



# La mitología griega en la coreografía de Isadora Duncan y Martha Graham

Seminario de Grado I

Profesor: Guillermo Becar

Autor: Antonio Yañez Millar

## Índice

1. Contexto introductorio.....	3
1.1 Planteamiento del problema.....	3
1.2 Justificación del problema.....	12
1.3 Pregunta de investigación.....	13
1.4 Objetivo General.....	13
1.5 Objetivos específicos .....	13
2. Marco Teórico .....	14
2.1 Mitología griega.....	14
2.1.1 Mitología griega desde la antropología .....	16
2.1.2 Mitología griega desde la filosofía.....	17
2.1.3 Mitología griega desde la psicología.....	22
2.2 Isadora Duncan y Martha Graham.....	27
2.3 La Mitología Griega en Martha Graham e Isadora Duncan.....	35
2.3.1 Mitología griega en sus historias personales .....	35
2.3.2 Sus vínculos con la Mitología Griega por medio de otras ramas del conocimiento.....	38
2.3.3 Mitología griega en su danza y creación coreográfica.....	42
3. Marco Metodológico.....	47
3.1 Tipo de Investigación.....	47
3.2 Definición de la muestra.....	48
3.3 Unidad de análisis.....	49
3.4 Técnicas de recolección.....	50
3.5 Técnicas de análisis.....	50
4. Análisis.....	51
4.1 Lo apolíneo y lo dionisiaco.....	52
4.2 Arquetipos y símbolos.....	53
4.3 Proposiciones de Isadora Duncan y Martha Graham.....	54
5.0 Conclusión.....	55

6.	Referencias.....	60
7.	Anexos .....	61
7.1	Laboratorio 1.....	61
7.2	Laboratorio 2.....	65
7.3	Laboratorio 3.....	68
7.4	Laboratorio4 .....	71
7.5	Laboratorio 5.....	73
8.	Fotogramas.....	75

## **1. Introducción**

En el presente estudio se esboza una reflexión acerca de la mitología griega constituida como hito referencial del quehacer coreográfico de Isadora Duncan y Martha Graham, focalizándose en los vínculos que ambas generaron con la mitología griega, como esta influyo en su formación y en su trabajo creativo.

Se definirán los principales conceptos a tratar, y se plantearan las inquietudes que movilizan la investigación, esbozando las primeras líneas del camino a seguir para resolverlas.

### **1.1 Planteamiento del problema**

El Mito es un relato tradicional, originalmente transmitido de forma oral, referido a acontecimientos ocurridos en tiempos primordiales.

(...) el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento...Es, pues, siempre el relato de una «creación»: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. (Eliade, 1985, p. 12)

Surge de la necesidad humana de explicarse el mundo, dar comprensión de su naturaleza a un individuo y su sociedad. Tiene también una función social unificadora al proporcionar pautas guías de comportamiento, ideales movilizadores y valores morales comunes.

(...) El mito cumple, en la cultura primitiva, una indispensable función: expresa, da bríos y codifica el credo, salvaguarda y refuerza la moralidad, responde de la eficacia del ritual y contiene reglas prácticas para la guía del hombre. De esta suerte el mito es un ingrediente vital de la civilización humana (...) (Malinowski, 1948, p. 36)

Los mitos han estado ligado al desarrollo del ser humano a través de muchos siglos y culturas en todo el planeta, “han sido la inspiración viva de todo lo que haya podido surgir de las actividades del cuerpo y de la mente humanos (Campbell, 2001, p11).

La palabra «Mitología» tiene dos definiciones, la primera de estas alude a un conjunto de mitos propios de una cultura. «Mitología» refiere también al estudio sistemático de los mitos, su función y constitución, bajo diferentes metodologías y desde la perspectiva de diversas áreas del conocimiento.

La mitología entonces tendría que ver con la capacidad humana de reflexionar acerca de una característica que le es propia, la de ser creador de Mitos, lo cual implica un acto de distanciamiento del acto de crear y vivenciar el mito, para situarse en una posición contemplativa, extrayendo nuevos significados que le permiten conocerse en profundidad. A esta segunda definición de «Mitología» este estudio se referirá con mas insistencia.

Se han levantado teorías desde diversas áreas del conocimiento para examinar las implicancias y significaciones múltiples de los mitos; la antropología, la psicología, la filosofía y las artes, se han relacionado con la mitología como objeto de estudio o fuente de referencia.

Los mitos griegos son de los que más han trascendido en el tiempo, apareciendo en gran cantidad de relatos, encontrándose implícitos en artes figurativas. Los mitos griegos explican los orígenes del mundo y relatan vivencias de dioses, héroes y criaturas mitológicas.

La mitología griega ha tenido amplia influencia en la cultura, el arte y la literatura de la civilización occidental. Muchos artistas han hallado inspiración en ella desde la

antigüedad hasta la actualidad, descubriendo significados relevantes, en los temas mitológicos clásicos.

La danza se ha relacionado con la mitología griega a lo largo de su desarrollo de diferentes maneras. En Grecia, las danzas más antiguas fueron las Dionisiacas, baile sagrado en su origen, en honor del dios Dionisio.

Creo que lo que hace a la danza perenne es su función ritual. Por medio del rito el hombre incorpora el mito; en otras palabras, el rito es el mito en acción. Rememorando los mitos, el hombre repite lo que los dioses hicieron “en los orígenes”. Reiterando el mito, el rito señala el camino, colocando al hombre en la contemporaneidad de lo sagrado. (Wurzba, 2008, p 167).

Y así como los seres humanos han bailado inspirados por los dioses, adjudicando a estos la capacidad de danzar, con el tiempo, tras la repetición sistemática de movimientos, la creación de técnicas de danza y el surgimiento del rol del que usa la danza como soporte creativo, con sus posibilidades estéticas y expresivas; aquella mitología, antes entrelazada con el arte mismo y la creación de obras escénicas, se tornó en fuente de inspiración y referente para muchos coreógrafos modernos.

Centrándonos en el arte de la Danza, a partir del siglo XX surge por parte de algunos gestores la necesidad de buscar nuevas expresiones, centradas en el individuo, en

respuesta a la industrialización imperante y a los parámetros estéticos de la danza clásica. “Son rebeliones de tipo romántico, que invocan la naturaleza, la libertad, la auto-realización y el derecho al placer. Predican contra lo artificial, lo mecánico, lo rutinario, contra la falta de fantasía, contra el pragmatismo mercantil.” (Pérez, 2009, p. 81).

En esta búsqueda de una danza capaz de acoger la particularidad de quien la ejecuta, tornándose en medio de expresión de sus propias sensaciones, sentimientos e ideas, comienzan a sobresalir algunos gestores para los que resultaba imprescindible crear vinculados a las preocupaciones estéticas e intelectuales de su época.

Al movimiento de principio del siglo XX en la danza, se le bautizo como modernista, y fue generado en su mayoría por mujeres.

Isadora Duncan, bailarina nacida en Estados Unidos fue considerada una de sus precursoras; buscaba un lenguaje propio, basado en aquello que surgía de la relación entre su entorno y su sensibilidad.

En una segunda generación del movimiento, se ubica Martha Graham, una de las primeras bailarinas que **sistematizó** los principios estéticos y somáticos que derivan en la técnica moderna.

Es en estas dos bailarinas y coreógrafas en que la presente investigación estudio se centrara principalmente. Para un primer acercamiento, se considerarán sus respectivas autobiografías. Isadora Duncan escribió, en su traducción al español: «Mi Vida». Publicada en 1927. Por su parte, Martha Graham, escribió «Memoria Ancestral», publicada en 1991.

En sus autobiografías es posible apreciar una afinidad particular con la mitología griega, a cuyos elementos constitutivos, Isadora y Martha hacen mención en varias ocasiones, al relatar las circunstancias relevantes de su vida y trayectoria en la danza.

En su libro «Memoria Ancestral», Martha Graham (1995), expone su aspiración como creadora:

Espero que todas las danzas que hago revelen algo de mí misma o algún aspecto prodigioso del ser humano. Y es lo desconocido, ya sean los mitos, las leyendas o los ritos que nos proporciona nuestra memoria. Es el eterno pulso vital, el deseo puro. (p.13)

Martha se propone rescatar aproximándose al tema mítico, una escancia humana primordial, por este motivo entre otros, realizó varias obras basadas en la mitología griega.

Pero el vínculo que puede generar un coreógrafo a lo largo de su vida con la mitología griega, trasciende su quehacer creativo, o más bien se entrelaza con su formación e historia de vida, de maneras menos intencionadas, permeando su cosmovisión e incluso la forma en que define su identidad. En su autobiografía, Isadora Duncan (1996) relata su nacimiento y su encuentro con la danza del siguiente modo:

Mi primera idea del movimiento me ha venido seguramente del movimiento de las olas. Nací bajo la estrella de Afrodita-



Afrodita, que nació también del mar. Cuando su estrella está en ascensión, me sucede siempre algo agradable. En estos periodos la vida se me hace más ligera y me siento más capaz de crear. He comprobado que la desaparición de la estrella de Venus va unida a sucesos que me son desagradables. (p. 13)

En este párrafo se evidencia como la mitología griega puede ser parte también de la manera en que un artista, particularmente un coreógrafo comprende su vida, narra sus circunstancias y se define a sí mismo.

Examinadas estas relaciones factibles entre la Mitología Griega y las coreógrafas Isadora Duncan y Martha Graham, se esboza la posibilidad de ahondar en otros modos en que su composición en danza convergió, mediante múltiples dimensiones de su vida y bajo el enfoque de distintas áreas del conocimiento, con la mitología griega, ya sea espontanea o intencionadamente. Considerando como estas se traducen en su trabajo creativo y producción artística.

Hoy en día, la Modernidad ha ido borrando y desprendiéndose de las nociones arquetípicas que antes definían a las culturas. La mitología ha ido quedando relegada como fuente de sabiduría, subsisten atisbos de los dioses, sus aventuras y hazañas, en la numerosa producción de películas de temática **superheroica**.

El problema actual de la especie humana es, por lo tanto, precisamente opuesto al de los hombres de los periodos comparativamente estables de aquellas mitologías

poderosamente coordinadoras que ahora se conocen como mentiras. Entonces todo el significado estaba en el grupo, en las grandes formas anónimas, no en la expresión individual propia; hoy no existe ningún significado en el grupo ni en el mundo; todo está en el individuo. Pero en él el significado es absolutamente inconsciente. El individuo no sabe hacia donde se dirige, tampoco sabe lo que lo empuja. Las líneas de comunicación entre la zona consciente y la inconsciente de la psique humana han sido cortadas, y nos hemos partido en dos. (Campbell, 2001, p.341)

La danza ha ido abandonando también esta fuente de inspiración, acercándose cada vez más, con el auge de la manera contemporánea, a una expresión, individual y autorreferente, por parte de sus gestores, creadores e intérpretes, que poco alude a temáticas universales que puedan ser reconocidas, valoradas y compartidas por otros seres humanos, propiciando así la comunicación y retornando a la danza su cualidad de lenguaje que comunica más allá de las palabras, y conecta al ser humano con sus más primitivas, básicas y a la vez profundas y espirituales, maneras de conectarse con los otros y la realidad, expresando ideas trascendentes y sensaciones íntimas universales, que hoy la racionalidad no logra abarcar.

Es relevante, por lo tanto, volver a mirar aquellas fuentes que una vez dieron inspiración a los creadores de la danza. La mitología se nutre de personajes, historias, imágenes y conceptos, que ilustran las pasiones humanas, sus experiencias, vivencias y

aspiraciones, de un modo que nuestra sociedad racionalista no ha podido brindar ni abarcar.

La danza se ve también coartada por esta pérdida de lenguajes universales, y el coreógrafo, el intérprete y su público, permeados por una tendencia autorreferente, se sitúan para el espectador en un espacio hermético, por el cual el participar de la danza pierde su carácter de integración y expresión que reúne y **afiata** una comunidad.

Patricio Bunster, coreógrafo chileno, hablaba de mirarse menos al espejo y «Mirar más por la ventana». El **buscó** referencias, no solo en hechos, sino en relatos universales, uso también la mitología como fuente de inspiración de sus creaciones, en su obra Tui Sum montada en 1980, se encarnan juegos de seducción danzados como parte de un ritual ofrecido a Baco. La música es de Carl Orff, basada en la poesía erótica de Catulo, poeta romano, quien dedicaba sus versos a su amada Lesbos.

En su obra “Vindicación de la Primavera”, creada en 1987, Patricio Bunster realiza una versión moderna de uno de los ballets clásicos llamado: “La Consagración de la Primavera”, pieza con que originalmente Stravinsky deseaba recrear un rito pagano inspirado en las danzas antiguas eslovenas. En su visión había un círculo de ancianos sabios que observaban a una joven danzar hasta morir, acto propiciatorio que convocaba al dios de la primavera. La “Vindicación de la Primavera” se nutre en su creación del contexto político, caracterizado por la dictadura. La Primavera aparece atrapada en garras de la Muerte, “La Vindicación” representa por tanto, la rebelión contra el verdugo.

Citado en el libro Retrato de la danza independiente en Chile, Patricio Bunster afirma:

Uno ve las cosas de los coreógrafos actuales y se da cuenta de que han ganado en oficio, en trabajo del espacio y son tremendamente buenos, pero usan un lenguaje que viene de una técnica que les gusta a ellos, sea release, contact, o que se yo. Pero por qué yo voy a ver una obra y no entiendo nada. Lo primero que me pregunto es quienes son estos seres que se mueven así. Después de dicen: Es que yo no quiero contar nada”. ¿Qué explicación es esa?

(Alcaino. Hurtado, 2010, p. 22)

## **1.2 Justificación del Problema**

Resulta pertinente entonces ahondar y documentar las maneras en que la mitología griega se ha constituido en hito referencial para estas dos coreógrafas; las relaciones que establecieron con ella, mediadas por los enfoques de otras áreas del conocimiento. Resulta de interés conocer como su relación con la mitología griega influyó en su creatividad, siendo parte de su formación humana o su manera de entender la vida. Generando con esto un testimonio asequible a participes de la danza, en que distingan la riqueza de la mitología griega y eventualmente otras, como fuente de inspiración., que continúa influyendo numerosas manifestaciones artísticas que hoy generan amplio atractivo, como el cine, la literatura, y los video juegos.

