

Fuis, soys, serés. Cuerpo vivo y cuerpo proyectado en *Hombre rebobinado* de Margarita Bali



Verónica Lucila Cohen

Université Lille du Nord - CONICET - Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina
verocohenwil@gmail.com

Fecha de recepción: 06/02/2019. Fecha de aceptación: 04/03/2019.

Resumen

Hombre Rebobinado de Margarita Bali combina danza con proyecciones de *mapping*. Este tipo de producción escénica nos enfrenta a dos problemas: por un lado, nos muestra las dicotomías entre un cuerpo vivo y un cuerpo proyectado. Este cuerpo proyectado invade el espacio escénico impregnándolo de otros espacios, pero también de otras temporalidades. Cuerpo/espacio/tiempo se relacionan entre sí en un juego de presencias y ausencias. El segundo problema: cómo se forma la narrativa en esta obra de danza/cine expandido. Ambos problemas nos llevarán a la categoría de *rizoma* de Deleuze y Guattari, donde cada elemento, que se presenta a medida que el tiempo transcurre, no guarda una estricta relación causal con su antecesor, sino una relación compleja con el resto de las partes a modo de raíz que se bifurca y vuelve a juntarse, en la que cada elemento va transformando al conjunto.

Palabras clave

cuerpo vivo
cuerpo proyectado
arte
danza
cine expandido
Hombre Rebobinado
Bali

Being(S) in Past, Present and Future Time. Live and Projected Body in Margarita Bali's piece *Hombre rebobinado*

Abstract

Hombre Rebobinado (*Rewound Man*) by Margarita Bali combines dance with mapping projections. This type of stage productions confronts us with two problems: first, it shows us the dichotomies between a lived body and a projected body. This projected body invades the scenic space impregnating it with other spaces, but also with other temporalities. Body / space / time are thus related to each other in a dynamic conjugation of presences and absences. Then, it problematizes how the narration is constructed in this expanded dance / film work. Both problems will lead us to the Deleuze and Guattari category of *rhizome*, where each element that occurs as time progresses does not keep a strict causal relationship with its predecessor, but a complex relationship with the rest of the parts, like a root that bifurcates and rejoins, in which each particular element transforms the whole.

Keywords

Live Body
Projected Body
Art
Dance
Expanded Cinema
Hombre Rebobinado
Bali

Fuis: *Hombre rebobinado* en el contexto local

En este trabajo analizaremos una de las obras de Margarita Bali, *Hombre rebobinado*. Estrenada en 2011, pero repuesta por última vez en 2015, esta producción escénica cruza danza-teatro con *mapping*, una técnica de video donde se puede adaptar la proyección a la superficie sobre cual proyecta. Esto puede realizarse según dos aspectos: por su forma, lo cual implica salir del modelo proyección rectangular del cine tradicional, y por la textura de la superficie sobre la cual se proyecta. En ambos casos, el *mapping* se convierte en una intervención arquitectónica que en sus comienzos fue utilizada principalmente con fines publicitarios en espacios urbanos con proyecciones monumentales (Di Blase, 2012; Monteverdi, 2015: 2). No es la única producción de la autora que combina el formato de audiovisual con la danza escena: la primera fue *Línea de fuga* (1994), en la que utiliza tres videos anteriores (*Paula en suspenso* (1993), *Asalto al patio* (1994) y *Dos en la cornisa* (1994), a los que trata como una trilogía, y luego compone a partir de la aparición de un grupo grande de intérpretes.

Hombre rebobinado fue estrenada en el estudio de la autora en el barrio porteño de Palermo. La música y espacialización sonora fue compuesta por Gabriel Gendin. Esta obra, de una hora de duración, necesita ocho proyectores. Al respecto, se plantea la pregunta por el género: ¿es teatro?, ¿es danza?, ¿es video?, ¿video-danza? ¿danza-instalación? No me interesa responder estas preguntas, ya que ello me aleja de abordarla desde los problemas que nos presenta su dimensión técnica, desde el punto de vista de la experiencia del espectador. Por un lado, muestra las dicotomías entre un cuerpo vivo y un cuerpo proyectado, el cual invade el espacio escénico impregnándolo de otros espacios, pero también de otras temporalidades. Cuerpo/espacio/tiempo se relacionan entre sí en un juego de presencias y ausencias. El segundo problema es cómo se forma la narrativa en esta obra de danza/cine expandido. Ambos problemas nos llevarán a la categoría de *rizoma* de Deleuze y Guattari (2010), donde cada elemento que se presenta a medida que el tiempo transcurre, no guarda una estricta relación causal con su antecesor, sino una relación compleja con el resto de las partes, según el modelo de una raíz que se bifurca y vuelve a juntarse, en la que cada elemento va transformando al conjunto.

