

## Análisis Simbólico de la Pieza de Video Danza *El Observador*

MHCJ nº 6 | Año 2015

Artículo nº 2 (63)

Páginas 29 a 56

mhcj.es

Celia Balbina Fernández Consuegra | [celia.fernandez@urjc.es](mailto:celia.fernandez@urjc.es)  
Universidad Rey Juan Carlos (URJC)

### Palabras clave

Símbolo; antropología simbólica; video danza; proceso; acción; creación.

### Sumario

#### 1. Introducción.

#### 2. Metodología de la Investigación

**3. Resultados y Discusión.** 3.1 Los símbolos. 3.2 La Física Cuántica. 3.3 Física Cuántica, Pensamiento y Realidad. 3.4 Video Danza. 3.5 Análisis simbólico de la pieza de video danza *El Observador*. 3.6 Conclusiones

#### 4. Bibliografía

#### 5. Notas

### Resumen

Desde la perspectiva de Victor Turner, antropólogo simbólico, no se debe conceptualizar a los símbolos como objetos, sino como instrumentos para la acción, dentro de un contexto, en el marco de los procesos sociales y de los procesos de creación artística. Los símbolos aparecen, entonces, como componentes de la acción social, vinculados a los intereses humanos, propósitos, fines, medios, aspiraciones, ideales individuales y colectivos y como recursos de creación artística. Además, los símbolos no son estáticos, sino que se encuentran abiertos a las dinámicas sociales, y a los diferentes géneros artísticos. Gracias a esta perspectiva que plantea Turner sobre los símbolos, centramos nuestro objetivo de estudio en el análisis del tipo de símbolos utilizados en la pieza de video danza titulada *El Observador*, ya que los mismos articulan la pieza. Se realiza una interpretación de los significados de los objetos, que como símbolos, se utilizan, así como de los recursos y efectos cinematográficos que en este caso, consideramos símbolos también. La danza apoya todo este discurso, ya que como guión de la obra, expone diferentes emociones que pueden experimentar los seres humanos dentro de la sociedad normativa. Nuestra conclusión principal pone de manifiesto que, el análisis simbólico que expone Victor Turner es aplicable a la pieza de video danza que estudiamos, y por extensión a lo que genéricamente consideramos video arte.

### Forma de citar este artículo en las bibliografías

Dra. Celia Babina Fernández Consuegra (2015): "Análisis simbólico de la pieza de video danza *El Observador*", en Miguel Hernández Communication Journal, nº6, páginas 29 a 56. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). Recuperado el \_\_ de \_\_\_\_\_ de 20\_\_  
de: [http://mhcj.es/index.php?journal=mhcj&page=article&op=view&path\[\]=67](http://mhcj.es/index.php?journal=mhcj&page=article&op=view&path[]=67)

# Symbolic Analysis of the Video Dance Piece *The Observer*

MHCJ nº 6 | Year 2015  
Paper nº 2 (63)  
Pages 29 to  
mhcj.es

Celia Balbina Fernández Consuegra | [celia.fernandez@urjc.es](mailto:celia.fernandez@urjc.es)  
Universidad Rey Juan Carlos (URJC)

## Keywords

Symbol; symbolic anthropology; video dance; process; action; creation.

## Summary

### 1. Introduction.

### 2. Methodology.

**3. Results.** 3.1 The Symbols. 3.2 Quantum Physics. 3.3 Quantum Physics, Thought and Reality. 3.4 Video Dance. 3.5 Symbolic Analysis of the Video Dance Piece The Observer. 3.6 Conclusion

### 4. Bibliography.

### 5. Notes.

## Abstract

From Victor Turner's perspective, symbolic anthropologist, we mustn't conceptualize symbols as objects but as instruments of action, within a context, in the framework of social and artistic creation processes. The symbols then appear like components of the social action, linked to human interest, purposes, goals, means, aspirations, individual and collective ideals and as resources of artistic creation. In addition, the symbols are not static but are open to the social dynamics and the different artistic genres. Thanks to the perspective that Turner raises about symbols, we focused our study objective in analyzing the type of symbols used in screendance work titled *The Observer*, since they articulate the piece. There is an interpretation of the meaning of the objects, that like symbols, are used as well as the cinematic resources and visual effects, considering them symbols as well. The dance supports the argument working as the script of the work, it exposes different emotions that humans can experience within the normative society. Our main finding shows that the symbolic analysis of Victor Turner is applicable to the screendance piece we studied, and by extension what we consider generically video art.

## How to cite this paper in bibliographies

Celia Babina Fernández Consuegra (2015): "Symbolic Analysis of the Video Dance Piece *The Observer*", en Miguel Hernández Communication Journal, nº6, pages 29 a 56. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante).