Al revisar la literatura y medios disponibles, no fue posible encontrar, investigaciones que aborden la mitología como fuente de inspiración para la coreografía, los documentos

tienden a reconocer mas a la danza como una forma en que se ejercía y ritualizaba la adoración hacia deidades, o como quehacer de una deidad.

Generar una investigación profunda del modo en que un coreógrafo puede inspirarse mediante la mitología griega, constituye un aporte novedoso, con el potencial de volverse fuente de gran riqueza para quienes se vinculan con la danza.

Si bien este estudio se focalizara en la mitología griega, a modo de generar un marco acotado, eventualmente quien lo lea podrá reconocer formas de aproximación aplicables a mitologías de otras regiones y épocas, facilitando y sugiriendo formas de constituir la en fuente referencial para el trabajo coreográfico, su aspecto teórico y discursivo.

### **1.3 Pregunta de Investigación**

¿De qué maneras la mitología griega, sirvió como referencia creativa a las coreógrafas Martha Graham e Isadora Duncan?

### **1.4-Objetivo General**

Comprender las maneras en que la mitología griega sirvió como referencia creativa a las coreógrafas Martha Graham e Isadora Duncan.

### **1.5-Objetivos Específicos**

Indagar en las distintas relaciones que generaron las coreógrafas Isadora Duncan y Martha Graham con la Mitología griega durante su vida y desarrollo en la danza.

Caracterizar la manera en que la relación con la mitología griega, que generaron Isadora Duncan y Martha Graham, se traduce en su composición coreográfica y producción de obras.

Desarrollar un ejercicio coreográfico, usando la mitología griega como referencia creativa, considerando como antecedente las relaciones generadas por Isadora Duncan y Martha Graham.

## **2. Marco Teórico**

### **2.1 Mitología griega**

El estudio de los mitos, ha sido ampliamente abordado durante la modernidad.

Uno de los métodos de estudio de la mitología es la “mitología comparada”, en que se contrastan mitos procedentes de diferentes culturas, procurando identificar características comunes, este método ha sido utilizado con diversos fines académicos. Uno de sus cultores, el mitólogo y escritor estadounidense, Joseph Campbell, nacido en 1904, en su libro “El héroe de las mil caras”, plantea que la Mitología no puede ser interpretada bajo ningún sistema de manera definitiva.

“Pues cuando se la investiga en términos no de lo que es, sino de como funciona, de como ha servido a la especie

humana en el pasado y de como puede servirle ahora, la mitología se muestra tan accesible como la vida misma a las obsesiones y necesidades del individuo, la raza y la época.”  
(Campbell, 2006, p. 336)

Como queda de manifiesto, considera que la mitología es una fuente de sabiduría, cuya riqueza se revela de manera diferente según quien la examina. Considera que el intelecto moderno ha hecho un esfuerzo torpe e infructuoso por descifrarla plenamente, pretendiendo definirla y calificarla, bajo parámetros fijos insuficientes.

Entre las áreas del conocimiento que han ejercido la mitología están la antropología, la psicología y la filosofía. Algunos profesionales de estas disciplinas han sido calificados como “mitólogos” por su dedicación especial al tema.

Los mitos griegos han sido de los mas estudiados en la cultura occidental. Originalmente difundidos en una tradición poética oral, su conservación y disponibilidad es amplia, debido a la literatura griega, que se aboco ya desde su periodo clásico, a la escritura de sus mitos, complementando la evidencia arqueológica que ofrecían implícitamente artes figurativas como cerámica pintada y ofrendas votivas.

Los mitos griegos intentan explicar los orígenes del mundo y detallan las vidas y aventuras de una amplia variedad de dioses, héroes y otras criaturas mitológicas.

la abundancia de registros de su existencia, permite un acceso amplio

a su contenido, principalmente porque en la época de Grecia tardía, la escritura beneficio el registro de los mitos, que fueron compilados y fijados principalmente para convertirse en lecciones morales, fijar valores y unificar al gran imperio mediante religiones y rituales comunes.

Para reconocer múltiples miradas acerca de la mitología como estudio de los mitos de manera general, y particularmente sobre la mitología griega, se escogerán, autores reconocidos por su trabajo dentro de las disciplinas de la antropología, la psicología, filosofía y la teoría del arte, los que se constituirán en cuatro sub ejes.

### **2.1.1 Mitología griega desde la antropología**

La antropología es la ciencia que estudia integralmente al ser humano, sus características como especie, y su cultura.

Desde la mirada de Mircea Eliade, antropólogo, filósofo e historiador de las religiones, los mitos cumplen una función educativa y resguardan las tradiciones de una comunidad, como ejemplo esgrime sobre una tribu:

El mito cuenta la historia de la primera pesca efectuada por el Ser Sobrenatural, y al hacer esto revela a la vez un acto sobrehumano, enseña a los humanos cómo efectuarlo a su vez y, finalmente, explica por qué esta tribu debe alimentarse de esta manera. (Eliade, 1985, p. 18)

Joseph Campbell (1969) atribuía a la mitología cuatro funciones sociales, que presentan sistemas de relevancia distintos, y brindan un campo de investigación diferente para los estudiosos. En su conferencia «Mythological Conclusions» las describe, y se exhiben en el presente capítulo sintetizadas así:



Función metafísica: Mística, que se traduce mediante la mitología, los misterios absolutos de la vida no pueden ser capturados directamente en palabras o imágenes. A la Mitología corresponde “reconcilia a la consciencia que despierta con el *misterium tremendum et fascinans* de este universo *tal como es*” (Campbell, 1992, p. 24).

Función cosmológica: presenta una imagen cosmológica del mundo, su propósito principal no sería la precisión científica, sino que las imágenes presentadas dieran explicación a la forma del universo. El mito también funciona como ciencia primitiva.

Función sociológica: Validar y apoyar el orden social existente

Función pedagógica: Guía del individuo a través de las etapas de la vida.

### **2.1.3 Mitología griega desde la Filosofía**

Friedrich Nietzsche, filósofo y escritor alemán nacido en 1844, planteo la existencia de una dicotomía humana, reflejada en sus procesos y manifestaciones; individuales y sociales, basada en ciertas características de la civilización de la Antigua Grecia, sobre su interpretación de las figuras griegas de Apolo y Dionisio, proyectada en el mundo de las artes: lo apolíneo y lo **dionisíaco**. En esta dualidad Apolo simboliza la belleza, lo racional, el orden, lo elevado e ideal, mientras Dionisio, dios del vino, representa lo terrenal, la sensualidad y lo caótico; figuras que Nietzsche considera opuestas, pero innatas a la vida e imprescindibles para la creación artística.

Daríamos un gran paso en lo que se refiere a la ciencia de la estética, si llegásemos no solo a la inducción lógica, sino a la

certidumbre inmediata de este pensamiento: que la evolución progresiva del arte es resultado del "espíritu apolíneo", y del "espíritu dionisiaco", de la misma manera que la dualidad de los sexos engendra la vida en medio de luchas perpetuas y aproximaciones simplemente periódicas. (Nietzsche, 1999, p. 11)

Esto porque, para que el arte, equiparado también a la civilización e individuos que lo crean, continúen un desarrollo en concordancia con la vida y su manifestación, es necesario que se reconozcan y alternen los espíritus apolíneo y dionisiaco, a La civilización helénica antigua, considera Nietzsche, mantenía un equilibrio entre estos dos principios, que se exacerbaban mutuamente, por lo cual llego a ser para el admirable, en el arte esta convergencia de antagonistas se plasmaba en la tragedia.

En su libro "El origen de la tragedia", Nietzsche expone las razones que causaron la caída del imperio griego, trasladando el contexto y análisis hacia su contemporaneidad, y comparándolo con el decaimiento de la cultura europea que visualizaba en su época. Según el, la decadencia occidental inminente, tenía su origen directamente en la pérdida del espíritu dionisiaco y el contraste de contrarios característico de la Grecia antigua, durante la etapa griega tardía, en que se consolida el pensamiento Socrático - Platónico, caracterizado por su racionalismo, que entre otras cosas, considera las ideas y la moral como algo preexistente, adquiribles mediante la herramienta de la razón que abre camino hacia "la verdad", concreta y perpetua. Cree Nietzsche que en esta transición se rompe el equilibrio entre los principios apolíneo y dionisiaco, primando Apolo sobre Dionisio, que es expulsado hasta su presente.

Esta perdida genera una rigidez y una creencia ciega en el conocimiento y la naturaleza estable y fija de los valores estéticos, sociales y morales, reflejados entre otras cosas en la religión católica, cuyas terminologías Nietzsche abarca para cuestionar y establecer sus premisas filosóficas. Sostiene que esta manera de ver las cosas se torna rígida y comienza a anquilosarse, impidiendo el surgimiento de la creatividad, de valores renovados; tornando al ser humano confiado, superficial, controlable, conformista, y eventualmente sumiso y sometido a valores ajenos establecidos en el pasado. Para Nietzsche aquello estaba sucediendo en Alemania, y el lo veía reflejado en la expresión artística de su música, que consideraba romántica, en un sentido negativo, durante su etapa mas tardía.

...haber comenzado a propósito de la mas reciente música alemana, a divagar sobre el "alma alemana", como si precisamente estuviese a punto de descubrirse y recobrase; y esto en una época en que el espíritu alemán, que ha poco tiempo aun había poseído la voluntad de dominar a Europa, llegaba, a guisa de conclusión testamentaria, a la abdicación y bajo, el pomposo pretexto de una democracia y la "ideas modernas". En efecto, luego he aprendido a juzgar sin esperanza y sin piedad esta "alma alemana", y con ella la actual "música alemana, como siendo, en el fondo, puro romanticismo y la mas antihelenica forma de todas las formas de arte inimaginables. (Nietzsche, 1999, p.10)

Se evidencia en esta cita la oposición que hace de los valores predominantes en el arte de su época que equipara a los criterios políticos, con aquellos característicos de Grecia antigua, que considera equilibrados en sus principios apolíneos y dionisiacos,

El cristianismo, según Nietzsche, ve la vida como inmoral, algo que debe ser negado, sacrificado, a cambio de un bienestar futuro e ideal, como la visión post mortem del cielo. En su ensayo de autocrítica, que escribió en 1886, para adjuntar a "El origen de la tragedia", lo expresa así:

El cristianismo fue, desde su origen, esencial y radicalmente, saciedad y disgusto por la vida, que no hacen mas que disimularse y solazarse bajo la mascara de la fe en otra "vida", en "una vida mejor". El odio del "mundo", el anatema de las pasiones, el miedo a la belleza y a la voluptuosidad,...

(Nietzsche, 1999, p.9)

Por contraste Nietzsche se dice "defensor de la vida". Y la vida humana tiene como máxima expresión para él, el arte, cuyo valor es mayor que la verdad. En su ensayo de autocrítica expresa:

...este libro no reconoce, en el fondo de todo lo que existe, mas que la idea (y la intención) de un artista; de un "Dios", si

se quiere, pero seguramente de un Dios puramente artista, absolutamente desprovisto de escrúpulos morales, para quien la creación o la destrucción, el bien o el mal, no son mas que manifestaciones de su arbitrio indiferente y de su poder omnímodo. (Nietzsche, 1999, p.8)

Desde sus inicios como escritor, Nietzsche utilizó el arte de la danza para describir, primeramente, el espíritu dionisiaco, y en sus escritos mas tardíos, como las connotaciones del "espíritu de la ligereza", que se contraponía al "espíritu de pesadez", cuando la filosofía, en la mayoría de los casos apropiada; ajena y anticuada, se tomaba demasiado en serio, volviéndose dogmática, académica y grandilocuente, distante de sus posibilidades creadoras. Simbólicamente la danza liberaba al cuerpo de la carga cultural. En su libro "Así habló Zaratustra", a través de su protagonista, Nietzsche (s.f) declara que "el cuerpo flexible, persuasivo, el bailarín, del cual es símbolo y compendio el alma gozosa de sí misma. El goce de tales cuerpos y de tales almas en sí mismos se da a sí este nombre: «virtud»." (p.141). Intuitivamente Nietzsche conectaba liviandad con cuerpo, integridad con bienestar corporal, gozo y sensibilidad manifiesta con la el no ejercer juicios sobre el propio ser, no anteponer valores ajenos, liberarse del "peso de la cabeza", a esto el lo consideraba virtuosismo, una manera correcta y plena de vivir, integrada con el cuerpo y sus sentires, no distanciada por ideologías ni religiones.

Dionisio y Zaratustra se expresaban principalmente a través la danza. En su última etapa, Nietzsche considera que el arte debe ser expresión de la vida, para él un "espíritu bailarín" permite el surgimiento de un nuevo tipo de ser humano, al que llama

"superhombre", evolución última capaz de crear valores renovados, libre del peso de la carga moral, y guiado por sus sentimientos y pasiones, sobre las cuales, aún así, gobierna.

### **2.1.3 Mitología griega desde la psicología**

La psicóloga, brasileña, Lilian Wurzba (2008) en su artículo, "Quien danza, ¿qué alcanza?" Afirma refiriéndose a la manifestación ritual asociada al mito.

El hombre primitivo evoca periódicamente, por medio de rituales, el acontecimiento primordial que fundó la condición humana actual; es decir, reitera el acontecimiento mítico, la "verdadera historia", la historia de la condición humana donde puede "reencontrar los principios y los paradigmas de toda conducta" (p. 3)

Con esta cita refiere a una historia que está más allá de los hechos ordenados en el tiempo, y es la que lleva al ser humano a ser lo que es en el presente que se actualiza, la historia de los procesos de la mente y la consciencia, explicados mediante mitos y revividos por medio del rito.

**Consciencia.**

Carl Gustav Jung (1875 – 1961), médico psiquiatra, psicólogo y ensayista suizo, resalta una conexión funcional entre la estructura de la psique y la de sus manifestaciones culturales. Esto le suscitó a incorporar en su metodología nociones procedentes de la

antropología, la alquimia, la interpretación de los sueños, el arte, la religión, la filosofía y la mitología.

Jung plantea que el ser humano sufre de una personalidad dividida, y esto es herencia de toda la humanidad. Para Jung los sueños tenían una vital importancia, como canal de comunicación del inconsciente, manifestado a través de imágenes que permitían ahondar en contenidos de la psiquis para su actividad terapéutica, los llamaba símbolos. Una palabra o imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. "Tiene un aspecto "inconsciente" más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado". (Jung, 1976, P.18).