Las primeras producciones que combinan cuerpo vivo con cuerpo proyectado a nivel internacional son, para Gilardenghi y Rud (2011: 23), *Dance 1* (1979) que cruzaba filmación de Sol LeWitt, danza de Lucinda Childs y música de Philip Glass¹. Otros referentes son Merce Cunningham, pionero en el uso de tecnologías electrónicas y digitales en *Biped* (1999) y *Orgia* (2002) de Jean Lambert-Wild. Con respecto a los antecedentes que encontramos en el uso de la técnica del *mapping* en las artes escénicas, Anna Monteverdi nombra al grupo *Urban Screen*, de Países Bajos, que hacen su primera presentación teatral combinando *mapping* en 2010, es decir, tan sólo un año antes que *Hombre rebobinado*, lo cual coloca a la obra entre las pioneras.

En el contexto local, aunque los 80 y 90 habían sido décadas de experimentación en la intersección de diferentes lenguajes, como describe Yeregui (2008), es clave el “Taller de Video Danza para Coreógrafos en la Biblioteca Nacional” dictado por Jorge Coscia, en 1993, al que asisten Margarita Bali y Silvina Szperling. Mariel Leibovich (2014) menciona que el interés de estas artistas en este *nuevo género* se debió a la falta de apoyo económico y de difusión de la danza contemporánea en nuestro país. Silvia Szperling habla de un “viraje” hacia las “industrias culturales” que “habían avanzado más que la danza” (Leibovich, 2014: 3). Margarita Bali comienza a trabajar, en dos líneas. Por un lado, la referida a la relación entre los cuerpos y la naturaleza, de la que obras como *Agua* (1997) y *Arena* (1998) son ejemplos. Y, por otro lado, la relacionada con los marcos de la pantalla, que se vuelven difusos reemplazando la pantalla única y majestuosa por la proyección múltiple, es decir, por el *cine expandido*². Nos referimos a

1. Cuando empezamos a indagar en la historia de las relaciones entre danza y tecnología, lo primero que nos sorprende es el olvido de un legado. Susana Tambutti en una conferencia en 2005 (Sánchez, 2010: 45) reconoce un momento de quiebre en la danza donde se abren dos corrientes: por un lado, Isadora Duncan, con una visión purista de la danza y, por otro, Loie Fuller quien reconoce y juega con los adelantos tecnológicos de su época. Este segundo legado es fundante para la videodanza, pero ya el término mismo, que busca diferenciarse de la “danza” a secas, nos dice bastante de este debate. También nos dice mucho de las relaciones de géneros escénicos de la época que sus producciones sean poco nombradas en la historia del cine.

2. El concepto de *cine expandido* para referirse a experiencias de imagen-movimiento donde el espectador a través del uso de diversas pantallas o por el tamaño de ellas, vive una inmersión corporal fue usado en este sentido por primera vez por Gene Youngblood en 1970, en su libro del mismo nombre (*Expanded Cinema*) (Youngblood, 2012).

obras como *Pizzurno Pixelado*, *Escrito en los pies*, *Octaedro-acuario electrónico 2.0*, *Alfombra* y la instalación *Acuario Electrónico*. En algunas de ellas, la naturaleza sigue siendo pregnante, pero hay una decisión instalativa más de tipo arquitectónica, esto es, de juego con la ubicación de pantallas espacio como un recorrido y una imagen-movimiento que inunda al espectador. La técnica de *mapping* colabora con esta intención, en lo que Peter Weibel llama *split-screen*. Según él, este *split-screen* produce cambios en lo narrativo, en las formas de contar una historia. Weibel sostiene que el cine expandido forma una narración *rizomática*: “Las pantallas múltiples funcionan como campos, en los que las escenas son representadas desde una perspectiva múltiple, y su hilo narrativo, roto” (2007: 504). Coincidimos con Weibel, pero creemos necesario llegar a este concepto dando un pequeño rodeo.