Recuperado el \_\_ de \_\_\_\_\_ de 20\_\_

de: [http://mhcj.es/index.php?journal=mhcj&page=article&op=view&path\[\]=67](http://mhcj.es/index.php?journal=mhcj&page=article&op=view&path[]=67)

## 1. Introducción

El enfoque más significativo de la Antropología Simbólica, radica en el estudio de las diferentes formas que las personas entienden e interpretan su entorno, así como, en las acciones y expresiones de otros miembros de su sociedad, por lo que se genera un sistema cultural gracias a las diferentes interpretaciones de significados, que a su vez varía, entre los miembros de una misma sociedad.

La Antropología Simbólica, estudia los símbolos y los procesos (como el mito y el ritual) a través de los cuales, los seres humanos asignan un significado a esos símbolos, para abordar las cuestiones fundamentales de la vida social humana. Según Clifford Geertz, el hombre tiene la necesidad de “fuentes simbólicas de iluminación”, para orientarse con respecto al sistema de significados que es particular a cualquier cultura, estrategia interpretativa fundamental de la Antropología Simbólica Geertz (1977: 45). Víctor Turner declara, que los símbolos instigan la acción social y son “influencias determinables que inclinan a las personas y a los grupos a la acción”. Turner (1974b: 279)

La Antropología Simbólica no es una teoría antropológica, sino un conjunto de propuestas que redefinen tanto el objeto como el método antropológico, y otorga una importancia fundamental a los símbolos, a los significados culturalmente compartidos, y a un universo de idealidades variadamente concebidas.

Los antropólogos simbólicos ven la cultura en términos de símbolos y de condiciones mentales.

La Antropología Simbólica puede ser dividida en dos enfoques principales. Uno asociado con Clifford Geertz y la Universidad de Chicago, y el otro con Víctor Turner en Cornell.

Nacido en Escocia, Víctor Turner fue influenciado desde sus comienzos por el enfoque estructural-funcionalista de la Antropología Social Británica y, en concreto, por la variante dirigida por Max Gluckman muy influida por el Marxismo. Sin embargo, al estudiar la sociedad Ndembu en África, su enfoque cambió de la economía y demografía, al simbolismo ritual.

El acercamiento de Turner a los símbolos fue muy diferente al de Geertz. Turner, no estaba interesado en los símbolos como vehículos de la “cultura”, en cambio, los investigó como “operadores en el proceso social”. Ortner (1993: 131)

En general, la Antropología Simbólica ve la cultura como un sistema independiente de significados, descifrados por la interpretación de símbolos importantes, y rituales. Existen dos premisas fundamentales que gobiernan la Antropología Simbólica. La primera es: [...] “las creencias, aunque ininteligibles, se hacen comprensibles cuando se entienden como parte de un sistema cultural de significados”. Des Chene (1996: 1274)

La segunda premisa postula, que las acciones son guiadas por la interpretación, permitiéndole al simbolismo ayudar a interpretar el concepto, así como las actividades materiales. Tradicionalmente, la Antropología Simbólica ha enfocado temas como la religión, la cosmología, la actividad ritual, y las tradiciones expresivas, como la mitología y las artes de la representación. Los antropólogos de esta rama, también estudian otras formas de organización social que en principio no parece ser simbólico, como el parentesco y la organización política. El estudio de estos tipos de formas sociales, les permite a los investigadores indagar en la función de los símbolos en la vida cotidiana de los grupos de personas.

Dada estas premisas, se plantea una hipótesis de partida que gira en torno a la siguiente pregunta: ¿Es la utilización del Análisis Simbólico tal y como lo plantea Victor Turner una metodología aplicable a la descripción de los símbolos utilizados en la creación de una pieza de video danza y por extensión de obras de video arte?

Para contestar esta pregunta, primero realizamos un análisis de los tipos de símbolos que Victor Turner señala, la clasificación que realiza de los mismos y las características que esos símbolos exhiben. Los conceptos teóricos relacionados con los símbolos, tal y como Turner explica, los aplicamos a los símbolos utilizados en la pieza de video danza que estudiamos.

En las conclusiones de esta investigación se demostrará que, el análisis simbólico, tal y como lo enseña Turner, es un método factible para crear, analizar y articular obras de video danza que forma parte de la cultura occidental.

El análisis simbólico procesual que desarrolla Victor Turner, se menciona y explica teóricamente, en tesis doctorales realizadas en diferentes universidades; ninguna de estas tesis lo aplican a casos concretos, como se explica en Fernández Consuegra (2012: 12-13)

## 2. Metodología de la Investigación

El Análisis Simbólico de la pieza de video danza titulada *El Observador*, es el resultado de una investigación que se desarrolla a través de un marco teórico que sustenta la Antropología Simbólica enseñada por Victor Turner, con un enfoque que radica en el estudio de las diferentes formas que las personas entienden e interpretan su entorno, así como, en las acciones y expresiones de otros miembros de su sociedad. Estas interpretaciones, forman un sistema cultural compartido de significados que varía entre los miembros de una misma sociedad.

La Teoría de la Acción Simbólica o el Análisis Simbólico Procesual que desarrolla Victor Turner, es una metodología que estudia los símbolos y los procesos (el ritual) a través de los cuales, los seres humanos asignan un significado a esos símbolos, para abordar las cuestiones fundamentales de la vida social humana y del arte, como reflejo de las condiciones político-sociales de la estructura normativa.