Cuando este "símbolo", se mostraba común a toda la humanidad se constituía en "arquetipo", y estos arquetipos aparecían en mitos diversos, propios de regiones de toda la tierra y en toda época. El arquetipo varía su modo de aparecer, pero alude a un mismo motivo, por ejemplo, la hostilidad entre hermanos, o el incesto. Para Jung, producir arquetipos era una tendencia natural, tan propia del ser humano, como la de un castor por fabricar diques, o la de un ave por construir su nido.

Aclarando la relación entre instintos y arquetipos Jung (1976) sostiene:

...lo que propiamente llamamos instintos son necesidades fisiológicas y son percibidas por los sentidos. Pero al mismo tiempo también se manifiestan en fantasías y con frecuencia revelan su presencia solo por medio de imágenes simbólicas.

Estas manifestaciones son las que yo llamo arquetipos. No tienen origen conocido y se producen en cualquier tiempo o en cualquier parte del mundo. (p. 66)

Sugiere con esta cita, que los arquetipos tienen una manifestación inicial en el cuerpo y sus pulsiones, que llegan a la consciencia como imágenes.

Jung veía analogías entre las imágenes del sueño y los productos de la mente primitiva, imágenes colectivas y motivos mitológicos. Consideraba que un psicólogo debía tener conocimiento sobre los sueños, los productos del inconsciente y sobre la mitología, la cual estudio ampliamente, pues en ella confirmaba la tendencia a formar representaciones arquetípicas, propias de una mente colectiva, que seguía operando en el hombre moderno, replegada de la consciencia.

Carl ampliaba la teoría Freudiana del inconsciente, refiriéndose a este como inconsciente personal, proyectándolo hacia un inconsciente colectivo, común a toda la especie humana. En el inconsciente personal se almacenan experiencias sensoriales de la percepción de realidad de un individuo, captadas por los sentidos, y administradas en el espacio de la mente, que no logran, sin embargo, ser asequibles para la consciencia, y son, además, difíciles de comprender para la razón. En el inconsciente colectivo se almacenaban instintos y arquetipos, símbolos universales comunes a la especie humana.

Jung considera la consciencia como un mecanismo de discernimiento entre los contenidos captados de la interacción con la realidad, tanto interna como externa del



individuo. El sistema percepción - conciencia circunda la estructura de la psiquis, recibiendo sensaciones tanto placenteras como displacenteras, así como los recuerdos y sus resonancia somáticas.

Jung sostenía que nuestras fuerzas inconscientes, bajo el predominio de la razón propio de la modernidad, habían quedado relegadas a un terreno oculto, primando la frase "querer es poder", el ser humano se jacta de ser dueño de su sentir y dominador de sus ánimos y emociones, sin embargo no es así. Por este motivo el género humano es como una persona arrastrada por fuerzas inconscientes.

...la consciencia humana todavía no ha conseguido un grado conveniente de continuidad. Aun es vulnerable y susceptible de fragmentación. Esta capacidad de aislar parte de nuestra mente es una característica valiosa. nos permite concentrarnos sobre una cosa en un momento determinado, excluyendo todo lo demás que pueda reclamar nuestra atención, pero hay un mundo de diferencia entre una decisión consciente de separar y suprimir temporalmente una parte de nuestra psique y una situación en la que esto ocurre espontáneamente sin nuestro conocimiento .

La consciencia civilizada se separa constantemente de los instintos, perdiendo contacto con ellos. Al quedar relegados estos sentires, disociados, buscan aparecer a través de imágenes, que surgen en la mente y se tornan parte de su experiencia vital.

Jung discrepaba con la visión de la psicología que consideraba el mito como elaboración de historia racional "normal". Tras su muerte, su tradición del pensamiento tuvo como una de sus principales herederas, la psicología arquetípica, que otorgaba especial valoración a los arquetipos, utilizándolos para explorar la dimensión profunda de la experiencia vital, según esta, el lenguaje que los constituye es el metafórico de los mitos.

James Hillman, psicólogo estadounidense, fue uno de los principales representantes de la psicología arquetípica, también llamada imaginal, por considerar que a la naturaleza de los arquetipos solo era posible acceder mediante la imaginación.

La imaginación, esa facultad imaginal que nos da acceso a la naturaleza de los arquetipos, se presenta como imágenes.

Las imágenes no son, desde la perspectiva de la psicología imaginal, construcciones mentales que representan simbólicamente ideas o sentimientos. Las imágenes no son representantes de nada 27. Son los hechos de la psique, sus data primarios. Constituyen «la psique misma en su visibilidad imaginati-va» 28. (González de Pablo, 2002, p. 12.)

Resulta pertinente para la presente investigación definir "imaginación" con precisión, atendiendo a que la psicología Junguiana la ve como materia prima que permite el despliegue del contenido mítico, arquetípico y simbólico, esta se define según la neurobiología como el "proceso cognitivo que permite al individuo manipular información generada intrínsecamente con el fin de crear una representación «percibida» por los sentidos de la mente»". (Drubach, 2007, p. 353).

**La especie humana** es la única capaz de emocionarse con la imaginación, sea esta ejercida voluntariamente, como al recordar, planificar, crear y proyectar un futuro, o involuntariamente, como al soñar. Aun sabiendo que es ficción las emociones y sentimientos surgen de la interacción con ella. La neurociencia ha demostrado que al imaginar se activan los mismos circuitos cerebrales que cuando se hace o experimenta algo en la realidad. Los mitos se nutren de esta capacidad única de visualizar e interactuar con lo imaginario, para llenarse de contenido emocional y asociaciones estéticas.

## **2.2 Isadora Duncan y Martha Graham**

Isadora Duncan nació el 26 de mayo de 1877 en San Francisco, California, Martha Graham nació el 11 de mayo de 1894 en Pittsburgh, Pensilvania, ambas en Estados Unidos. Ambas fueron bailarinas y coreógrafas, ejerciendo también la enseñanza. Son consideradas precursoras de la Danza Moderna. En su libro "La danza moderna", Jacques Baril, profesor Francés de historia de la danza y sociología, señala a Isadora

como precursora de la danza moderna por su búsqueda de un lenguaje propio, basado en aquello que surgía de la relación entre su entorno y su sensibilidad.

Martha Graham por su parte pertenece a la generación de la danza moderna, según Baril (1987), "La expresión "modern dance" se utiliza por vez primera en abril de 1926 para designar el trabajo de Martha Graham" (p.11).

Isadora Duncan abandonó sus estudios en el colegio a los once años para trabajar enseñando, junto a su hermana Elizabeth en la escuela de danza fundada en 1884 por su madre en Oakland.

Cuando llegó a la adolescencia su familia se mudó a Chicago, lugar en que estudió danza clásica.

En 1900, Isadora convenció a su familia de emigrar a Europa, en un principio se asentaron en Londres y posteriormente en París.

Martha Graham vivió su infancia en Allegheny con sus padres y dos hermanas.

En 1908, con su madre, se mudan a Santa Bárbara, California.

La fascinación de Isadora Duncan en su infancia por el movimiento del mar de la bahía de San Francisco fue, según relata en su autobiografía, lo que la llevó a sus primeros juegos y exploraciones de movimientos acompañando las olas con manos y pies. Comenzó a bailar a los 6 años.

En su autobiografía relata que su primera experiencia como alumna de danza fue en San Francisco.

Cuando el maestro me decía que me sostuviera sobre la punta de los pies, yo le preguntaba por que y cuando el me replicaba: "Porque es bello" yo le decía que era feo y

antinatural. Hasta que, a la tercera gimnasia rígida y vulgar que, según el tal profesor, era la danza, venia a destruir mis sueños. Porque yo soñaba con una danza completamente distinta. (Duncan, 1996, p.23).

Desde un principio Isadora busco una expresión propia, lejos de criterios formales establecidos y tuvo la sensación de que crearía una nueva forma de danza.

En Chicago, Isadora estudió brevemente danza clásica.

Jacques Baril (1987), afirma: "La formación de Isadora en cuanto a estudios de danza propiamente dichos fue escasa y no siguió ninguna verdadera instrucción." (p.18). En su autobiografía se evidencia que, efectivamente, Isadora nunca mostro interés por recibir formación técnica rigurosa, ni refiere a maestros de danza como un ejemplo a seguir, desestimando particularmente la técnica del ballet.

En su autobiografía, Martha Graham, expresa un interés particular desde muy temprana edad, por la manera de moverse de los animales, le intrigaba. En las primeras paginas de su autobiografía dice: "los animales existen como una fuerza, como una entidad en si mismo: Los animales son dignos de vivir, son muy bellos, bellísimos. Ser digno de vivir es algo realmente grandioso. Los animales expresan el deseo de vivir casi a diario." (Graham, 1995

Martha Graham se intereso profesionalmente por la danza a los 22 años, entrando en 1916 a la escuela del Denishawn. En esta escuela, Ruth St. Denis pidió a Ted Shawn tomarla como alumna y este . Tomo clases de expresión dramática, de ballet. Como parte de un grupo auxiliar de la cruz roja, tuvo clases de vestuario y decoración.

En Denishawn se formó en danza como espectáculo, algo ornamental, entre otras cosas. En sus palabras, "recibió una estricta enseñanza". Refiriéndose a Ruth Saint Denis, y su gesto de dejar caer una rosa durante un ballet de las Indias Orientales Martha (1995) cuenta que "Todo estaba planificado. Aprendí que es precisamente la planificación de los pequeños detalles como ése lo que crea la magia, la magia verdadera." (p. 69) Esta valoración por la planificación de la danza y el fijar las figuras y fraseos, le caracterizo como coreógrafa, y se impregno en su metodología y técnica.

En sus inicios, Martha Graham se dedico a enseñar más que a interpretar. Pero, a partir de 1920, Ted Shawn decide explotar su talento, invitándola a participar en varias giras, en las que interpreta, principalmente, composiciones de este, como Serenata morisca, Malagueña, Moon of Lave (Luna de amor), Lantern Dance (Danza de la linterna) y el papel principal del ballet azteca Xóchitl (1921).

Louis Horst, director musical del grupo, animo a Martha a emprender una carrera independiente. En 1923, tras seis años de colaborar, Martha Graham deja el Denishawn.

Martha es una de las primeras bailarinas que sistematizo los principios estéticos y somáticos que derivan en la técnica moderna.

Desde pequeña, Isadora Duncan mostro un interés por la enseñanza,

Un día, a mis seis años, mi madre se encontró, al llegar a casa, con un espectáculo inusitado. Había reunido yo a media docena de chicos de la vecindad, todos ellos muy pequeños e incapaces de correr, y , después de sentarlos en

el suelo, los estaba enseñando a mover los brazos. Al pedirme una explicación, le dije que era mi escuela de baile.  
(Duncan, 1996, P. 17)

En esta cita se evidencia no solo su temprana tendencia a enseñar, sino también el carácter convocador característico de Isadora, que la llevo a hacer participes a otros de la experiencia de la danza, ejerciéndola, contemplándola o patrocinándola.

Esta faceta, propiciada por la vocación de su madre, profesora de piano, quien fundo una escuela de danza en Oakland, en 1884, permitió que a la edad de once años, Isadora abandonara sus estudios en el colegio para unirse a su hermana Elizabeth enseñando danza a los niños mas pequeños. Para acompañar sus lecciones, utilizaba sobretodo, piezas musicales de Mozart, Schubert y Schumann, que tuvieron importante influencia en su posterior desarrollo artístico.

Sobre su enseñanzas en esta escuela Isadora (1996) relata:"Yo seguía mis fantasía e improvisaba, enseñando a los discípulos cualesquiera cosas bonitas que se me ocurrían"(p.)

Isadora acompañaba sus lecciones, principalmente con temas de Mozart, Schubert y Schumann, compositores que influenciaron profundamente su desarrollo artístico futuro.

En 1919, Martha Graham se convierte en ayudante en el Denishawn, ahí debía corregir y enseñar danzas exóticas y visualizaciones musicales.

Tras salir del Denishawn en 1923, Encontrándose en Nueva York, Rouben Mamoulian, industrial ruso armenio, le propone enseñar danza en la Anderson-Milton School, y en una escuela de danza y arte dramático que pretendía abrir.

Martha siente que debe encontrar su modo de expresión personal, libre de las influencias del Denishawn.

Martha Graham hizo una búsqueda estética particular, pretendía establecer códigos que pudieran ser comprendidos por un espectador.

Cuidaba la ejecución de los gestos y movimientos, los que intencionada y a los que asignaba significados vivenciales y narrativos, era importante para ella fijar la coreografía.

Por otra parte, con respecto a Martha Graham como coreógrafa independiente, en la revista «The Technique of Martha Graham», Alice Helpern, (1991) escritora, afirma que tuvo su propia filosofía, desarrollada a partir de un diálogo entre sus vivencias personales y los intereses de la época en la que vivía.

Thus her philosophy returns again and again to several basic, fully integrated principles. Dance is a fundamental (if not the fundamental) aesthetic vehicle for expressing personal and collective inner worlds. It does so in a totally direct manner. It is an expression of life. It is a form of individual and social self-actualization, a means of making tangible otherwise hidden forces that drive the human being. (p. 4)



Así, su filosofía vuelve una y otra vez a varios principios básicos, totalmente integrados. La danza es un vehículo estético fundamental (si no el más fundamental) para expresar mundos interiores personales y colectivos. Lo hace de una manera totalmente directa. Es una expresión de vida. Es una forma de autorrealización individual y social, un medio para hacer tangibles fuerzas, que de otro modo estarían ocultas, e impulsan al ser humano. (Traducción del investigador)

Alice Helpern (1991) cuenta que Martha ligaba la danza a temas espirituales, “saw its forms as analogous function to primitive rituals. Dance, religion, and life were all of a piece as in the Pueblo Indian ceremonials that she witnessed in the american southwest.” (p. 5). "vio sus formas como una función análoga a los rituales primitivos. La danza, la religión y la vida formaban una pieza, como en las ceremonias de los indios, pueblo que ella presencié en el suroeste de Estados Unidos ”.