Soys: cuerpo vivo y cuerpo proyectado en *Hombre rebobinado*

Breve descripción de la obra: el escenario es *a la italiana*, es decir, hay un espacio destinado al espectáculo y otro a los espectadores. La escenografía propone diferentes espacios: en el centro, un sillón; sobre él, un marco grande; a la derecha, una mesa; a la izquierda, marcos de distintas formas de menor tamaño. Los marcos son un motivo que se repite en cada uno de los espacios y, más adentro o más fuera de ellos, se sucederán las proyecciones. El único intérprete en escena es este *hombre rebobinado*, interpretado por Sandro Nunziata. En las filmaciones aparecen también dos mujeres, su esposa y otra mujer, interpretadas por Soledad Gutiérrez y Alejandra Márquez respectivamente; el hijo, un profesor de ballet, médico y mozo, por Sergio Chiocca y Ana Deutsch como otra mujer, una amiga. El tema es el amor/desamor de un hombre en relación a su pareja, a otra mujer y a su hijo. El tema está trabajado desde la memoria, la ausencia y la nostalgia. La danza incluye acciones cotidianas y el lenguaje verbal: sentarse en un sillón y hablar de cosas cotidianas como el trabajo, el colegio, etcétera³. A modo de collage, entre estos fragmentos se superponen y atraviesan otros por medio de la proyección.

El espectador experimenta la aparición de dos tipos de cuerpos, el vivo y el proyectado. Hay un solo cuerpo que coincide fisonómicamente, en su estilo de moverse,

3. No desarrollaremos aquí las discusiones en torno a la ontología de la danza que se inauguran en el período que podemos llamar *posthistórico* (Tambutti, 2008:24). En una entrevista a la artista en 2015 realizada por Milena Rodríguez, a quien agradecemos su generosidad de compartirla con nosotros, ante la pregunta acerca de si la obra sería danza-teatro, la creadora responde con un rotundo no. En la misma entrevista antes mencionada, Bali cuenta sobre el proceso de incorporación del texto. Filmaban cada escena dos o tres veces sin tener un texto aprendido de memoria. Sin embargo, la primera “tenía algo de espontáneo” que era lo que más le gustaba.

en su voz: el del protagonista. Estos tres aspectos nos dan un sentido de identidad entre uno y el otro. El timbre de la voz sufre transformaciones al estar grabado y, si recordamos a Maurice Merleau-Ponty cuando afirma que no podríamos reconocer la mano de alguien en una fotografía, pero sí reconocer desde lejos un estilo de caminar (Merleau-Ponty, 1984: 167), parecería que, de los tres elementos, el *estilo*⁴ es el más significativo.

Aunque el cuerpo en el mapping intenta acercarse al cuerpo vivo con su adaptación a las texturas existentes en el escenario y la pérdida del borde rectangular y claro, sigue habiendo entre uno y otro algo -parafraseando a Don Ihde en su libro *Los cuerpos en la tecnología. Nuevas tecnologías: nuevas ideas acerca de nuestro cuerpo* (2004)- una diferencia de espesor. ¿Qué diferencia hay entre uno y otro cuerpo? Creemos, en principio, que un acontecimiento escénico donde el espectador se sienta en vacío y contempla es un espacio privilegiado para producir una suspensión del juicio donde *de repente*, súbita, inesperadamente, podamos aprehender en el extrañamiento nuestras vivencias tal y como las experimentamos. Es decir, aquello que Edmund Husserl llama *epojé*⁵. En esta obra, esto está dado por lo que Don Ihde llama *segunda mirada* que son visualizaciones que nos permiten observar aquello que no podríamos ver (2004: 65-67). En este caso, aquello que ocurrió en otro tiempo y en otro lugar a través del *mapping*.