En el análisis de la pieza *El Observador*, inspirada en el puente que enlaza materia y consciencia, tal y como lo plantea la física cuántica, y en la creación de una realidad basada en las intensas emociones que sentimos, sólo se tendrán en cuenta los símbolos utilizados, ya que ellos son tratados como reflejo de los estados emocionales que expone la obra y no como instrumentos de una acción ritual; se utiliza la danza como medio representacional y el soporte videográfico para documentar la pieza.

Dentro del marco teórico, también se tiene en cuenta el concepto ‘el observador’ que plantea la física cuántica y al que haremos referencia en uno de los epígrafes que se desarrollan.

La Antropología Simbólica aplicada, analiza los símbolos y las metáforas que crean los artistas en sus obras, como reflejo de las condiciones sociales, políticas, ideológicas y psicológicas de la sociedad a la que pertenecen. No podemos pasar por alto, que cada cultura y cada persona

dentro de ella, utiliza todo el repertorio sensorial para comunicar mensajes: gesticulaciones manuales, expresiones faciales, posturas corporales, lágrimas y movimientos coordinados con los demás.

Desde la perspectiva Turner, no hay que conceptualizar los símbolos como objetos, sino como instrumentos para la acción, dentro de un contexto y en el marco de los procesos sociales. Los símbolos aparecen, entonces, como componentes de la acción social, vinculados a los intereses humanos, propósitos, fines, medios, aspiraciones e ideales, individuales y colectivos. Además, los símbolos no son estáticos, sino que se encuentran abiertos a las dinámicas de cambio social.

### 3. Resultados y Discusión

#### 3.1 Los Símbolos

El libro *La Selva de los Símbolos* (1980) de Victor Turner, empieza con una definición del símbolo como:

“La más pequeña unidad del ritual que todavía conserva las propiedades específicas de la conducta ritual; es la unidad última de estructura específica en un contexto ritual. Los símbolos que yo observé sobre el terreno eran empíricamente objetos, actividades, relaciones, acontecimientos, gestos y unidades espaciales en un contexto ritual”. Turner (1980a: 21)

En el enfoque turneriano, los símbolos cumplen el papel de operadores en el proceso social; por tanto, no son objetos en sí mismos. Los símbolos suscitan transformaciones sociales, afectivas y de comportamiento en los actores sociales, ayudándolos a resolver situaciones conflictivas como el cambio de estatus a través del ritual y la catarsis, renovando la fuerza cohesiva y reguladora de las normas sociales. Los símbolos moldean y filtran la manera en que los actores sociales ven, sienten, piensan acerca del mundo, y también operan como foco de interacción social, posibilitando frente a ellos mismos el despliegue de un abanico de conductas, la mayoría, no siempre, coherente con sus ideas y deseos. Los símbolos generan la acción.

Para Turner, el símbolo es una fuerza en un campo de acción social; es también un estímulo de emoción. El símbolo, a través de sus propiedades, hace pendular sus significados entre lo abierto y lo oculto, lo manifiesto y lo latente.

En general, el foco de los trabajos de Víctor Turner está centrado en la naturaleza polisémica (con varios significados) y multivocal (que puede representar temas múltiples simultáneamente) de los símbolos, y en su capacidad para significar cosas aparentemente dispares (polarización de sentidos). Su punto de partida radica, en que el símbolo tiene una serie de características o propiedades, y su análisis se hace a través de, tanto de su forma externa y observable, como de las interpretaciones de los nativos y los contextos significativos que

elabora el antropólogo. Turner (1980a: 55). El símbolo, logra su inteligibilidad a través de la lógica diferencial del tiempo ritual, es decir, de sus momentos o fases, y logra distinguirse dentro del campo ritual por su mayor o menor relevancia y centralidad: en el símbolo dominante o focal y en el símbolo instrumental. Dice Turner:

"Cada tipo de ritual tiene su símbolo 'mas anciano' al que yo voy a llamar 'dominante'. Los símbolos dominantes no son considerados como meros medios para el cumplimiento de los propósitos expresos de un ritual determinado, sino también, y esto es más importante, se refieren a valores que son considerados como fines en sí mismos, es decir, a valores axiomáticos". Turner (1980a: 22)

Dicho de otro modo:

"El símbolo dominante en su polisemia o multivocidad, reafirma su capacidad y posibilidad de representar sintéticamente claves profundas de la cultura y de las creencias, ya que son focos de interacción". Turner (1980a: 33)

Al lado del símbolo dominante existen e interconectan "varios símbolos suplementarios indicativos del acto", son los símbolos instrumentales.