Kimerer L. LaMoth en su libro “Nietzsche’s Dancers”, relata que Martha Graham aplicaba un lenguaje religioso a la danza, para ella un bailarín verdadero poseía una intensidad de atención que anima su ser. A esto ella le podía llamar espíritu, intensidad o imaginación. Una línea de intención sirve a todo su cuerpo, produciéndose un enfoque completo en un instante dado. Para Martha esto podía llamarse coordinación, y esto significaba para ella dominio del espíritu del cuerpo sobre todas las partes del cuerpo, esto provoca la unidad, que es la pasión, y esa actividad es bailar. La organización de esta actividad es el arte. Eso es danza.

Through this movement, Graham revalues “Spirit” as “Spirit-of-body,” and later in the passage she moves even further in her revaluation, referring to “body-spirit.” The effect of Graham’s movement, then, is to communicate that the meaning of the word “Spirit” is something realized in each individual in and through the practice of dancing—of listening “in space and within” (Horosko 1991:39) and learning to make kinetic images of one’s breathing.<sup>10</sup> This same logic may be applied to Graham’s description of dancers as athletes of God, divine normals, or gods and goddesses: in every case Graham lifts such words from any explicitly religious context, treats them as metaphors, and identifies the practice of dancing as defining their content. (LaMothe, 2006, p177).

A través de este movimiento, Graham revaloriza "Espíritu" como "Espíritu-de-cuerpo", y más adelante en el pasaje avanza aún más en su revalorización, refiriéndose a "cuerpo-espíritu". El efecto del movimiento de Graham, entonces, es comunicar que el significado de la palabra "Espíritu" es algo que se realiza en cada individuo en y a través de la práctica de la danza, de escuchar "en el espacio y dentro" (Horosko 1991: 39) y aprender hacer imágenes cinéticas de la propia respiración.<sup>10</sup> Esta misma lógica puede aplicarse a la

descripción de Graham de los bailarines como atletas de Dios, normales divinos o dioses y diosas: en todos los casos, Graham abstrae esas palabras del contexto explícitamente religioso, las trata como metáforas e identifica la práctica de la danza como definitoria de su contenido.

## **2.3 La Mitología Griega en Martha Graham e Isadora Duncan**

En este espacio se profundizarán los modos en que la mitología griega se asocio a las bailarinas Isadora Duncan y Martha Graham, se dividirá en tres ejes para abarcar diversos aspectos de su vida y desarrollo artístico.

### **2.3.1 Mitología griega en sus historias personales.**

Isadora Duncan tuvo una relación significativa con la mitología griega, en su libro autobiográfico "Mi vida" alude frecuentemente a sus temáticas y términos para narrar episodios de su historia personal mencionándola además como eje movilizador, fuente de inspiración y objeto de estudio. Conocía en detalle los motivos y símbolos de la mitología griega. Durante su estadía en Francia estudio abundantemente en la biblioteca Nacional y la biblioteca de la Ópera, acerca de la cultura y el arte griegos, así también pasaba días enteros visitando museos como el Louvre, que describía como "su paraíso", y todos los museos de Paris. Considerando que, tanto la literatura, como el arte y la historia de Grecia, están ligadas a sus mitos, no es de extrañar su amplio conocimiento sobre ellos.

Esta fascinación de Duncan (1996) por la cultura helénica, fue lo que la llevo a visitar por primera vez Grecia, tomando la decisión de hacer su viaje, "lo mas semejante posible al de Ulises." (P. 101), queriendo esto decir en una embarcación pequeña, atravesando una tormenta, mientras recordaba junto a su hermano los versos de "la Odisea". Es notable en este y en otros episodios de su vida, como el conocimiento de la mitología griega, estimulaba en Isadora un carácter aventurero y arrojado, que la llevo constantemente a emprender grandes desafíos, poseída por la impresión que estas historias le inspiraban.

Fue también su conocimiento de la mitología, el que la impulso a construir su hogar en Grecia, convencida de la necesidad de revivir su vieja cultura, aludiendo a esta aspiración Isadora (1996) escribió: "Les debíamos enseñar la veneración de sus antiguos dioses y el desprecio de sus terribles trajes modernos" (108 p.). Su intención era construir un nuevo templo para ella y su familia. La mitología le conduce a movilizar sus fantasías e incide en sus decisiones.

Isadora utilizo la mitología y la ficción narrativa como medio para comprenderse a si misma, viéndose profundamente reflejada en sus temática y personajes, con los cuales se identifica en numerosas ocasiones en su escrito autobiográfico. Describiendo un fultreo amoroso relata: "Adorné una mesita con flores, con champan transparente, coroné mis cabellos con rosas y así espere esperé a Andre. Me creía una Thais." (Duncan, 1996, p.65). Refiere en esta a cita al personaje "Thais", de la comedia romana "Eunucus", prostituta que además fue incluida en el segundo infierno de la divina comedia de Dante. Es esta capacidad de recordar y encarnar, vívidamente, las cualidades de los arquetipos míticos, que estimulaban en ella sensibilidades y emociones de las cuales a

la vez los cargaba, lo que traslado a su danza, lo cual se profundizara en los siguientes capítulos.

A modo de introducción y presentación, para describir y explicarse su cercanía a la danza, en su autobiografía, Isadora Duncan (1996) relata su nacimiento del siguiente modo:

Mi primera idea del movimiento me ha venido seguramente del movimiento de las olas. Nací bajo la estrella de Afrodita-Afrodita, que nació también del mar. Cuando su estrella está en ascensión, me sucede siempre algo agradable. En estos periodos la vida se me hace más ligera y me siento más capaz de crear. He comprobado que la desaparición de la estrella de Venus va unida a sucesos que me son desagradables. (p. 13)

Aquí por medio de la astrología, de la cual se instruyo, nuevamente se evidencia su afinidad con los personajes del mito, asociando sentimientos y vivencias con sus cualidades.

Podría decirse entonces que para Isadora, la mitología tuvo un importante papel en su desarrollo y la estructuración de su identidad y autoimagen. Isadora fue llamada Ninfa, y en múltiples ocasiones, intelectuales, artistas y pensadores que eran publico de su obra o la contemplaron bailando, la llamaron con nombres de Diosas y criaturas mitológicas. Es de considerar, que tras su vida y muerte, que estuvo muy ligada a la tragedia, Isadora fue, en algún sentido, transformada en un Mito.

Martha Graham tuvo sus primeros acercamientos a la mitología griega en su infancia.

Recuerdo que mi padre nos contaba historias de mitología griega. Aquellas historias, aquellas descripciones gráficas poblaban mis días; a veces, antes de dormirme, me llenaba la imaginación con pensamientos de ese pueblo que solo existe en el reino de la fábula. Recuerdo que me contó la historia de Aquiles y cómo le sumergió su madre en agua, como si le bautizara. En fin, quizá fuera un bautismo que en su caso se convirtió en una especie de escudo viviente, vital. Recuerdo que pensaba en el error del pie, cómo se había convertido su talón, una pequeña parte del cuerpo, en su perdición. Deseaba volver a sumergirle en agua para protegerle. (Graham, 1995, p.149)

Esta cita evidencia la capacidad temprana de Graham para visualizar, por medio de la imaginación, los sucesos míticos, característica que va desarrollando y le permite experimentar e interpretar vívidamente los dramas de los personajes que interpretaba.

Si de considerar sus obras se trata, es necesario acusar la utilización en su escritos y autobiografía de la mitología y sus términos, para describir y destacar aquello que les conmovía. Ambas en su faceta como escritoras, en artículos dan

### **2.3.2 Sus vínculos con la Mitología Griega por medio de otras ramas del conocimiento.**

Isadora fue una gran lectora, en búsqueda de nuevos valores, se interesó por las ideas contemporáneas a su época, algunos de sus "maestros de baile", según menciona en su autobiografía fueron Juan Jacobo Rousseau, Walt Whitman y Nietzsche. Con las ideas de este último tuvo gran afinidad, llegó a atribuirle la creación del espíritu de su danza, llamándolo "el primer filósofo bailarín" (Duncan, 1996, p.279), utilizó algunos de sus términos filosóficos para describir su concepción de la danza, en especial aquellos cuyas significancias se relacionaban con la Mitología Griega.

Se evidencia entonces la utilidad que la mitología, a través de las ideas Nietzscheanas, tuvo como sustento teórico y discursivo para destacar y retratar la importancia de la danza, frente a quienes debió recalcarla en su empeño por darle un lugar privilegiado entre las artes.

Su capacidad de comprensión de los mitos, y sus símbolos, parece además permearse de la mirada Freudiana o psicológica de su época, pues demuestra ser capaz de distinguir, de manera analítica, los elementos constitutivos de un mito que pueden resultar universales, arquetípicos según Carl Jung, lo evidencia al reflexionar en torno a la pintura "La primavera" de Botticelli: "¡Oh dulce vida pagana, entrevista apenas, donde Afrodita adquiriría la forma de una graciosa y tierna madre de Jesucristo, y donde Apolo se ocultaba tras de San Sebastián!" (Duncan, 1996, p. 99), demuestra en esta deliberación, su capacidad de extrapolar los símbolos míticos de distintas cosmovisiones, a la vez refleja su añoranza por ver surgir nuevos valores lejanos a los eclesiásticos, cuyas mitologías pretendían consolidarse como credo basado en verdades y moralidad

rígidas. Esta obra además, avivaba su profundo deseo de entregar un conocimiento, que le era propio, acerca de la vida, liberador de los mandatos eclesiásticos y moralistas de su época.

Acerca de Martha Graham, Gerald Myers, escritor en danza y filosofía, casado con Martha Coleman, bailarina que estudió con ella, tuvo una relación estrecha con su quehacer coreográfico. En su libro *Who's not afraid of Martha Graham?*, comenta su interés por la mitología, motivada por la psicología de Jung que refería al inconsciente colectivo como algo que nutria de contenidos la mente de toda la humanidad.

Martha Graham made regular “takes” on the culture around her, was responsive to the other arts, and read widely. Her interest in Jung` psychology, in his theory of cultural archetypes and collective unconscious, has been noticed, because in her literary or dramatic works she meant her characters to be archetypal rather than specific, and the emotions expressed to be universal (their “essence” distilled), not idiosyncratic. But she constantly warned against “literary” readings of her dancer, urging audiences to heed less the literary background and more dancing itself. (Myers. 2008, p 51).

Martha Graham hizo “tomas” regulares de la cultura que la rodeaba, fue receptiva a las otras artes y leyó ampliamente. Su interés en la psicología de Jung, por su teoría de los



arquetipos culturales y el inconsciente colectivo, fue notorio, pues en sus obras literarias o dramáticas pretendía que sus personajes fueran arquetípicos más que específicos, y que las emociones expresadas fueran universales (su "esencia" Destilada), no idiosincrásicas. Pero ella constantemente advirtió contra las lecturas "literales" de su bailarina, instando al público a prestar menos atención al trasfondo literario y más al baile en sí. (traducción del autor)

Queda de manifiesto entonces que Martha Graham uso la mitología, por su naturaleza arquetipal, para encontrar moldes universales de sus personajes y tramas, que consideraba estaban mas allá de las costumbres locales.

Martha Graham tuvo una estrecha amistad con el mitólogo Joseph Campbell. Refiriéndose a él con el seudónimo de Joe, Martha describe su trabajo conjunto:

Joe fue un ser luminoso en la vida de todos nosotros y abrió las puertas de los misterios mediante su conocimiento y entendimiento de las leyendas y los mitos de todas las civilizaciones. Su alma y su espíritu intuitivo le guiaron a el y nos guiaron a nosotros por esas puertas en viajes de exploración. El nos permitió atesorar y utilizar el pasado y reconocer la memoria ancestral de cada cual. He dicho muchas veces que la danza debería iluminar el paisaje del

alma humana, y Joe ejerció una gran influencia en mis viajes por ese paisaje. (Graham. 1995 p. 148)

### **2.3.3 Mitología griega en su danza y creación coreográfica**

En su libro "Mi vida", Isadora Duncan en alude en múltiples ocasiones a la mitología griega como fuente de inspiración para su creación coreográfica, la que surgía principalmente de sesiones de improvisación y creación en que tomaba como punto de partida algún tópico relacionado con sus relatos, con sus personajes y criaturas de diversas cualidades y atributos, y con elementos simbólicos que los circundaban.

Isadora utilizó también obras musicales compuestas en relación a la mitología griega, o con títulos alusivos a esta.

Observo en su frecuente paseo por museos griegos, pinturas, esculturas y orfebrería con iconografía alusiva a sus mitos, de los cuales obtuvo motivos de movimiento.

Creo danzas inspiradas en la mitología, contemplada por medio de obras de arte. En el caso de la pintura, describiendo un proceso creativo en torno al cuadro "Primavera" de Botticelli, expresa:

...inspirada por él cree una danza en la cual quise expresar los suaves y maravillosos movimientos que de él emanaban: la dulce ondulación de la tierra cubierta de flores, el círculo de ninfas y el vuelo de los céfiros, reunido todo en torno a la figura central, mitad Afrodita, mitad Virgen, que representa la

procreación de la primavera, en una actitud significativa.

(Duncan, 1996, p.98)

En esta cita se evidencia no solo la clara inspiración que la pintura y sus formas le otorgaban, sino que un manejo profundo de los símbolos y arquetipos ahí representados, que solo su riguroso estudio de los mitos griegos le permitió tener y el cual, como se aprecia, se torno en llave que concedió acceso a estas fuentes de significado, encontradas en abundancia, ampliando su capacidad de resonar mas allá de la música y la naturaleza, hacia el terreno de lo imaginario, y de la representación, y esta conexión le ocurrió también con los contenidos mitológicos expresados en cualquier forma de arte.

Pese a no existir videos de sus obras interpretadas por ella, salvo un registro, perduran multitud de fotografías de Isadora Duncan interpretando sus creaciones, en ellas es posible conocer la expresión de su cuerpo, y percibir mediante sus gestos, sus estados emocionales y sensibilidad, por lo general en relación a espacios arquitectónicas con cierta significancia simbólica o cultural o con espacios de la naturaleza al aire libre. Persisten fotografías de su encuentro con el templo de Dionisias lugar en que se inspiro para ejecutar múltiples danzas. Es posible acceder además a registros de las danzas de sus pupilas, quienes durante un tiempo se presentaron de modo independiente como "Bailarinas de Isadora".

La mitología era un código en común de Isadora con los intelectuales y pensadores de su época, existía una inquietud en aquel momento por los temas míticos, estimulada, entre otros autores, por los descubrimientos de Carl Jung en el área de la psicología.