Cuando un cuerpo aparece en escena, siempre hay ausencias. Según Alain Badiou (2008), en la danza, la ausencia es la del cuerpo *negativo*, del cuerpo *vergonzoso*. No queda claro a qué se refiere con negativo, ni tampoco cuando dice: "La danza es simple afirmación". Nos parece que los juegos de ausencias y presencias en la escena, nada tienen de simples. Como espectadores, vemos un cuerpo en movimiento, vivo. No podemos acceder transparentemente al cuerpo vivido del bailarín, aunque, según los descubrimientos de las neurociencias sobre las "neuronas espejo"⁶, de algún modo sí accedemos a sus kinestesis. Entonces, mientras miramos, tal vez sintamos algo de lo que el bailarín está haciendo. Pero, según estos estudios, lo mismo podríamos sentir con el cuerpo proyectado. Sin embargo, en este último, el movimiento fue realizado en el pasado y la proyección nos trae al presente ese pasado. Un pasado seleccionado, elegido y editado, al modo de -como la misma etimología de la palabra *cinematografía* indica y que retoma Lev Manovich (s/f)- un *movimiento escrito*. La elección de la ubicación de la cámara nos muestra siempre otros espacios, es decir, otros entornos del cuerpo. De este modo, en el escenario se abren otros fondos, otros horizontes que bañan al cuerpo vivo. Por otro lado, hay una paradoja entre la danza de los cuerpos y la filmación de la danza de los cuerpos: la cámara no danza. En los momentos donde la proyección es en escala más grande, ocupando algún sector del escenario, todas las tomas son cámaras fijas. Los motivos se mueven, corren, cambian de velocidades y la cámara permanece fija, casi ajena, como si esta fuera un *voyeur* y tan solo tuviera una mirilla por donde mirar a los personajes y los objetos. En otros momentos, la cámara está usada para proyectar objetos puntuales sobre la escena construyendo la escenografía. Por ejemplo, en el sofá aparecen unas manos proyectadas que se mueven. En este caso, podemos decir que es la adhesión/cohesión que la técnica del *mapping* provoca la que danza.

Sobre el cuerpo proyectado, la misma palabra *proyección* nos dice mucho sobre su recepción: es el cuerpo proyecto y en ese sentido más que un cuerpo pasado por haber sido filmado en el pasado es permanencia y futuro, aunque, como en toda distinción obra/proyecto, no es *el Cuerpo*. Los trucos que se generan entre uno y otro nos convocan, nos mantiene atentos. ¿Cuál es el cuerpo más *auténtico*? ¿Por qué nos interesa esto en tiempos de la posmodernidad?

Este replanteamiento de las relaciones entre lo real y lo auténtico lo generan también los planos detalles. Recordemos la consideración de Eisentein sobre ellos:

4. El estilo es un concepto que Merleau-Ponty desarrolla extensamente en *Fenomenología de la percepción*. Allí dice: "Soy una estructura psicológica e histórica. Recibí con la existencia una manera de existir, un estilo. Todas mis acciones y mis pensamientos están en relación con esta estructura, e incluso el pensamiento de un filósofo no es más que una manera de explicitar su presa en el mundo, aquello que es" (Merleau-Ponty, 1984: 462). El estilo es este modo de ser "apresados" con el mundo, el hacernos-en-él.

5. La *epojé* constituye un paso de un proceso más amplio que es la reducción fenomenológica. Para más información sobre esto el libro de Javier San Martín *La estructura del método fenomenológico* (1986) resulta esclarecedor de los problemas y devenires de la reducción como método

6. Las neuronas espejo se activarían al observar determinadas situaciones simulando las kinestesis de aquello que se observa. Estas simulaciones pueden ser de acciones, emociones o sensaciones corporales según Freedberg y Gallese. Sin embargo, mientras para que estos últimos, las neuronas espejo siempre se activarían en cualquier experiencia artística, mientras que para Shaun Gallagher depende de la obra (2011)

El plano detalle es para Eisenstein una entidad, un signo “estático”, que hace surgir el cuerpo de sí mismo, el espíritu de sí mismo, y también el espacio realista de cientos de elefantes en plano general. El plano detalle introduce una diferencia absoluta: ‘cambios absolutos de las dimensiones de los cuerpos y de los objetos sobre la pantalla’, escribe Eisenstein. (Bonitzer, 2007: 6)

Estos cambios de dimensiones nos traen el *espíritu* de la cosa, la esencia, el *estilo* diría Merleau-Ponty. Tomemos un ejemplo: una mano aparece en el sillón, tan sólo la mano con una porción pequeña del brazo. La mano aparece descontextualizada del resto del cuerpo y produce entonces otras cosas en nosotros. Es una mano, pero no es una mano. En ese momento es más un objeto que un cuerpo. Entonces, plantea una división de mundos: el mundo humano, que maneja el mundo de los objetos, se disuelve por unos instantes, nos parece inútil y hasta asqueroso que una mano sea también un objeto. Al igual que la obra de Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, que a través de la repetición gráfica y verbal del objeto *pipa* nos hace cuestionar la representación, el lenguaje y la imagen, en este trabajo de Bali, la superposición de cuerpo proyectado y vivo logra un efecto similar. Como dice Magritte, aparecen las características “ignoradas en la vida cotidiana” (en Foucault, 1981: 58). De nuevo aparece esta posibilidad de la *epojé*, como también la cuestión de lo real y la relación con esta realidad.