"A un símbolo instrumental hay que contemplarlo en términos de su contexto más amplio, es decir, en términos del sistema total de símbolos que constituye un ritual dado. Cada tipo de ritual tiene su propia manera de interrelacionar símbolos, manera que con frecuencia depende de los propósitos ostensibles de ese tipo de ritual. Es decir, cada ritual tiene su propia teleología, tiene sus fines explícitos, y los símbolos instrumentales pueden ser considerados como medios para la consecución de esos fines". Turner (1980a: 35)

Además, Turner fija tres propiedades de los símbolos rituales:

- a) Condensación: 'muchas cosas y acciones representadas sobre una formación'.
- b) Unificación de significatas<sup>1</sup> dispares: 'interconexos porque poseen en común cualidades análogas y porque están asociados de hecho o el pensamiento'. Su misma generalidad le permite vincular las ideas y los fenómenos más diversos.
- c) Polarización de sentido: 'todos los símbolos poseen dos polos de sentido claramente distinguibles. Un polo es el ideológico, donde se encuentra un agregado de significata que se refiere a componentes de los órdenes moral y social, a los principios de la organización social, a tipos de grupos corporativos y a normas y valores inherentes a las relaciones estructurales; aquí se encuentran una serie de normas y valores que guían y controlan a las personas como miembros de los grupos y las categorías sociales. El otro polo es el sensorial, donde los significata son usualmente fenómenos y procesos naturales y fisiológicos, y donde el contenido

está estrechamente relacionado con la forma externa del símbolo. En este polo, se encuentran significatas de los cuales puede esperarse que provoquen deseos y sentimientos. En el polo sensorial, el contenido está estrechamente relacionado con la forma externa del símbolo, carecen de precisión en el campo emocional, siendo sus significatas sensoriales tosca y fisiológicamente representadas (semen, sangre, orina, heces, genitales)'. Turner (1980a: 30-31 y 35)

Además, para Turner, los colores representan órdenes naturales o poderes como la vida, la muerte, el bien, el mal, alegría, o riqueza, en ocasiones relacionados también con fuerzas de la naturaleza o deidades. Turner (1980a: 98)

### 3.2 La Física Cuántica

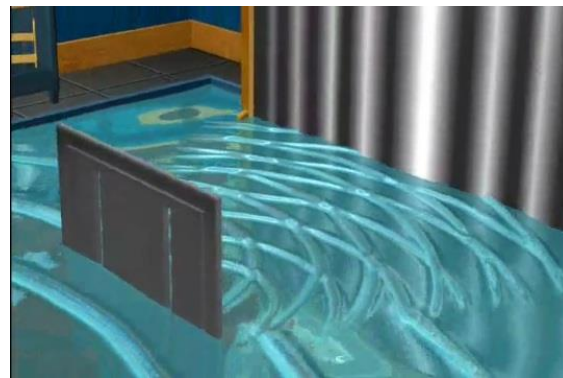
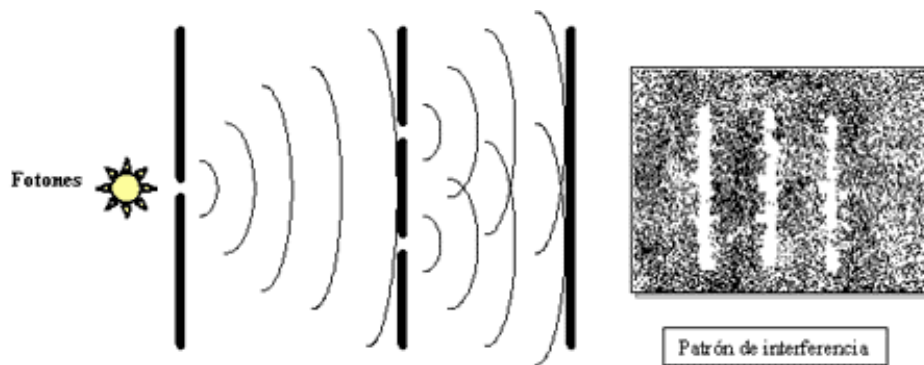
A raíz de la discusión científica llevada a cabo a lo largo de aproximadamente 200 años para demostrar si la luz es una onda o una partícula, se llegó al descubrimiento de que ésta, puede comportarse de las dos maneras, todo depende de lo que el investigador quiera ver.

Esta discusión científica empezó cuando el físico holandés Christian Huygens, en 1680, quiso demostrar que la luz se transmitía como una onda. Más tarde, en 1704, Isaac Newton refutó este planteamiento defendiendo la tesis de que la luz viajaba como partículas y no en ondas como había dicho Huygens. Un siglo después, el físico Thomas Young postuló de nuevo, que la luz se propagaba en ondas y lo demostró proponiendo el famoso experimento de la *doble ranura*.

