouTube*, subido por Cámara Corporizada, 15 de noviembre de 2021, <https://youtu.be/OX9RIXvUPoc>

Sánchez, Claudia. «Alejandra Ceriani, evocación corporizada del Videodanza». *YouTube*, subido por Cámara Corporizada, 4 de junio de 2021, <https://youtu.be/ISfWpKLKXKM>

— ; «Daniel Böhm, evocación corporizada del Videodanza». *YouTube*, subido por Cámara Corporizada, 17 de junio de 2021, https://youtu.be/rZ_73DtyAPY

Filmografía

A Study in Choreography for Camera. Dir. Maya Deren. 1945. 16 mm.

Ana Kamien. Dir. Marcelo Epstein. 1970. 16 mm.

Annunciation. Dir. Marcelo Epstein. 1977.

Apollon Musagète. Dir. Irena Dodal. 1951.

Crazy. Dir. Daniel Böhm. 1995. 16 mm.

La renga H. Dir. Alejandra Ceriani. 1992.

La Chambre. Dirs. Joëlle Bouvier y Régis Obadia. 1988.

Nine Variations. Dir. Hilary Harris. 1966-1967. 16mm.

Orígenes del Videodanza en Argentina. Dirs. Alejandra Ceriani, Daniela Muttis, Osvaldo Ponce, Claudia Sánchez. 2014. Documental digital.

Pas de deux. Dir. Norman McLaren. 1967. Celuloide.

Temblor. Dir. Silvina Szperling. 1993.

The Very Eye of Night. Dir. Maya Deren. 1958. 16 mm.

Referencia electrónica || Sánchez, Claudia Margarita. «Orígenes de la videodanza argentina». *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*. 5 (2022): 126-143. <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/origenes-de-la-videodanza-argentina-283>
DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.7373867>