También aparece un cuerpo objeto cuando dentro de la obra muestran otra obra de los 80 del mismo bailarín protagonista en el Centro Cultural Recoleta. Allí, el que danza: ¿es un cuerpo o como obra es tan objeto como otras esculturas montadas en la galería?

En la breve descripción del trabajo de Bali, decíamos que tematizaba la nostalgia. Este sentimiento que empezamos a sentir como espectadores se logra por la ausencia y presencia del cuerpo proyectado que también se da con la voz a la cual consideramos asimismo *cuerpo*, donde a través de las palabras se nombra algo que resulta proyectado como imagen. Se visualiza la imagen de un cuadro sobre el que discuten si ponerlo o no en la pared del living; es, nada más y nada menos, que “Olympia” de Manet, donde se ve una mujer desnuda con una orquídea en la cabeza, simbolizando la belleza acostada en una cama y, casi confundida por el cortinado verde inglés del fondo, una mulata que le lleva un ramo de flores. Mientras que la mirada de esta última es complaciente, la de la mujer desnuda mira hacia el frente, hacia nosotros, desafiantes. En ambos casos, las imágenes proyectadas son independientes de la pareja que por momentos está y en otros momentos es una imagen.

Otro efecto distinto produce la proyección cuando duplica los cuerpos presentes, esto es, la proyección de un cuerpo sobre la carne viva. El personaje, entonces, se duplica haciéndonos entrever otras aristas de sí. Este sincretismo temporal donde un personaje que fue filmado en el pasado aparece frente a otro que está en el presente y forman juntos un futuro, nos da una visión temporal onírica, aunque reducirla al mundo de los sueños nos pueda llevar a olvidar las discusiones en torno al espacio y al tiempo de la topología. ¿Cuándo hay esta distinción temporal clara?

La cuestión de tiempo es puesta en tensión por la tecnología. La técnica aparece entonces como una ayuda para *ver* los cuerpos que se inscriben en el cuerpo. A partir de estos juegos con la temporalidad, la obra nos propone puntos de vista acerca de la técnica, el cuerpo y tiempo. En cuanto a la técnica, es a través de este sistema de *mapping* que se logra el sincretismo. En este sentido, la técnica aparece como una prótesis que amplía las posibilidades del cuerpo humano. La idea de ampliación de lo que un cuerpo es capaz de hacer lleva implícita la idea de cuerpo incompleto. Podemos rastrear esta idea en la obra de Georges Bataille *El ojo pineal* de 1930, que

retoma Aguilar García (2008). Bataille afirma que el hombre tiene una inconsistencia anatómica entre el eje vertical de su cuerpo y la posición horizontal de la visión. Él propone el desarrollo de la glándula pineal como lugar para salvar esta insuficiencia y aumentar la visión del hombre en relación a su postura evolutiva vertical. Aguilar García (2008) relaciona esta idea de Bataille con el artista Stelarc, quien, a través de dispositivos tecnológicos, amplía los límites espaciales del cuerpo. El trabajo de Bali se encuentra a mitad de camino entre uno y otro. A través del *mapping* vemos más de lo que nuestros ojos son capaces de mirar, pero el desarrollo no está dado por la evolución anatómica, sino por la técnica.



Serés: narrativa y rizoma

Con el *mapping* los tiempos se mezclan. Aquello que pasó se reactualiza en la pantalla al mismo tiempo que algo ocurre en el vivo. Para la fenomenología de Maurice Merleau Ponty, el tiempo pasado y futuro son pre-existentes y “de supervivencia eternas” (1984: 420). Las determinaciones temporales solo adquieren sentido en la “consciencia *tética*”, pero es esta consciencia la que destruye el fenómeno mismo del tiempo. La obra de Bali nos enfrenta a la vivencia del tiempo. Los cruces que trae la técnica dejan en evidencia que somos *en* el tiempo y que el pasado y futuro no se viven más que como intencionalidades. A esta intencionalidad Husserl las llamará *protensiones* y *retenciones* (Merleau Ponty, 1984: 424). *Hombre rebobinado* nos permite una *epojé* sobre esta estructura perceptiva.