Para poder entender el experimento primero hay que saber distinguir entre lo que es una onda y una partícula. Entendemos partícula como una porción de dimensiones muy reducidas de materia. Alonso (2010: 94-96)

En cambio, una onda, consiste en la propagación de una perturbación de alguna propiedad de un medio, por ejemplo, densidad, presión, campo eléctrico o campo magnético, a través de dicho medio, implicando un transporte de energía sin transporte de materia. El medio perturbado puede ser de naturaleza diversa, como aire, agua, un trozo de metal e, incluso, inmaterial como el vacío. French (1971: 4-5)

Además, para comprender el experimento hay que explicar qué es un patrón de interferencia. Significa, básicamente, que algo interfiere sobre una cosa. En este caso, cuando dos ondas se propagan y entran en contacto interfieren unas con las otras, creando, a su vez, otras ondas. En el experimento de Young, un haz de fotones (electrones) proveniente de una pequeña fuente, viaja hacia una pantalla perforada con dos estrechas aberturas. El haz crea una imagen de los agujeros sobre una segunda pantalla. Esa imagen consiste en una clara muestra de 'franjas de interferencia' brillantes y oscuras, producidas al encontrarse las ondas que pasan por un agujero, con las que lo hacen por el otro. En los lugares en los que las ondas llegan en fase se produce un refuerzo, mientras que donde llegan desfasadas se produce una cancelación. Así pues, la naturaleza ondulatoria de los fotones queda claramente demostrada.



Patrón de interferencia. Comportamiento de la luz como onda

Pero se puede considerar que el haz de luz está formado por partículas.

Supóngase que la intensidad del haz se reduce tanto, que sólo un fotón o electrón atraviesa cada vez las ranuras hechas en la pantalla. Naturalmente, cada una de estas partículas llega a un punto definido sobre la pantalla imagen, que puede ser registrado como una pequeña mota. Otras partículas llegan a otros lugares, dejando sus propias motas. El efecto parece al principio aleatorio. Pero empieza a surgir una figura de tipo moteado. Cuando un gran número de partículas ha atravesado las dos ranuras, se crea una figura organizada. Esta es la figura de interferencia. Así, pues, un fotón o electrón dado no produce una figura; sólo da lugar a una simple mota. Sin embargo, cada fotón o electrón, aunque en principio puede ir libremente a cualquier lugar, coopera de modo que la figura de interferencia se construye de manera probabilística.

Ahora bien, si una de las dos aberturas permanece cerrada, el comportamiento promedio de los electrones o fotones cambia dramáticamente, de hecho, la figura de interferencia desaparece. No puede ser tampoco reconstruida mediante la superposición de las dos figuras obtenidas registrando las imágenes provenientes de cada una de las dos rendijas en solitario. La interferencia se manifiesta sólo cuando las dos rendijas están abiertas simultáneamente. Por tanto, cada fotón o electrón debe, de algún modo, darse cuenta individualmente de si ambas rendijas, o sólo una de ellas están abiertas. Pero, ¿cómo pueden hacerlo si son partículas

indivisibles? Parece evidente que cada partícula puede pasar sólo a través de una ranura. Y, sin embargo, la partícula ‘conoce’ de alguna manera el estado de dicha ranura. Davies Y Brown (1986) y *What the Bleep do we Know!?. Down the Rabbit Hole.* (2008). DVD.



Comportamiento de la luz como partícula

A partir del análisis de los resultados del experimento, se llegó a la conclusión que el experimentador (el observador) podía influir en los resultados obtenidos, haciendo que la luz se comportase como una partícula o como una onda en función de lo que quisiese demostrar, es decir, existe una interacción entre la conciencia del observador y la luz (la realidad). Con este experimento se llega a la conclusión que la observación determina el mundo que estamos observando.

En otras palabras, la observación no solo afecta o influye en el objeto que está siendo observado, sino que lo crea. Las implicaciones del efecto-observador son profundas, significa que para que algo se pueda manifestar físicamente, debe primero ser observado. Presumiblemente la observación no puede darse sin la pre-existencia de algún tipo de consciencia que observe. El efecto-observador implicaría que el universo tal y como lo percibimos, es el resultado directo de la consciencia.

Los experimentos en física cuántica confirman que el universo físico es producto directo de la consciencia que lo observa. El universo existe, porque somos conscientes de su existencia.

### 3.3 Física Cuántica, Pensamiento y Realidad

Durante décadas, los poderes de la mente han sido cuestiones asociadas al mundo esotérico. La mayoría de la personas desconoce que la mecánica cuántica, es decir, el modelo teórico y práctico dominante hoy día en el ámbito de la ciencia, ha demostrado la interrelación entre el pensamiento y la realidad. Sorprendentes experimentos en los laboratorios más adelantados del mundo corroboran esta creencia.

El estudio sobre el cerebro ha avanzado mucho en las últimas décadas mediante las 'tomografías'.<sup>2</sup> Conectando electrodos a este órgano, se determina donde se produce cada una de las actividades de la mente, midiendo la respuesta eléctrica mientras se produce una actividad mental, ya sea racional, emocional, espiritual o sentimental y así se sabe a qué área del cerebro corresponde esa facultad.