La mitología y sus términos le sirvieron para narrar y validar su trabajo, hablar y fundamentar acerca de la importancia de su obra, y de su propuesta en la danza,

Isadora utilizo la mitología griega y sus tópicos para defender su postura respecto a lo que la danza debía y podía llegar a ser, frente a intelectuales, posibles financistas, o directores con los cuales busco oportunidades laborales. En esta cita, de sus inicios en la danza profesional, ella intenta convencer al director de teatro Agustín Daly de incluir su danza, en su obra:

Yo he descubierto la danza. He descubierto un arte que ha estado perdido durante dos mil años. Usted es un artista supremo del teatro, pero hay una cosa que falta en su teatro, una cosa que dio grandeza al viejo teatro griego: el arte de la danza, el coro trágico. Sin este arte, un teatro es como una cabeza y un cuerpo sin piernas para conducirlos (Duncan, 1996, p. 30)

Como se aprecia, ya desde joven, y aun en Estados Unidos, Isadora tenía nociones de la relevancia de la cultura griega, sus artes escénicas y elementos. Habla del coro de la tragedia, el cual era el espacio en que la danza se desarrollaba en su teatro.

En su autobiografía, Martha Graham (1995) esboza nociones muy propias del pensamiento Junguiano, pareciendo comprender como los contenidos de la imaginación ofrecen al hombre moderno múltiples aventuras cuyas resonancias sin embargo no logra exteriorizar.

Ningún animal tiene el cuerpo feo hasta que lo domestican. Lo mismo ocurre con el cuerpo humano. La civilización a hecho imposible e inadmisible que llevemos una vida tan dura como nuestros antepasados, pero en lugar de la aventura física que los mantenía alerta, vivos de pies a cabeza, tenemos cien veces mas aventuras mentales, que sirven al mismo objetivo de acelerarnos el pulso y revigorizarnos. La danza tiene un poder tremendo para quienes son receptivos como niños. Es una piedra de toque espiritual. (p. 37)

Evidencia que estas quedan en pulsiones que no necesariamente se exteriorizan, y que la danza puede ser el espacio en que estas se viertan.

Martha realizo obras especialmente basadas en la mitología griega; en 1947 estrena la obra «Night Journey» (Travesía nocturna), como parte de una serie de coreografías inspiradas en la mitología, esta historia se basa en el mito de Edipo, que Pierre Grimal (1989), historiador y latinista francés, resume así: “ Al nacer, pesó ya sobre Edipo una maldición. En la tradición representada por Sófocles, se trata de un oráculo que habría declarado que el niño nacido de Yocasta «mataría a su padre».” (p.146). Sin embargo, Graham no recrea la historia de Edipo como fue narrada en la antigua Grecia, sino que centra su obra en Yocasta, y aborda la temática de la conciencia humana centrándose en la mujer.

Gerald Myers afirma que era propio de Martha Graham describir los sucesos del mito de manera abstracta o simbólica. Y esto lo hacia, por ejemplo, no rigiéndose por una

continuidad temporal exacta: en una escena Yocasta, la protagonista, podía relacionarse simultáneamente, con la figura infantil y adulta de su hijo Edipo.

Para constatar su uso de la mitología y sus contenidos, analizando una obra en particular, en la puesta en escena de la danza, podemos aludir a la pieza "Ritual to the Sun", parte de la obra "Acts of Light".

Conocedora de la importancia del vestuario en la danza, habiendo conocido personalmente su valor en la escuela Denishawn, siendo capaz de trasladar los símbolos mitológicos a diferentes áreas de su escenificación, consiguió que las prendas de sus bailarines, en la obra de Acts of Light fueran diseñados por Halston, primera gran estrella de la moda y amigo personal. Las prendas difieren de las características del Ballet clásico, y están destinadas a enfatizar cada pieza, con fines expresivos, o ilustrativos como es el caso de los trajes enteros dorados y metalizados de "Ritual to the Sun", que aluden claramente al Sol. La pieza musical de este cuadro, "Obertura de Helios", lo hace también, titulado con este dios griego. Además, las distribuciones de los bailarines en el espacio se desarrollan de la misma forma en que la música de Nielsen sigue la salida y puesta del sol.

Este uso intencionado por parte de Graham de múltiples símbolos y referentes mitológicos en una obra, habla no solo de una gran capacidad de planificación y meticulosidad, sino de un manejo privilegiado, de los distintos contenidos del mito, mediante un profundo acto de análisis y separación de sus elementos. Probablemente en parte por el estudio profundo de los preceptos de Carl Jung.

Martha Graham se caracterizó por una gran imaginación a lo largo de su vida, cualidad que le permitía situarse en los escenarios hipotéticos que se planteaba representar en su danza, empatizar y profundizar en la psiquis de sus personajes y sus circunstancias, para

así conseguir interpretaciones cargadas de intención, energía y convicción. Esto le sirvió de sobremanera al interactuar con los personajes mitológicos, logrando encarnarlos muy vivida y comprometidamente. Explicando su proceso compositivo para el personaje de Yocasta, madre de Edipo, para su obra "Night Journey" (1947), Martha (1995) cuenta:

Para Yocasta, vi mas allá del tiempo en que la vemos en el escenario.

Yocasta está a los pies de la cama, y alza las manos en las que tiene cordones de seda. Antes de ese momento, la sentía recorriendo las salas columnadas frenética por llegar a las grandes puertas. (p. 189).

Esta cita refleja una profunda interiorización del personaje y su historia mítica, que la lleva a imaginar incluso aquello que no forma parte del momento que desea relatar, evidencia además una imaginación y capacidad de evocación privilegiada, que le permite como dice, ponerse en situaciones ficticias que le ayudan a dotarse de un mayor compromiso corporal y somático previo a afrontar su interpretación.

La mitología sirvió a Martha Graham como sustento discursivo.

### **3. Marco Metodológico**

#### **3.1 Tipo de investigación:**

En la presente investigación se opta por un enfoque cualitativo, debido a que el tema a tratar contempla diversas perspectivas humanas, abordadas mayormente por medio de

relatos y descripciones autobiográficas, con perspectivas subjetivas, universales y académicas. Conlleva también recopilar la visión de algunos autores teóricos y académicos sobre la mitología griega, además de perspectivas sobre el quehacer coreográfico de Isadora Duncan y Martha Graham. en una aproximación comprensiva. Acerca de los métodos cualitativos de investigación, Salgado citando a Jimenez - Dominguez, señala:

...los métodos cualitativos parten del supuesto básico de que el mundo social está construido de significados y símbolos. De ahí que la intersubjetividad sea una pieza clave de la investigación cualitativa y punto de partida para captar reflexivamente los significados compartidos de manera intersubjetiva. El objetivo y lo objetivo es el sentido intersubjetivo que se atribuye a una acción. La investigación cualitativa puede ser vista como el intento de obtener una comprensión profunda de los significados y definiciones de la situación tal como nos la presentan las personas, más que la producción de una medida cuantitativa de sus características o conducta (Salgado, 2007)

### **3.2 Definición de la muestra**

La presente investigación intenta construir una aproximación a la mitología griega, como fuente referencial de la creación de las coreógrafas Isadora Duncan y Martha Graham, por lo cual se optará por enfocar como eje conductor las autobiografías de ambas. Es



exploratoria, pues se aproxima y tiene una visión respecto a estas dos autoras de la danza, de manera inicial y genérica.

Se tomarán como muestra las creaciones coreográficas de ambas, que hayan contemplado elementos de la mitología griega o evidencien un estudio de sus tópicos y derivaciones teóricas, para elaborar lenguaje, discurso o elementos escénicos como vestuario, iluminación o escenografía.

Se trabajará con tres interpretes de cuarto año de la carrera de danza UAHC por medio del registro y video conferencia, a los cuales se les consultara por diversos aspectos simbólicos afines, estableciendo relaciones con la mitología griega, aplicando los elementos descubiertos en la investigación.

### **3.3. Unidad de análisis**

La información recolectada en la presente investigación será considerada en términos de unidad analítica, obtenida mediante la lectura de textos acerca de las practicas creativas de las coreógrafas Isadora Duncan y Martha Graham. Además de sus autobiografías, se considerarán sus referencias bibliográficas y artísticas ligadas la mitología griega. Se utilizarán también registros en video e imagen de sus creaciones coreográficas. Tanto contemporáneos a su vida, como aquellos que reproducen sus trabajos creativos.

Por otra parte, para decantar creativamente la información, se escogerán tres interpretes de entre 20 y. Se considerará mediante diálogos con ellos su experiencia al relacionarse con aspectos y ejercicios basados en la mitología griega y su investigación teórica. Asi

también se obtendrán impresiones personales y contemplaran sus afinidades con el tema mítico en una amplitud de perspectivas.

### **3.4 Técnicas de recolección**

En la presente investigación se aplicarán las siguientes técnicas, por un lado, la recogida documental, por otro el trabajo en laboratorio. Se utilizará también la observación de material audiovisual consistente en registros de obras coreográficas y fotografías de montajes. Se usará la recogida documental, por la asequibilidad de los testimonios y perspectivas en formato escrito.

Se realizarán cinco laboratorios en se aplicarán los elementos encontrados durante la investigación, para contrastar premisas y acentuar o contradecir algunos tópicos planteados por los referentes de estudio. observando como los interpretes se vinculan, mediante el movimiento y su con los elementos centrales de la.

### **3.5 Técnicas de análisis.**

Utilizare la técnica Análisis del discurso. En particular el tipo de análisis del discurso con el que se ejecutaran los procedimientos analíticos será del tipo critico, para definir unidades de sentido, pues esto permitirá abarcar y profundizar en las distintas perspectivas abordadas.

El Análisis Crítico del Discurso (ACD) es un tipo de investigación que se centra en el análisis discursivo y estudia, principalmente, la forma en la que el abuso de poder y la desigualdad social se representan, reproducen, legitiman y resisten en el texto y el habla en contextos sociales y políticos. Con esta investigación disidente, los analistas críticos

del discurso toman una posición explícita y, de esa manera, buscan entender, exponer y, fundamentalmente, desafiar el abuso de poder y la desigualdad social. Esta es también la razón por la cual el ACD puede ser caracterizado como un movimiento social de analistas discursivos políticamente comprometidos.

En cada laboratorio se estudiará la sensibilidad de las intérpretes y desde eso, se buscarán elementos que propicien la creación de una obra de danza contemporánea. Una vez obtenida la información de los laboratorios, se analizará en profundidad la respuesta sensorial de cada participante, además de su testimonio, vinculando también el análisis teórico con la práctica, pudiendo así responder a la pregunta y los objetivos de esta investigación.

#### **4.- Análisis**

Para el estudio de campo de esta investigación, se desarrollaron cinco laboratorios creativos, que permitieron generar producción y reflexiones en torno a conceptos extraídos de la mitología griega ejercida por disciplinas teóricas del conocimiento y aplicados a la creación coreográfica, Se suman además conceptos y términos extraídos del estudio de las relaciones generadas por Isadora Duncan y Martha Graham, con la mitología griega, que fueron definidos por ellas, y se aplican al análisis del movimiento. Previo a esto, se procuró recolectar información concerniente a arquetipos y símbolos relevantes para los bailarines participantes por distintos motivos, mediados siempre por una afinidad. En base a estos tópicos se realizaron las distintas actividades, buscando estímulos que pudiesen ser significativos para cada uno. De la interacción con estos estímulos, se obtienen los diversos laboratorios, analizados posteriormente, desde los

planteamientos de los autores teóricos sobre la mitología y de las coreógrafas Isadora Duncan y Martha Graham acerca de la danza y su creación. Desde los teóricos se realizó un análisis en su mayoría de traslado; Desde las coreógrafas, se utilizan términos relevantes de su visión de la danza y la creación. Para describir los acontecimientos observados en el laboratorio a observar, y segmentar su análisis, se utilizan términos propios del lenguaje de la danza y el movimiento.

#### **4.1 - Lo Apolíneo y lo dionisiaco.**

Se utilizaran estos dos términos, extraídos de la filosofía de Nietzsche, trasladándolos al análisis del movimiento, traduciéndolos en contraposiciones como: lo fijado por parámetros estéticos y criterios de valor, frente a lo creativo y novedoso, la liviandad frente a la pesadumbres, la forma externa, con la motivación interior, entre otros. Englobaremos también algunos de sus planteamientos asociados en el marco teórico. En el contexto del laboratorio 1, considerando lo evidenciado por el B111A1L1 Se aprecia que al expresar un juicio sobre su persona, el participante sube con la atención hacia su cabeza, en donde puede recordar y realizar procesos evaluativos mediante el pensamiento crítico, para luego emitir un juicio de valor positivo, en a base criterios duales. Esto se evidencia en que mira su brazo mientras lo hace, es decir, se distancia del pleno proceso empírico del movimiento y su sensibilidad, se mira desde afuera. Se moviliza un sector del cuerpo sin incluir el resto, podría decirse que el acto de ejecutar un proceso de discernimiento entre "bien" y "mal" hace que el compromiso corporal no tienda a ser completo. Al expresar un juicio negativo sobre su sucede lo mismo, en el acto de recordar, la mirada no se proyecta al espacio, se percibe ensimismada. La

monotonía del movimiento, limitada a dos articulaciones demuestra que la creatividad esta poco disponible.

Se moviliza un sector del cuerpo sin incluir el resto, podría decirse que el acto de ejecutar un proceso de discernimiento entre bien y el mal hace que el compromiso corporal no tienda a ser completo.

En las acciones de B1A1L4 y B2A2L4, representando uno a Spiderman, personaje de ficción, y otra a Medusa, criatura mitológica ficticios aparecen como cascarones, un poco posados, son realizados desde la idea de lo que son aquellos, conocimientos o cualidades que les asignan, es decir, desde la palabra y el pensamiento, mas no desde su sensibilidad, empatía o experiencia personal, por esto la representación tiende a ser un poco externa, formando diseños, sin matices de energía, o adoptando posturas mas estáticas, probablemente, internamente, hay carencia de un estímulo, provocado o buscado, que de movimiento y motivación al ser imaginario representado. Es decir, este ser no se constituye plenamente, quedaría mas bien esbozado en el plano apolíneo, desde el criterio de Nietzsche, formal, ideal, no removido por pasiones ni emociones del bailarín. Existe, además, la presión de ser comprendido por sus compañeros, quienes deben adivinar mediante su representación, el personaje o arquetipo.