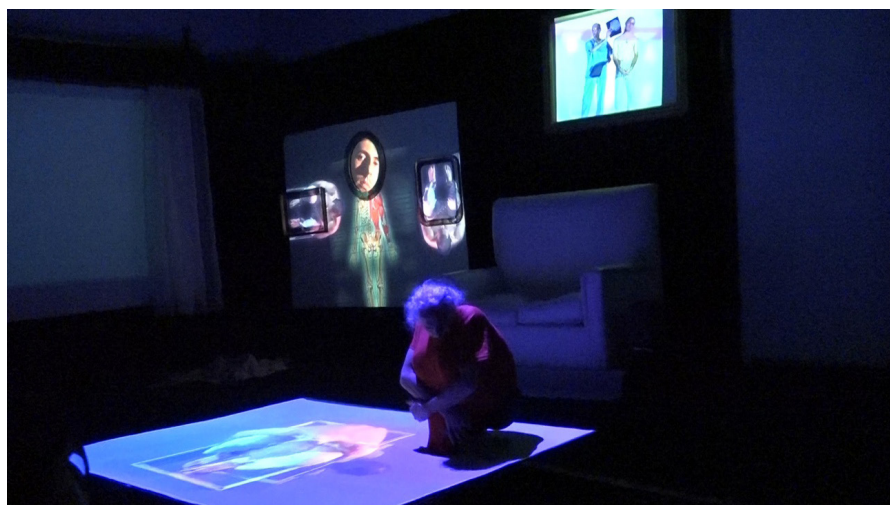
Por otro lado, el cuerpo que muestra la obra es un cuerpo sin marcos fijos, es un cuerpo arrojado al mundo. La obra juega constantemente con enmarcar y desenmarcar: enmarcar imágenes y, luego, que las imágenes sobrepasen los marcos; un personaje con el objeto marco enmarcando partes del cuerpo de otro personaje y luego desenmarcándolo para ser enmarcado, y así sucesivamente. Esto nos enfrenta con las preguntas: ¿cuál es el límite de mi cuerpo? Y, ¿cuál es el límite de mi imagen? Los personajes filmados se enmarcan y desenmarcan entre sí. No soy solo en el mundo, aunque pueda recrear imaginariamente a otros como parte de mis fantasías, el límite de mi cuerpo es también un límite intersubjetivo: otro cuerpo limita mi cuerpo.

También, por momentos, se rompen los límites del escenario. Aparecen escenas filmadas en exteriores o en otras partes de la casa. Un caso paradigmático de esta presencia del afuera en el adentro es un pasillo de la casa. En múltiples momentos

aparece una proyección vertical de una filmación hecha por una cámara fija que mira hacia ese pasillo con puertas. Allí hay corridas, caminatas, danzas con cruces espaciales. Este espacio es especialmente usado por el hijo y la esposa del protagonista. Van y vienen por el pasillo, lugar de tránsito, pero, al mismo tiempo, no sólo eso: en los tránsitos pasan cosas, los personajes se transforman e imprimen otros ritmos a la obra, generalmente más veloces.

Como vimos en el caso del cuadro de "Olympia", el *mapping* cumple, en la primera parte de la obra, la función de un contrapunto entre lo onírico y la exhibición de aquello que no está o lo que está siendo nombrado por el lenguaje. Sin embargo, a medida que la obra avanza, esta división tanto espacial como temporal empieza a romperse al ritmo con el que lo hacen los límites de las proyecciones, que van invadiendo la superficie del escenario. El concepto de *rizoma* que desarrollan Gilles Deleuze y Felix Guattari (2010) en su serie *Capitalismo y esquizofrenia*, especialmente en el capítulo "Rizoma" de *Mil mesetas*, nos sirve para analizar la forma narrativa de esta obra donde las aparición súbita, impertinente, envolvente del *mapping* en la escena, rompe el hilo narrativo arborescente binario⁷. A esta lógica oponen la lógica del *rizoma*, a la cual le atribuyen seis características. La primera es la conexión de cualquier punto con cualquier otro. En este caso, cada escena de la obra podemos conectarla con la que la antecede y la que la precede, en una relación compleja con el resto de las partes, según la forma de una raíz que se bifurca y vuelve a juntarse, donde cada elemento va transformando al conjunto y en ese conjunto van mostrando fractalmente a este hombre rebobinado. La segunda característica es la heterogeneidad, que significa que no hay una concordancia siempre igual entre el signo y su objeto, lo cual es claro en lo anteriormente analizado con respecto a la ontología del cuerpo en la obra. El tercer aspecto es la multiplicidad. Aunque la obra tiene un claro protagonista al cual los otros cuerpos que aparecen proyectados lo modifican, el personaje no es nunca presentado como un Uno, sino siempre de un modo inacabado e incompleto. Además, los momentos que se muestran son fragmentos de lo cotidiano que parecería que tanto podrían ser estos como otros. Las tres características que siguen -la ruptura asignificante, la cartografía y la calcomanía- refieren a la creación de líneas de fuga a través de las líneas segmentarias y las de desterritorialización. Creemos que la apertura de horizontes del *mapping* produce estas características, y, si bien cualquier otra obra que utilizara esta tecnología podría producirlo, la dificultad radica aquí en la posibilidad o no de creación de máquinas abstractas y de qué tipo son (Deleuze y Guattari, 2010:13-29). En este caso podríamos decir que la obra de Bali trabaja en función de la creación de una máquina de nostalgia.