Estos experimentos en neurología, han comprobado que cuando vemos un determinado objeto, aparece actividad en ciertas partes de nuestro cerebro, pero cuando se exhorta al sujeto a que cierre los ojos y lo imagine, la actividad cerebral es idéntica. Entonces, si el cerebro refleja la misma actividad cuando 've' que cuando 'siente', podríamos preguntarnos: ¿cuál es la realidad? "La solución es que el cerebro no hace diferencias entre lo que ve y lo que imagina, porque las mismas redes neuronales están implicadas; para el cerebro, es tan real lo que ve como lo que siente", afirma el bioquímico y doctor en medicina quiropráctica, Joe Dispenza en *What the Bleep do we Know!?*. (2007) Original Release. DVD. Este planteamiento significa, que fabricamos nuestra realidad mediante nuestras emociones.

En un pequeño órgano llamado hipotálamo se fabrican las respuestas emocionales. Es nuestro cerebro, el encargado de crear los 'péptidos', un tipo de moléculas formadas por la unión de varios aminoácidos mediante enlaces peptídicos. Las secuencias de aminoácidos combinadas, crean las neurohormonas o neuropéptidos, responsables de las emociones que sentimos diariamente. Según John Hagelin, profesor de física y director del Instituto para la Ciencia, la Tecnología y la Política Pública de la Universidad Maharishi, dedicado al desarrollo de teorías del campo unificado cuántico, "hay química para la rabia, para la felicidad, para el sufrimiento y la envidia." Hagelin (1998: 82)

Cuando sentimos una determinada emoción, el hipotálamo descarga esos péptidos, liberándolos a través de la glándula pituitaria hasta la sangre, que conectará con las células que tienen esos receptores en el exterior. El cerebro crea una tormenta que descarga los pensamientos a través de la fisura sináptica. Nadie ha visto nunca un pensamiento, ni siquiera en los más avanzados laboratorios, pero lo que sí se ve es la tormenta eléctrica que provoca cada pensamiento, conectando las neuronas a través de las 'fisuras sinápticas'. Dispenza (2007: 79-80 y 114)

Cada célula tiene miles de receptores rodeando su superficie, como abriéndose a esas experiencias emocionales. Candance Pert, poseedora de patentes sobre péptidos modificados y profesora en la universidad de medicina de Georgetown, lo explica así: "Cada célula es un pequeño hogar de conciencia. Una entrada de un neuropéptido en una célula equivale a una descarga de bioquímicos que pueden llegar a modificar el núcleo de la célula". Pert (1999: 65)

Nuestro cerebro crea estos neuropéptidos y nuestras células son las que se acostumbran a 'recibir' cada una de las emociones: ira, angustia, alegría, envidia, generosidad, pesimismo, optimismo. Al acostumbrarse a ellas, se crean hábitos de pensamiento. Las conexiones

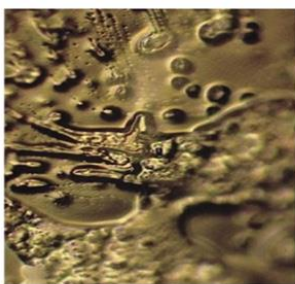
neuronales se refuerzan cuando pensamos-sentimos algo en repetidas ocasiones. Dispenza (2007: 326)

Cuando somos capaces de romper las conexiones neuronales, el cerebro crea otro puente entre neuronas que es el ‘pasaje a la liberación’. Esto significa, que se pueden desaprender y reaprender nuevas formas de vivir las emociones. Dispenza (2007: 318-319)

Los experimentos en el campo de las partículas elementales han llevado a los científicos a reconocer que la mente es capaz de crear. En palabras de Amit Goswami, profesor de física en la universidad de Oregón, el comportamiento de las micro partículas cambia dependiendo de lo que hace el observador: “cuando el observador mira, se comporta como una partícula, cuando no lo hace, como una onda”. Goswami (2001: 161) Esto quiere decir, que las expectativas del observador influyen en la realidad que se percibe, como vimos cuando analizamos el experimento de la doble ranura. En el ámbito de la vida diaria, esta demostración científica nos llevaría a afirmar que nuestra realidad es, producto, de nuestras propias expectativas.

Un ejemplo que ilustra el planteamiento realizado por la física cuántica, con relación a que el observador afecta a lo observado, es el trabajo llevado a cabo por el Dr. Masaru Emoto sobre la cristalización del agua, prueba empírica de que existe una interacción entre la conciencia y la materia. Según Emoto, cuando una molécula de agua pura cristaliza, el agua se convierte en cristal puro, pero no lo hace de la misma manera si el agua está contaminada.

Emoto ha hecho estudios sobre cómo las diferentes músicas, intenciones y pensamientos estructuran las moléculas de agua, cristalizándose en hermosas estructuras hexagonales (agua pura), o sin formas (agua contaminada). Tras iniciar experimentos sobre cómo el agua cristalizaba al recibir la vibración de diferentes músicas, probaron cómo respondía el agua a las palabras y las intenciones, con los mismos resultados. Emoto (2014) y *What the Bleep do we Know!?. Down the Rabbit Hole.* (2008). DVD



**odio**



**amor**

Moléculas de agua vistas con un microscopio cuando se somete al agua a sentimientos de amor y odio

La explicación biológica a este fenómeno radica en que los átomos que componen las moléculas (en este caso, los dos pequeños de Hidrógeno y uno grande de Oxígeno), se pueden ordenar armoniosamente o caóticamente. Si tenemos en cuenta que el 80% de nuestro cuerpo es agua, entenderemos cómo nuestras emociones, nuestras palabras y hasta la música que escuchamos, influyen en que nuestra realidad sea más o menos armoniosa. Nuestra estructura interna está reaccionando a todos los estímulos exteriores, reorganizando los átomos de las moléculas.