#### **4.2 Arquetipos y símbolos.**

Se verificará el rol que cumple la utilización de arquetipos y símbolos y sus elementos asociados para motivar el movimiento, así también la aparición y el contraste de

elementos conscientes e inconscientes, además del concepto de integración de la mente, como del cuerpo y sus sensaciones, extrapolados al movimiento corporal.

Se aprecia que al expresar juicios sobre su persona, los participantes suben con la atención hacia su cabeza, en donde pueden recordar y realizar procesos evaluativos mediante el pensamiento crítico, para luego emitir un juicio de valor, que separa aquello que está bien de aquello que está mal, a partir de criterios duales. Conviniendo que difícilmente podría elaborarse un pensamiento crítico situando la atención en los dedos del pie u otra parte del cuerpo.

Al mover su brazo en cualquiera de los ejercicios se evidencia que ambos miran la parte del cuerpo que movilizan en principio, puede esto evidenciar que se da un "mirarse desde afuera", es decir miran su cuerpo moverse, hay un distanciamiento de la atención y la consciencia con respecto al cuerpo y a la experiencia sensible del movimiento.

Aun así, en ambos bailarines, evocar un juicio positivo, los lleva a elevar la mirada, y elevar el brazo en primera instancia por sobre o al nivel de su rostro, mientras la caja torácica se abre.

### **Proposiciones de Isadora Duncan y Martha Graham.**

Se aplicara un análisis desde las propuestas de Isadora Duncan y Martha Graham sobre el movimiento y la danza, registradas en el marco teórico.

En el contexto del laboratorio 1, considerando lo evidenciado por el B111A1L1, evocar un juicio positivo, lo lleva a elevar la mirada, y elevar el brazo en primera instancia por sobre o al nivel de su rostro, mientras la caja torácica se abre descomprimiendo el "plexo

solar" por otra parte, en el B111A2L1 evocar un juicio negativo, lo lleva a cerrar la mirada, comprimiendo la caja torácica y el "plexo solar".

Aun así es notable el entusiasmo y el compromiso corporal y energético de los bailarines al interpretar a estos personajes míticos y ficticios con los que tienen afinidad. Evidenciado en el tono muscular, involucrándose la totalidad del cuerpo, se nota un tono muscular de atención. Aun así las variaciones en cualidades de movimiento son escasas, y eventualmente, los diseños corporales se repiten, sin innovaciones.

Cuando Martha Graham refiere a que la danza puede manifestar realidades individuales de manera directa, refiere a esta posibilidad en que la persona, en lugar de describirse con palabras, encarna a través del uso de energía en la danza, aquello que normalmente podría solo describir en ciertos contextos. Tomando en cuenta que nuestra modernidad tiende a colocarnos en múltiples roles funcionales, y papeles en que debemos seleccionar aspectos adecuados de nuestro ser para emprender tareas en contextos cambiantes, la danza se presenta como una posibilidad de ejercer varias facetas a la vez de manera integrada, exteriorizando múltiples cualidades

Por el contrario, al vincularse emocionalmente con los distintos símbolos que terminan por constituir un personaje ficticio o Criatura Mitológica, el bailarín puede llenarlos de contenido, y a la vez revestirse de ellos para constituirse en una especie de "arquetipo encarnado", vitalizado **y manifiesto en la realidad de la danza**

## **5. Conclusión**

En el segundo ejercicio crítico, se evidencia como la caja torácica se cierra hacia abajo, existiendo un colapso espontáneo, cuando se emite un juicio crítico, y esto podría tener relación con el peso de los valores morales de los que Nietzsche habla. El hecho de que Nietzsche en su última etapa, se refiera directamente a una liberación corporal, del peso de los juicios y valores aprendidos, acumulados en épocas anteriores, que justamente se realizan en la cabeza, mediante voces e imágenes que rememoran aprendizajes de carácter moral y valorativo, podría tener que ver con aquel peso que encorva los hombros, y deja la consciencia y atención muy ligada a la cabeza, y por lo tanto distante de la experiencia sensorial, aquel peso que en el caso de los bailarines de cuerpo ligero según Nietzsche, no evidencian.

Podemos recordar también el planteamiento de Isadora referido al movimiento y la liberación del plexo solar como movilizador de la danza.

Considerando que Martha Graham refiere incluso a que decía a sus alumnas "muévete desde la vagina", difícilmente quien se encuentra constantemente elaborando juicios críticos en su cabeza, contrastando información y valores almacenados, podría a la par poner suficiente atención a su suelo pélvico, y moverse desde sus estímulos. Es frecuente ver a quienes piensan demasiado abstraídos o ensimismados.

La danza lo permite construyéndose como un espacio ritual, en que el individuo o la comunidad descarga, de manera corporal, kinésica, emocional y experiencial, beneficiando la organización social gracias a ese espacio de liberación para las pulsiones que en el cotidiano de una sociedad funcional, con sus roles establecidos, no encuentran



cabida, y sin embargo continúan fluyendo en el cuerpo humano, pues le son inherentes a su experiencia de ser.

Probablemente a esta función aludía Nietzsche con respecto a la tragedia, surgida en la época de mayor belleza de la cultura griega, pues esta permitía descargar y reconocer el otro lado de la vida, tenerlo en cuenta y acogía el sentir del pueblo, permitiendo su expresión y liberación.

Cuando el arte deja de cumplir esta función y se carga de parámetros estéticos y de valoración de determinada época, pierde su carácter liberador e innovador, deja de acoger las inquietudes de los individuos y la sociedad que quedan fuera de los valores morales establecidos, y es entonces que se torna en forma, destinada a agradar, sometida a poderes de turno, vacía de nuevos sentimientos y pulsiones. Probablemente esto es lo que contemplaban en su época Isadora y Martha, y era lo que en un primer caso las hacía oponerse abiertamente al ballet, y en el segundo buscar una danza que realmente diera cabida a los sentimientos de la época.

Esta frase de Isadora refleja muy bien aquella percepción de un ballet que, en términos de Nietzsche, se encontraba en su fase apolínea.

Una sociedad filtra y crea lenguaje solo para aquello que le es útil, en nuestra sociedad moderna, plenamente dividida, disociada, en que se privilegia el rendimiento y la aprobación externa para crear una autoimagen, que intentamos sostener, como si de una máscara se tratase, Las sensaciones corporales, instintos, emociones en sus matices múltiples, pasan a no ser nombradas, y con el tiempo, para el individuo, a no ser reconocibles o percibibles, esto parece poco a poco hacerlas desaparecer, o se vuelven desconocidas, inconscientes, o incluso síntomas, de enfermedades de las que el sistema

de salud usufructúa. La falta de integración del ser humano actual, que en el mejor de los casos padece sus emociones, y en el peor las sepulta a causa de numerosas vivencias en que se ve sobrepasado por estas, mientras un contexto adulto centrista, incapaz de empatizar profundamente y ayudar a los niños a nombrar o construirse una imagen acerca de lo que sucede en su cuerpo.

Es entonces que estos sentires profundos, pero no revelados, surgen cuando el cuerpo se relaja en el sueño, y de algún modo, en sus propios códigos se presentan a la consciencia, lo hacen a través de imágenes, pues los códigos de las palabras los han abandonado, las imágenes son propias del lenguaje del inconsciente, o del lenguaje primitivo, **reflejan los instintos, los anhelos, y los conflictos no resueltos.**

Y una y otra vez el hombre moderno los trae y los busca, y los niños vuelven a nuevos héroes, nuevas ficciones y fantasías.

La danza puede ser soporte entonces de aquello como experiencia, no como experiencia estética para otros, o como lugar para obtener un reconocimiento, sino que puede, utilizada de manera acogedora, con delicadeza, con dialogo y capacidad de recibir, obtener muestras de un mundo personal,. un mundo que lo cotidiano desecha, con sus espacios enmarcados, sus verdades morales fijas, su bombardeo de información, que hoy, como decía Nietzsche...

En una época en que la tecnología avanza, la realidad virtual es cada vez mas vivida, y el ser humano esta quizá a pasos de crear incluso su propia realidad, el valor de la danza no logra sostenerse fácilmente frente a los virtuosismos circenses, los méritos deportivos y los mutes talentos y espectáculos cada vez mas vistosos, que permiten atraer con sus despliegues millones de espectadores, atrayendo a niños y adultos.

En este sentido, libre de un deber ornamental, cumplir una función útil, o ceñirse a principios estéticos y técnicos de una época, la danza puede librarse de ser objeto de consumo, para constituirse desde ahora, como plena experiencia, una experiencia que, al contemplar a otros viviéndola, puede acercar seres humanos a explorar en sus cuerpos, a desear habitarlos, manejarlos, comprenderlos. La experiencia de la danza, puede resurgir; si se la dota de un espíritu acogedor, inclusivo, dialogante con quienes a ella se acerquen, como una de las más bellas e integra experiencias de expresión, expresión de lo que se lleva dentro, de un lenguaje, que como dice... "cita", pertenece a lo ancestral, y siempre está pulsando por manifestarse, en cada nuevo niño que siente el ritmo de la música, en cada niña que mueve sus manos con los vaivenes del mar.

Es nuestra memoria ancestral, que llama a ser recogida, pues está vigente, y vibra en cada célula, cada uno de nosotros podría llegar a buscarla, porque estará siempre llamando, golpeará con más o menos fuerza según seamos conscientes de ella, desde afuera o desde el interior, para tornarnos a todos bailarines, en un universo que danza.

En nuestra época post moderna, en que los valores viejos se diluyen, quedando el individuo a merced de su propio criterio y sumido en su individualidad, la manifestación de estas imágenes arquetípicas, de los héroes que perduran en nuevas ficciones, universales como los comics de superhéroes y sus formatos audiovisuales que hoy tienen un gran éxito. o los múltiples libros y películas y series que traen una y otra vez los arquetipos actualizados de los antiguos héroes, de las viejas leyendas y mitos.

Demostrando la fascinación que el humano sigue teniendo por estas historias que antes solo se sustentaban en la imaginación.

El que la danza pueda volver a incluir sus símbolos, podría actualizarla, para conectar con el público sin limitaciones de edades y sin mediación de abstracciones o procesos

demasiado herméticos, como el que caracteriza, según los principios de Nietzsche, a una danza que, nuevamente academizada, crea una cantidad de conceptos y terminologías que la cierran sobre si misma, dificultando que sus códigos sean descifrables y atractivos nuevamente para el común de los chilenos, quienes se sienten atraídos por aquella danza cuyos códigos fija el espectáculo y el show televisivo, además de la industria de la musical.

Los mitos, sus personajes arquetípicos y símbolos, suelen presentarse como misterios descifrables para niños y adultos, y operan en niveles conscientes e inconscientes a la vez, por esta capacidad humana de percibir en varios niveles de realidad.

## **6.0 Referencias Bibliográficas:**

Alcaino G. Hurtado L. (2010). **Capítulo 1**, sección Patricio Bunster. Retrato de la danza independiente en Chile. 1970-2000

Baril J. (1987) La danza moderna. Buenos Aires. Paidós

Campbell J. (2001) El héroe de las mil caras. México. Fondos de cultura económica.

Campbell J. (1969) *Lectures II.1.11 Mythological Conclusions*. Ponencia presentada en The Esalen Institute en agosto, 1969)

Eliade M. (1985) Mito y realidad. Barcelona. Labor.

Duncan I. (1996) Mi vida. Buenos Aires. Losada.

Drubach, D et al. 2007 Imaginación: definición, utilidad y neurobiología En: revista de neurología, , 45:353-8.

<https://www.yumpu.com/es/document/read/13183920/imaginacion-revista-de-neurologia>

Gonzales de Pablo A. (2002) <http://www.revistaaen.es/index.php/frenia/issue/view/1293>

Graham. M. (1995) Martha Graham. Memoria Ancestral. España. Circe.

Grimal P. (1989) Diccionario de Mitología griega y romana. España. Paidós

Halpern. A. J. (1991). The technique of Martha Graham (Studies in dance history).  
Volume II, Number 2. Society of Dance History Scholars, at Princeton Periodicals

Lamothe K. L. (2006). Nietzsche's Dancers. Estados Unidos. Palgrave Macmillan.

Llinares Chover, J. B. (2016) La sabiduría de Sileno. El sátiro como hombre salvaje en el joven Nietzsche. Les premiers textes sur les Grecs, Épure,  
<https://roderic.uv.es/handle/10550/57120?show=full>

Malinowski (1948). B. Magia, ciencia y religión. Planeta de Agostini

Myers. G. E. (2008). Who's not afraid of Martha Graham?. Durham. American Dance Festival, Inc

Nietzsche. F. (S.F) Así habló Zaratustra.  
[https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/asi\\_hablo\\_zaratustra\\_nietzsche.pdf](https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/asi_hablo_zaratustra_nietzsche.pdf)

Nietzsche. F. (1999) . El origen de la tragedia. México. Porrúa.

Pérez Soto, C. (2014). Propositiones en torno a la historia de la danza. Chile. LOM

Pérez P. J. Merino.M.( 2008) <https://definicion.de/discurso/>

Salgado A. (2007) Investigación cualitativa: Diseños, evaluación del rigor metodológico y retos

Van Dijck T. (2016) Análisis Crítico del Discurso

Wurzba, L. (2008). Quien danza, ¿qué alcanza? Escritura e Imagen, 4, 147-168.  
Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/748435001?accountid=8171>

## 7. Anexos

### 7.1 Laboratorio 1

Objetivo: Observar dinámica del movimiento en relación con la capacidad de juicio y valoración de su persona, lo apolíneo y dionisiaco.

Fecha de ejecución: 11 – 11 - 2020

Contexto: Espacio doméstico en formato virtual (Vía Zoom).

Participantes: B1: Mauricio Castillo.

Análisis de tópicos/Indicadores: Compromiso corporal. Atención. Uso de la mirada.