7. Los autores relacionan este modo de estructuras a la gramática generativa creada por Noam Chomsky en 1957.



Conclusión

El cine no se confunde con las otras artes, que apuntan más bien a un irreal a través del mundo, sino que hace del mundo mismo un irreal o un relato: con el cine el mundo pasa a ser su propia imagen, no es que una imagen se convierta en mundo.

Gilles Deleuze

En este trabajo pretendimos analizar un caso de los muchos en los que la imagen-movimiento se entrecruza con la danza escénica. Christine Mello llama a estas formas: "Post- video":

(...)la condición híbrida digital impone una nueva lectura de las prácticas estéticas en la que no existe más la posibilidad de análisis de cada medio en sus particularidades, sino el análisis colectivo de una coyuntura de medios y factores impuestos por el espacio mediatizado como un todo. (Mello, 2007: 327)

Esto es lo que buscamos hacer, tratar de pensar en el cruce y, al mismo tiempo, tener en cuenta la participación de la técnica en este cruce. Aunque el mapping abre en la escena otros horizontes, encontramos también que, al presentar incongruencias narrativas, nos enfrenta a otras dimensiones de lo real, a aquellas que nuestra percepción ordinaria, disciplinada, estandarizada, nos vería. La estructura rizomática nos permite una desterritorialización del mundo tal como lo conocemos, de manera que tanto la danza filmada como la presentada en escena nos plantean problemas: el cuerpo y sus dimensiones, el cuerpo y su relación con otros cuerpos, el cuerpo y los objetos, el cuerpo como objeto.

Es a través de estos elementos que la obra de Bali nos enfrenta a la nostalgia. Al compás del tic tac de un reloj y de canciones de tango, el personaje principal se encuentra en un limbo, en una a-definición entre su cuerpo vivo y proyectado, entre su yo y los otros, sin capacidad de una respuesta auténtica posible.

Bibliografía

- » Aguilar García, T. (2008). "El cuerpo obsoleto de Stelarc". En *Ontología Cyborg. El cuerpo en la nueva sociedad tecnológica* (pp. 125-135). Barcelona: Gedisa.
- » Badiou, A. (2008). "La danza como metáfora del pensamiento". En *Pequeño manual de inestética*. (pp.122-138). Buenos Aires: Prometeo.
- » Bonitzer, P. (2007). "¿Qué es un plano?". En *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. (pp. 22-35). Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- » Caldas, P. (2010). "Poéticas del movimiento: interfaces". En Temperley, S. y Szperling, S. (comp.) *Terpsícore en ceros y unos. Ensayos de Videodanza*. Buenos Aires- Guadaluquívir: CCEBA, [en línea]. Consultado el 10 de diciembre de 2017 en http://issuu.com/melisacanas/docs/d_poeticas-informacion_desde_el_cue/1
- » Cao, S. (2014). "Imaginar: Pensar (la Performance) con imágenes en tiempos de registros" en *Revista De Poéticas Corporales* n°4. Agosto 2014. [en línea]. Consultado el 10 de diciembre de 2017 en <http://issuu.com/santiago_cao/docs/imaginar._pensar__la_performance__c>
- » Cantú, M. (2008). "Trayectorias del Audiovisual Tecnológico: Estrategias de representación en el video argentino". En La Ferla, J. (comp.) *Historia crítica del video argentino*. (pp. 157-168). Buenos Aires: Fund. Eduardo F. Constantini-Malba y Fundación Telefónica.
- » Deleuze, G. (2011). *La imagen-movimiento I*. Buenos Aires: Paidós.
- » Deleuze, G. y Guattari, F. (2010). "I Introducción: rizoma". En *Mil Mesetas*. (pp.9-32). Valencia: Pre-textos.
- » Di Blase, V. (2012). "Vídeo Mapping: cuando la arquitectura y el espacio se convierten en luz y sonido". [en línea]. Consultado el 12 de diciembre de 2017 en <http://interartive.org/2012/09/video-mapping/#sthash.h1kOzJEP.dpuf>
- » Foucault, M. (1981) *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama.
- » Gallagher, S. (2011), "Aesthetics and kinaesthetics". En J. K. y Bredekamp, H. (ed.) *Forthcoming*. (pp. 99-113). Berlin: Sehen und Handeln.
- » Gilardenghi, S., y Rud, L. (2011). "En movimiento. Danza y Tecnología en *Vértigo*, de Elizabeth Ladrón de Guevara". En *Eje temático: Teatro y Danza/Teatro y Nuevas Tecnologías*, Ponencia, Buenos Aires, 2011. [en línea]. Consultado el 14 de diciembre de 2017 en <http://www.margaritabali.com/prensa/EN%20MOVIMIENTO%20DANZA%20Y%20TECOLOGÍA.pdf>
- » Husserl, E. (1986). *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica*, México: Fondo de Cultura Económica.
- » Ihde, D. (2004). *Los cuerpos en la tecnología. Nuevas tecnologías: nuevas ideas acerca de nuestro cuerpo*. Barcelona: Editorial UOC.
- » La Ferla, J. (2003). "Cine: Hibridez de tecnologías y discursos". Exposición realizada en la Universidad de Caldas, Manizales, Noviembre de 2003. [en línea]. Consultado el 14 de diciembre de 2017 en <www.disenovisual.com>
- » Leibovich, M. (2014). "Experimentalismo y videodanza argentina". En *Imagofagia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 2014,