### 3.4 Video Danza

“La pantalla como espacio coreográfico es un lugar de exploración de la danza como sujeto, objeto y metáfora.

Un lugar de encuentro para ideas de tiempo, espacio y movimiento.

Danza para la pantalla como es la construcción de una coreografía que solo vive cuando está encarnada en un video, film o tecnologías digitales.

Ni la danza ni los medios para manifestarla están al servicio uno de otro, sino que son compañeros o colaboradores en la creación de una forma híbrida.”  
Rosenberg (2012: 76)

Así, diferencia el realizador y teórico estadounidense Douglas Rosenberg lo que él denomina Danza para la Pantalla de lo que es Danza para la Cámara, un término que incluye además, las categorías ‘registro de obra’, ‘readaptación de registro de obra’ y ‘documental’.

Cabe preguntarse entonces, si esta forma híbrida que Rosenberg denomina Danza para la Pantalla, (video danza) es una combinación de lenguajes o es un lenguaje en sí. En realidad, se trata de una combinación, pero al ser el soporte final el video, las reglas básicas de éste son las que imperan en el análisis teórico crítico de la obra.

Con referencia a esta característica de la Danza para Pantalla Rosenberg, señala:

“Un modo de pensar la danza para la pantalla es tomar la cámara como su espacio, así como nos referimos al teatro como el lugar para la ejecución de una danza. Es allí donde ocurre la obra; ella es la arquitectura contra la cual y a través de la cual el público percibe la obra. La especificidad espacial es la forma en que contextualizamos una obra de arte, el espacio provee el contexto. La danza para la pantalla es inherentemente una experiencia mediada.” Rosenberg (2012: 98)

Y agrega;

“La cámara y el método de registro registran la danza tal como ocurre; sin embargo, la representación de esa danza está filtrada por las estrategias de composición y estéticas del operador de la cámara, y luego por el proceso de

edición. En realidad, es un objeto que vemos, en el que la danza es el foco, y en el que los rigores del tiempo, la gravedad, la geografía y las limitaciones físicas de los bailarines no son el tema, por lo menos en cuanto a la video danza que estamos acostumbrados a ver en relación a la danza teatral. Aquí, es donde se hace imperativo hablar en el lenguaje del cine. El lenguaje del cine nos permite participar de una obra desde múltiples puntos de vista, nos permite una definición del tiempo y del espacio constantemente cambiante y fluida.” Rosenberg (2012: 98)

La riqueza creativa de la video danza, con respecto a la danza escénica convencional dada por el escenario a la italiana, es entonces asombrosa, ya que permite la posibilidad de adoptar cualquier ángulo, cualquier encuadre, manipular el tiempo, así como cambiar el espacio, variar la distancia entre el espectador y el intérprete y obtener planos detalle, fundir una imagen, asociar tiempo y espacio con el movimiento corporal de forma no convencional, incluso se puede incorporar el pensamiento del bailarín o bailarines. Estos recursos, pueden articular piezas donde se puede construir un relato no lineal o deconstruir el espacio y el tiempo. La propia naturaleza de la cámara, con su capacidad de acercarse y alejarse, y de enfocar claramente un área muy pequeña, invita a la investigación del movimiento y su desarrollo.

“Un gesto pequeño e insignificante en el escenario puede transformarse, cuando se ve a través de la lente, en poético y grandioso, mientras la respiración o los pasos del bailarín pueden convertirse en puntos focales de la obra”. Rosenberg (2012: 161)

Video y danza han estado relacionados desde hace mucho tiempo, sin embargo, la integración de estas dos disciplinas interdependientes en lo que conocemos como video danza, es relativamente reciente.

La video danza, que bien podría ser considerado videoarte, es emprendido, generalmente, por creadores que provienen de las artes visuales, las audiovisuales, o desde el arte de la danza. Lo importante es que existe un resultado donde estos dos lenguajes se unen con un producto final que es audiovisual.

Utilizar un cuerpo danzante como protagonista de una pieza de video danza con todas las características que lo distinguen, energía, tensiones, tonos, pulsos, formas, secuencias de movimiento y transiciones, entre otras, supone una fijación, una reflexión sobre el movimiento y la naturaleza del cuerpo vivo, de un cuerpo o de una imagen en movimiento. La especificidad de este tipo de video, radica en el hecho que se ha escogido la danza como medio representacional, pero esta opción no limita esta expresión artística, por lo que se puede considerar también videoarte.