Tópico/Indicador	Acción	Muestra	Descripción del suceso	Fotograma	Análisis
1. Compromiso corporal. Atención selectiva. Uso de la mirada.	1. Movimiento desde el brazo derecho realizando un juicio de valor positivo de su persona.	B1.	Mientras responde, utiliza la mano como punto de inicial del movimiento, al momento, la mirada se abre hacia arriba, se dibuja una micro sonrisa, hay una micro apertura del centro liviano hacia arriba, eleva la mirada, su mano derecha se eleva por sobre la altura de su	Fotograma 01 * en anexo de fotogramas de los laboratorios	Se aprecia que al expresar un juicio sobre su persona, el participante sube con la atención hacia su cabeza, en donde puede recordar y realizar procesos evaluativos mediante el pensamiento crítico, para luego emitir un juicio de valor positivo, en base a criterios duales. Esto se evidencia en que mira su brazo mientras lo hace, es decir, se distancia del pleno proceso empírico del movimiento y su sensibilidad, se mira desde afuera.  Evocar un juicio positivo, lo lleva a elevar la mirada, y elevar el brazo en primera instancia por sobre o al nivel de su rostro, mientras la caja torácica se abre descomprimiendo el "plexo solar".  Se moviliza un sector del cuerpo sin incluir el resto, podría decirse que el acto de ejecutar un proceso de discernimiento entre bien y el mal hace que el compromiso corporal no tienda a ser completo.

			<p>hombro, circula con energía rápida, flujo continuo y trayectoria curva, dibujando círculos, se involucra en el movimiento el centro liviano. El lado izquierdo de cuerpo permanece relajado respondiendo al vaivén del movimiento principal.</p>		
<p>1. Compromiso corporal. Atención selectiva. Uso de la mirada.</p>	<p>2. Movimiento desde el brazo izquierdo realizando un juicio de valor positivo de su persona.</p>	B1.	<p>Mientras responde, Moviendo el brazo izquierdo, la mirada se cierra y fija hacia un punto abajo, no se involucra la cintura escapular, el movimiento queda localizado y reducido a la articulación del codo y el hombro, con movimientos</p>	<p>Fotograma 02 * en anexo de fotogramas de los laboratorios</p>	<p>Se aprecia que al expresar un juicio sobre su persona, el participante sube con la atención hacia su cabeza, en donde puede recordar y realizar procesos evaluativos mediante el pensamiento crítico, para luego emitir un juicio de valor negativo, en base a criterios duales. En el acto de recordar, la mirada no se proyecta al espacio, se percibe ensimismada. La monotonía del movimiento, limitada a dos articulaciones demuestra que la creatividad esta poco disponible. Evocar un juicio negativo, lo lleva a cerrar la mirada, comprimiendo la caja torácica y el "plexo solar". Se moviliza un sector del cuerpo sin incluir el resto, podría decirse que el acto de ejecutar un proceso de discernimiento entre bien y el mal hace que el compromiso corporal no tienda a ser completo.</p>

			rectos y solo en el plano sagital, los dedos de la mano se acoplan y estiran en conjunto en energía fuerte. Movimiento discontinuo.		
1. Compromiso corporal. Atención selectiva. Uso de la mirada.	3. Movimiento desde la caja torácica comentando un juicio de valor positivo de su persona.	B1.	Al responder, la caja torácica mantiene un bamboleo constante central, leve la cabeza permanece estable, en el eje del cuerpo, en principio alterna la mirada de abajo hacia arriba, y luego la fija hacia arriba, recorriendo el plano alto, y expandiendo el cuello por delante.	Fotograma 03 * en anexo de fotogramas de los laboratorios	Evocar un juicio positivo, lo lleva a abrir la mirada, expandiendo la caja torácica y el "plexo solar". Aparece en el cuerpo el "espíritu de la ligereza"
1. Compromiso corporal. Atención selectiva. Uso de la mirada.	4. Movimiento desde la caja torácica	B1.	Al responder La caja torácica se cierra, contracción de las costillas, la	Fotograma 04 * en anexo de fotogramas	Evocar un juicio negativo, lo lleva a cerrar la mirada, comprimiendo la caja torácica y el "plexo solar". La reducción de las zonas del movimiento, podría hablar de una falta de atención o presencia en aquellas zonas, motivada por el peso del juicio. Aparece en el cuerpo el "espíritu de la pesadez".



	comentan do un juicio de valor negativo de su persona.		mirada en principio se va al horizonte y luego se torna hacia la cámara en que se encuentra el entrevistador, tras eso hay un colapso del centro liviano. la cabeza baja el nivel, el cuello se adelanta. deja de haber movimiento en la caja torácica. El movimiento pasa a surgir desde las rodillas. Los brazos tienden a colapsar hacia abajo.	de los laboratorios	
--	--------------------------------------------------------------------------	--	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------	--

## 7.2 Laboratorio 2

Objetivo: Observar la dinámica del movimiento en relación con la capacidad de juicio y valoración de su persona, lo apolíneo y dionisiaco.

Fecha de ejecución: 12 – 11 - 2020

Contexto: Espacio doméstico en formato virtual (Vía Zoom).

Participantes: B2: Valeria Acuña.

Análisis de tópicos/Indicadores: Compromiso corporal. Atención. Uso de la mirada.

<b>Tópico/Indicador</b>	<b>Acción</b>	<b>Muestra</b>	<b>Descripción del suceso</b>	<b>Fotograma</b>	<b>Análisis</b>
1. Compromiso corporal. Atención selectiva. Uso de la mirada.	1. Movimiento desde el brazo derecho realizando un juicio de valor positivo de su persona.	B2.	Se mantiene el cuerpo frontal, en un principio la mirada sube proyectándose a la diagonal derecha, se dibuja una micro sonrisa., la mano se eleva sobre la altura de la cabeza luego desciende conduciendo el brazo con un movimiento ondulante desde la mano, en trayectoria diagonal derecha hacia abajo, se involucra el centro liviano, que se inclina hacia adelante. Los brazos se proyectan hacia el espacio	Fotograma 05 Fotograma 06* en anexo de fotogramas de los laboratorios	Al expresar un juicio sobre su persona, la participante sube la atención a su cabeza, en donde puede recordar y realizar procesos evaluativos mediante el pensamiento crítico, para luego emitir un juicio de valor positivo, en base a criterios duales. Un distanciamiento se evidencia al mirar su brazo mientras lo hace.  Eleva la mirada, y el brazo en primera instancia por sobre o al nivel de su rostro, mientras la caja torácica se abre descomprimiendo el "plexo solar".  Se moviliza un sector del cuerpo sin incluir el resto, podría decirse que el acto de ejecutar un proceso de discernimiento entre bien y el mal hace que el compromiso corporal no tienda a ser completo.
1. Compromiso corporal. Atención selectiva. Uso de la mirada.	2. Movimiento desde el brazo izquierdo realizando un juicio de valor	B2.	El brazo comienza abajo, y asciende en movimiento circular, tras lo cual con la mano apunta a su cabeza y la lleva hacia abajo,	Fotograma 07* en anexo de fotogramas de los laboratorios	En este caso nuevamente aparece en el movimiento una segmentación de la consciencia, la bailarina no solo mira su mano, sino que

	negativo de su persona.		empujándola con el dedo anular, para hacer un círculo descendente con el cuello. La mirada se mantiene hacia abajo, contempla el dedo que apunta y luego continúa bajando sostenidamente. Aparece una micro expresión en el rostro de risa compungida según se ve en las comisuras que se contraen.		esta le empuja simulando un agente externo que la conduce a agachar la mirada. Aparece el gesto del "dedo acusador", reflejo del arquetipo del "juez", presente en todas las culturas como Dios, Poder judicial, Karma. En términos de Jung se manifiesta una personalidad dividida en aquel momento.
1. Compromiso corporal. Atención selectiva. Uso de la mirada.	3. Movimiento desde la caja torácica comentando un juicio de valor positivo de su persona.	B2.	Se pone la mano derecha la altura del corazón. Parte mirando hacia el aire, mantiene el esternón hacia arriba, no hay colapsos, si una inclinación recta hacia adelante, el tórax tiende a mantenerse libre y proyectado con movimientos circulares, conducido. la mirada tiende a abrirse, y estar por sobre los hombros, si desciende lo hace proyectada lejos del cuerpo.	Fotograma 08 * en anexo de fotogramas de los laboratorios	Evocar un juicio positivo, le lleva a abrir la mirada, expandiendo la caja torácica y el "plexo solar". Aparece en el cuerpo el "espíritu de la ligereza"
1. Compromiso corporal. Atención selectiva. Uso de la mirada.	4. Movimiento desde la caja torácica comentando un juicio de valor negativo de su persona.	B2.	Los movimientos se reducen a adelantar y retroceder el tórax Escondiéndolo entre los hombros, la cabeza tiende a mirar hacia abajo. Tras un momento hay una mirada hacia la cámara dirigida a su interlocutor. Los brazos bajan y se apegan al cuerpo.	Fotograma 09 * en anexo de fotogramas de los laboratorios	Evocar un juicio negativo, le lleva a cerrar la mirada, comprimiendo la caja torácica y el "plexo solar". La reducción de las zonas del movimiento, podría hablar de una falta de atención o presencia en aquellas zonas. Aparece en el cuerpo el "espíritu de la pesadez".

--	--	--	--	--	--

### 7.3 Laboratorio 3

Objetivo: Observar la dinámica del movimiento desde el flujo de una "esfera de atención", motivada por la imaginación proyectada dentro y fuera de la silueta corporal, en relación con elemento de la naturaleza afín (agua); acompañado de paisaje sonoro.

Fecha de ejecución: 25 - 11 – 2020

Contexto: Espacio doméstico en formato virtual (Vía Zoom).

Participantes: B2: Valeria Acuña

Análisis de tópicos/Indicadores: Compromiso corporal. Flujo de la atención. Dinámicas y cualidades del movimiento.

Tópico/Indicador	Acción	Muestra	Descripción del suceso	Fotograma	Análisis
1. Compromiso corporal. Flujo de la atención. Dinámicas y cualidades del movimiento.	1. Movilizar la "esfera de atención" dentro de la silueta corporal, con imaginario de agua que se desplaza, generando movimiento, acompañado de sonidos subacuáticos.	B2.	El cuerpo adopta una disposición tridimensional, pueden notarse los espacios en que la atención va focalizándose como un recorrido de micro movimientos y puntos de inicio que tiende a verse secuencial, continuo e interno, pero dibujando diseños periféricos. Se involucra la totalidad del cuerpo que responde acomodándose y apoyando la acción que	Fotograma 10 Fotograma 11 * en anexo de fotogramas de los laboratorios	Mediante el uso de un arquetipo y su imaginación puesta en el cuerpo, se manifiesta una integración corporal mayor, y una conexión con los estímulos externos. Aparece una consciencia plena, que funciona en todo el cuerpo a la vez, y la moviliza.

			<p>genera el recorrido imaginario del "agua", movimientos variados en cualidades, que tienden a leves – lentos y leves - rápidos –; centrales o periféricos, acentuados con dinámicas diversas, tensión simultanea y doble tensión. Los flujos varían entre libres y contenido, tienden a ser continuos. Tiende a utilizarse el tren superior con una energía mas dinámica, mientras el inferior estabiliza. Se libera la cabeza que se integra plenamente al movimiento, ojos tienden a estar cerrados. No hay desplazamientos mayores, si traslados de peso que tienden a tener como puntos de inicio tres de los centros del cuerpo. Espontáneamente se dan extensiones y colapsos de centro liviano, principalmente en el plano sagital, además de proyecciones de este fuera del eje del cuerpo en distintas direcciones.</p>		
--	--	--	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	--

<p>1. Compromiso corporal. Flujo de la atención. Dinámicas y cualidades del movimiento.</p>	<p>2. Movilizar la "esfera de atención" desde dentro de la silueta corporal, proyectándola hacia afuera y al espacio, con imaginario de agua que se expulsa por distintas zonas del cuerpo generando movimiento, acompañado de sonidos de chorros de agua y olas de mar.</p>	<p>B2.</p>	<p>El cuerpo adopta una disposición tridimensional, pueden notarse los espacios en que la atención va focalizándose como un recorrido de micro movimientos y puntos de inicio que tiende a verse secuencial, continuo y culminan en gestos externos y periféricos, aparecen constantes trayectorias y zonas del cuerpo que se proyectan fuera del eje. Se involucra la totalidad del cuerpo que responde acomodándose y apoyando la acción que genera el recorrido imaginario del "agua" y su proyección espacial, movimientos variados en cualidades, que tienden a leves – lentos y leves – rápidos, aparecen esporádicamente fuertes - rápidos ; transitan por flujos centrales y continuos que desembocan en periféricos discontinuos; acentuados con dinámicas diversas, tensión simultanea y doble</p>	<p>Fotograma 12 Fotograma 13 * en anexo de fotogramas de los laboratorios</p>	<p>Su dinámica corporal refleja las palabras con que describe el arquetipo del agua. Hay una tendencia a la innovación constante y la motivación espontanea de nuevos movimientos, podría esto asociarse a lo Dionisiaco.</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

			<p>tensión. Los flujos varían entre libres y contenido.</p> <p>Tiende a utilizarse el tren superior con una energía mas dinámica, mientras el inferior estabiliza. Se libera la cabeza que se integra plenamente al movimiento, ojos tienden a estar cerrados. Hay desplazamientos en el espacio, si traslados de peso que tienden a tener como puntos de inicio tres de los centros del cuerpo. Espontáneamente se dan extensiones y colapsos de centro liviano, proyectándose brazos y piernas hacia el espacio en diferentes planos. Espontáneamente la bailarina tiende a seguir los sonidos de agua y moverse coherentemente con su intensidad. La mirada tiende a proyectarse hacia el espacio en distintas trayectorias.</p>		
--	--	--	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	--

**7.4 Laboratorio 4**

Objetivo: Observar la dinámica corporal surgida de la representación de personajes míticos y ficticios, mientras el resto adivina.

Fecha de ejecución:

Contexto: Espacios domésticos en formato virtual (Vía Teams)

Participantes: B1: Mauricio Castillo, B2: Valeria Acuña.

Análisis de tópicos/Indicadores: Compromiso corporal. Flujo de la atención. Dinámicas y cualidades del movimiento.