- Nº 9. [en línea]. Consultado el 14 de diciembre de 2017 en <www.asaeca.org/imagofagia>
- » Manovich, L. (s/f). “El lenguaje de los nuevos medios” traducido por Andrea Varela
 - » Manovich, L. (s/f). ¿Qué es el cine digital? Traducción: Belén Quintás Soriano
 - » Mello, C. (2007). “Extremos del video”. En La Ferla, Jorge (comp.), *El medio es el Diseño Audiovisual*. (pp. 321-332). Caldas: Editorial Universidad de Caldas..
 - » Merleau Ponty, M. (1984). *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Planeta.
 - » Monteverdi, A. (2015). “The Mediaturgy of Videomapping”. En Atti del Convegno, París . [en línea]. Consultado el 14 de diciembre de 2017 en <https://www.academia.edu/17221575/The_mediaturgy_of_videomapping>
 - » Patos Quo (Paloma Oliveira e Mateus Knelsen) (2012). “Entre a luz e a forma, um breve manual sobre projeção mapeada”. [en línea]. Consultado el 14 de diciembre de 2017 en <http://www.discombobulate.me/PDF/videomapping_trackers_2012.pdf>
 - » Sánchez, C. (2010). “Corporeidad en la videodanza y la cámara corporizada”. En Temperley, S. y Szperling, S. (comp.) *Terpsícore en ceros y unos. Ensayos de Videodanza*. Buenos Aires- Guadalquivir: CCEBA. [en línea]. Consultado el 14 de diciembre de 2017 en <https://www.academia.edu/5498436/La_cámara_corporizada_Revista_Cobai>
 - » San Martín, J. (1986). *La estructura del método fenomenológico*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
 - » Tambutti, S. (2008). “Itinerarios teóricos de la danza” en *Aisthesis*, núm. 43. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile. . [en línea]. Consultado el 07 de diciembre de 2017 en <<http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=163219835001>>
 - » Yeregui, M. (2008). “Post-video. Las artes mediáticas de Argentina en la era digital”. En La Ferla, J. (comp.), *Historia Crítica del Video Argentino*. (pp.213-232). Buenos Aires: MALBA/Espacio F. Telefónica.
 - » Youngblood, G. (2012). *Cine expandido*. Buenos Aires: Eduntref.
 - » Weibel, P. (2007). “Cine expandido, video y ambientes virtuales”. En La Ferla, J.(comp.) *El Medio es el Diseño Audiovisual*. (pp.495-506). Manizales: Universidad de Caldas.

Páginas de consulta

- » Margarita Bali: http://www.margaritabali.com/hombre_rebobinado.html
- » Rodrigo Alonso: <http://www.roalonso.net/es/videoarte/videodanza.php>

Fotografías

- » Todas las fotografías fueron tomadas por Margarita Bali y tienen su autorización para la reproducción