Tópico/Indicador	Acción	Muestra	Descripción del suceso	Fotograma	Análisis
Compromiso corporal. Flujo de la atención. Dinámicas y cualidades del movimiento.	1.Representar al personaje ficticio Spiderman.	B1	Adopta posición agazapada en una esquina de su cuarto, apoyando manos con dedos extendidos sobre las paredes. Su cualidad es fuerte y rápida con doble tensión, mantiene una pausa. (fotograma 17) Sube las piernas a la pared, apoyándose solo en el brazo derecho, adopta un gesto representativo del personaje con su mano izquierda. Sostiene un tono muscular alto. Se	Fotograma 14* en anexo de fotogramas de los laboratorios Fotograma 15* en anexo de fotogramas de los laboratorios	El personaje aparece como cascarrón, estático, sin motivación interna hacia el movimiento, hay alto compromiso muscular, mas la falta de matices en la energía, habla de un estado poco sensible o dispuesto a interactuar con el exterior, formando diseños en posturas estáticas, es decir, pese a haber afinidad, bajo la mirada Jungiana, la falta de compromiso interno mayor, no permite corporeizar y vitalizar el arquetipo.



			mueve rápido, fuerte y periférico para adoptar la posición. (fotograma 19)		
Compromiso corporal. Flujo de la atención. Dinámicas y cualidades del movimiento.	2.Representar a Medusa, criatura mitológica griega.	B2	Se suelta el cabello y lo peina hacia ambos lados, fija la mirada hacia el frente, adopta un tono fuerte en los brazos, que alinea con sus manos y dedos extendidos, (Fotograma 16) camina hacia la cámara, se agacha para dar una mirada. (fotograma 17)	Fotograma 16* en anexo de fotogramas de los laboratorios Fotograma 17* en anexo de fotogramas de los laboratorios	El personaje aparece como cascarrón, estático, sin motivación interna hacia el movimiento, hay alto compromiso muscular, mas la falta de matices en la energía, habla de un estado poco sensible o dispuesto a interactuar con el exterior, formando diseños en posturas estáticas, es decir, pese a haber afinidad, bajo la mirada Jungiana, la falta de compromiso interno mayor, no permite corporizar y vitalizar el arquetipo.

## 7.5 Laboratorio 5

Objetivo: Integrar dinámicas corporales en relación con la imaginación, con las dinámicas de representación de personajes míticos y ficticios.

Fecha de ejecución:

Contexto: Espacios domésticos en formato virtual (Vía Zoom)

Participantes: B2: Valeria Acuña

Análisis de tópicos/Indicadores: Compromiso corporal. Flujo de la atención. Dinámicas y cualidades del movimiento.

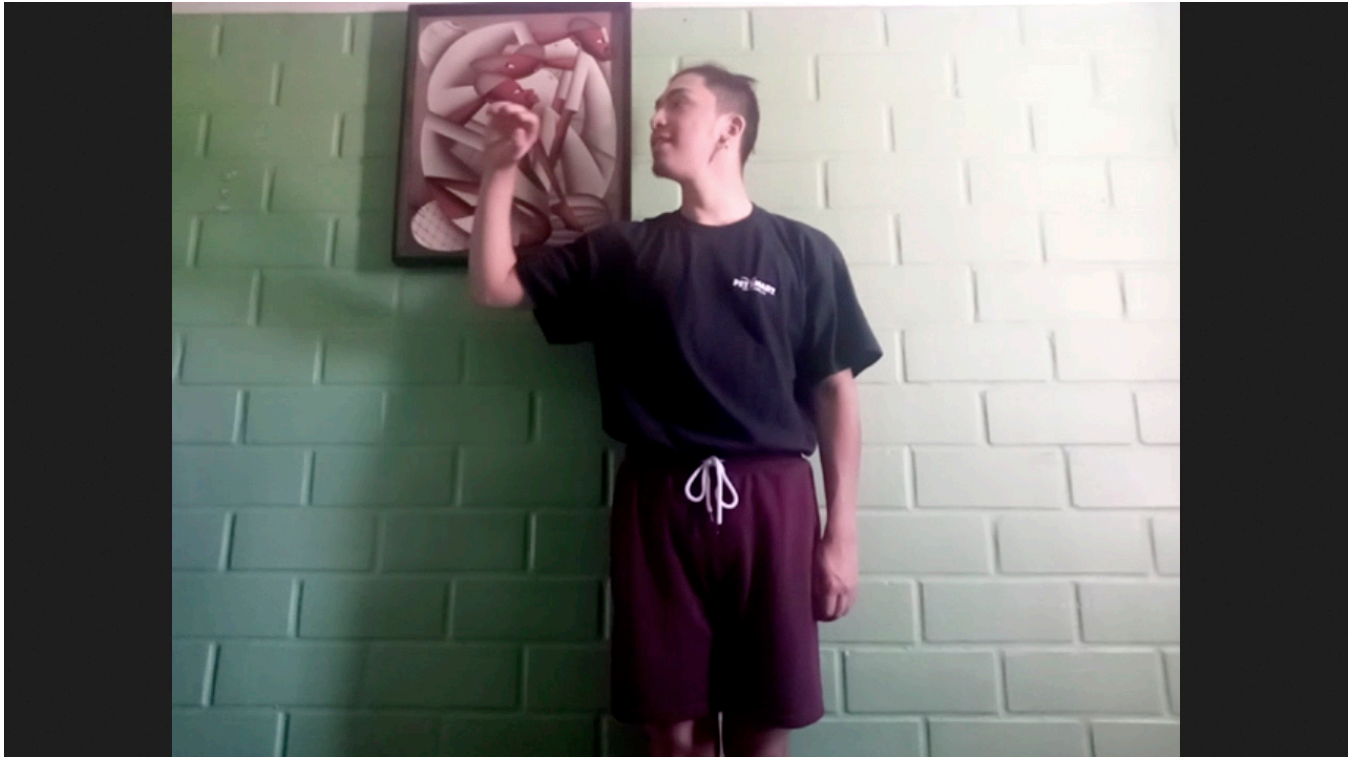
<b>Tópico/Indicador</b>	<b>Acción</b>	<b>Muestra</b>	<b>Descripción del suceso</b>	<b>Fotograma</b>	<b>Análisis</b>
Compromiso corporal. Integración de las premisas obtenidas de la imaginación dentro del cuerpo y de representación de personaje. Dinámicas y cualidades del movimiento.	1 Combinar dinámica imaginaria de agua que sube desde la pelvis, con configuración de brazos de medusa, de articularidad limitada y dedos estirados; agregando premisas de movimiento como estabilizar la cabeza.	B2.	Comienza exploración del movimiento, articulando brazos, en movimientos fuertes y centrales. busca posibilidades de rotación en la cabeza. Busca posibilidades de movimiento de las caderas, los que se ven limitados, y las piernas realizan movimientos de flexión y extensión seguidamente alternadas. Se le solicita caminar desde atrás hacia adelante, toma posición y desarrolla una caminata, en que cruza los brazos, alterna la flexión y extensión de las piernas para avanzar. Articula los brazos rotando los hombros	Fotograma 18* Fotograma 19* Fotograma 20* Fotograma 21*  *en anexo de fotogramas de los laboratorios	La integración del imaginario interno arquetípico, con la idea del personaje mitológico, genera un compromiso corporal completo secundario martha Graham, una intensidad, en todo momento, el plexo solar rígido, indica un bloqueo reconocible, una tensión emocional vivida. Pese a ser condicionado, el movimiento aparece como asequible y característico de la bailarina, parece resultarle natural. La relación con el imaginario es constante y visible en los movimientos secuenciales e internos de su pelvis abdomen y torso.

			<p>hacia adentro y afuera.</p> <p>Estabiliza la mirada hacia el frente. para avanzar proyecta un brazo o inclina el torso hacia adelante.</p> <p>Se mantiene en constante movimiento y exploración</p>		
--	--	--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	--

**8. Fotogramas: (Archivo personal)**

**Laboratorio 1**

**F01**



F02



F03



F04



Laboratorio 2



F05



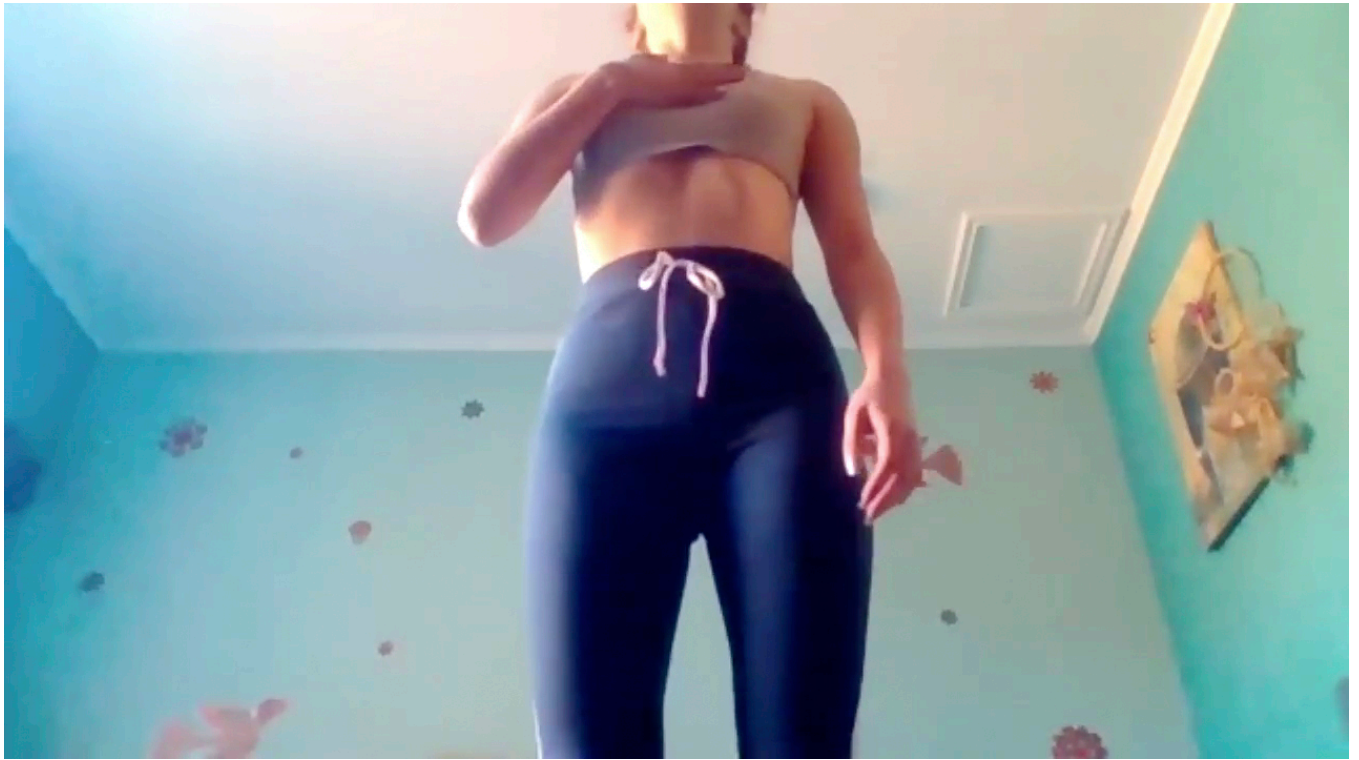
F06



F07



F08



F09



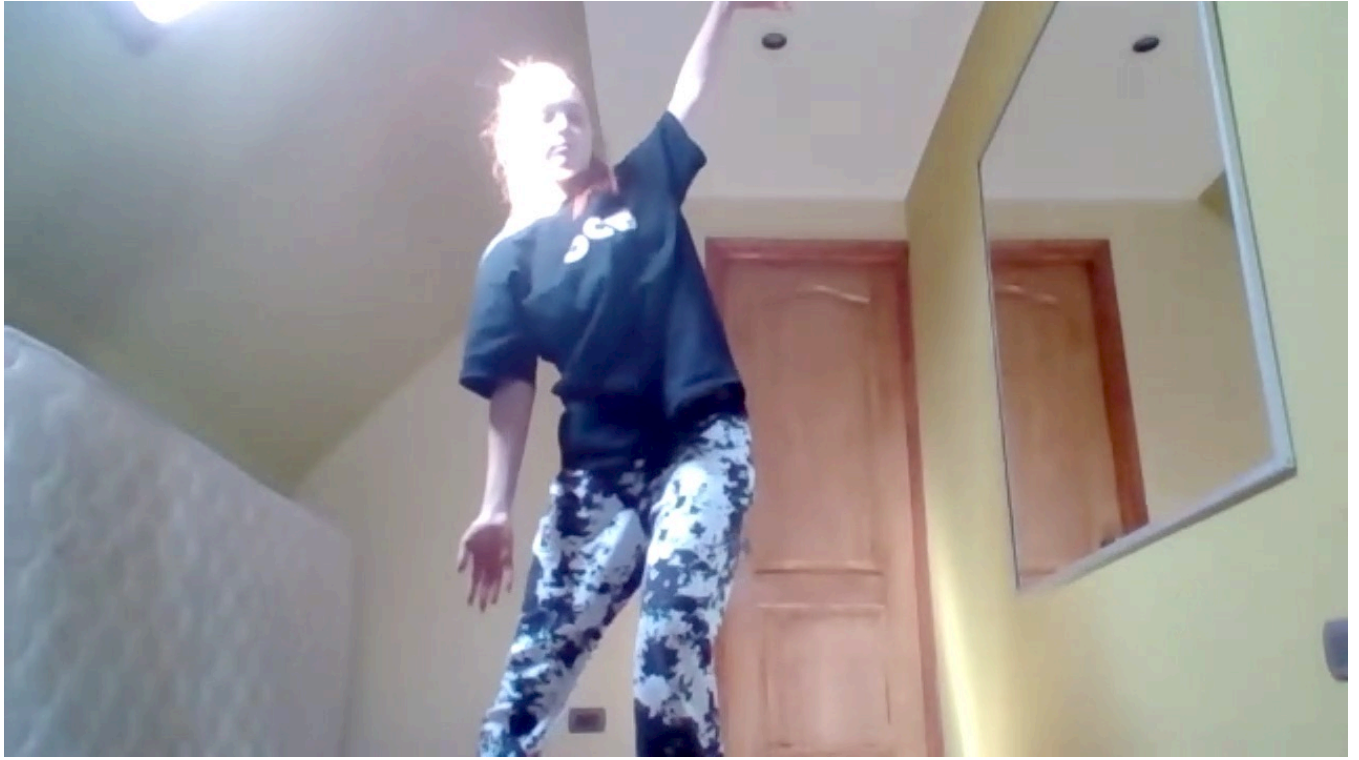
**Laboratorio 3**

**F10**





F11



F12



F13



**Laboratorio 4**

**F14**



**F15**



F16



F17





**Laboratorio 5**

**F18**



F19



F20



F21