Tanto la danza, que en estricto rigor o en términos generales es cuerpo en movimiento, como el video, trabajan la temporalidad, penetran en ella, la examinan, la utilizan. El video captura el movimiento, la danza explora el ser. Entonces, abordar la gran reflexión del cuerpo en movimiento, y capturarla en una secuencia de imágenes grabadas, descontextualizadas del

tiempo y del espacio real, podría ser una clave que nos situé frente a un tipo de obras que plantean una paradoja relacionada con cuerpos virtuales, desmaterializados, conceptualizados, cuerpos donde se manifiesta otra manera de ser y de sentir.

### 3.5 Análisis Simbólico de la Pieza de Video Danza *El Observador*

Ficha técnica:

Título: El Observador. The Observer

Duración: 00:03:14

Formato: Full HD 16/9 H264

Mujer joven: Stephanie Van Laethem

Observador: Victor Varas

Dirección: Alma Llerena

Coreografía: Manuel Garzón

Dirección de fotografía: Victor M. Barbera

Música Original: Isaac Herera

Dirección de Arte: Amaya Cortaire

Edición: Alma Llerena

Foto Fija: Celia Fernández

Peluquería y maquillaje: Hernán Villamar

Ayudante de arte: Martín Barandiarán

Asistente de producción: Leticia Pérez

Ante todo, debemos decir, que el concepto observador que plantea la física cuántica, ha sido el concepto inspirador en la creación de esta pieza de video danza que se titula, justamente, *El Observador*. En la creación de la pieza, se ha definido un significante que no es más que el símbolo dominante que define Victor Turner y que definimos en el epígrafe 3.1. Los Símbolos, un significado, lo que Turner llama significata y que viene definido en el mismo epígrafe y un espacio tiempo donde se realizó la filmación de la pieza.

Debemos recordar que para Saussure, el lenguaje es un sistema de signos; por ejemplo, los sonidos, las imágenes, las palabras escritas, las pinturas y las fotografías, funcionan como signos dentro del lenguaje cuando sirven para expresar o comunicar ideas. Para este autor, 'la forma', que incluye la imagen, la palabra, la foto, el gesto, constituye el significante; la 'idea o concepto' que ese significante desencadenó en nuestro cerebro, es el significado. Hall (199: 31)

Los signos gestuales de la danza, en general, están constituidos por un significante o plano de expresión y por un significado o plano de contenido, ambos, creados y definidos por el coreógrafo. Además, se estructuró temporalmente el entorno espacio-tiempo, a través de una serie de movimientos físicos y psíquicos, produciendo un escenario amoldado a los actores; se creó un espacio sagrado, se creó un tiempo sagrado, fuerte, mítico, en el curso del cual la percepción, el comportamiento y la identidad de los artistas se modificó; esta modificación se consiguió planificando el rodaje en un plano fijo, para no romper la cuarta pared, de manera

que el espectador fuera también el observador de la realidad planteada coreográficamente en la pieza.

La realidad planteada por la coreografía, consta de diferentes segmentos que representan distintas emociones que experimenta una mujer joven y que el personaje 'el observador' observa: aparece mirando la cámara, duplicado o fluctuando, para señalar la actuación de la energía y sus potenciales, tanto como una onda o como una partícula, que puede consolidar la realidad que observa el propio público. (Foto 1)

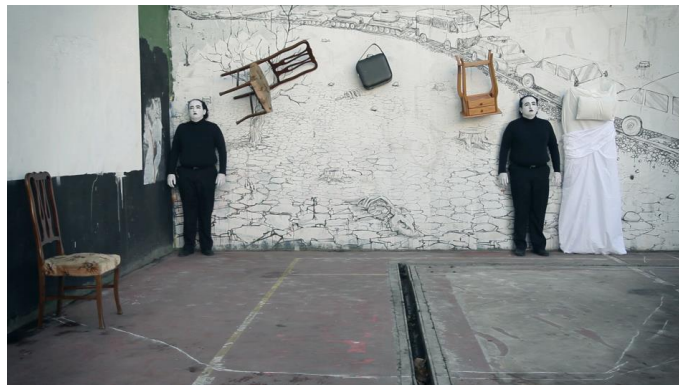


Foto 1

Además, se tiene en cuenta que la danza es un símbolo que representa la imagen corporeizada de un proceso, devenir o transcurso; es el proceso de la aparición química de sustancias que las células reciben y que manifiestan las emociones; el devenir, un proceso mediante el cual, interactúan los componentes químicos creados en el hipotálamo, con una respuesta biológica-celular-psicológica: la emoción; transcurre el proceso de creación de la emoción en el tiempo y el ser sufre un cambio, se convierte en un ser atrapado en las emociones obligado a evolucionar para liberarse de las mismas.

Es una danza cósmica, porque une espacio y tiempo en la evolución que se requiere, arte rítmico que habla de creación, en este caso de la realidad emocional vivida, por tanto es mágica en su esencia creativa. La danza, en este caso, se comporta como una pantomima de metamorfosis y donde la bailarina se comporta como una forma existencial. La danza encarna la energía externa, la energía que se requiere para vivir y experimentar las emociones. En la propia danza, subyace la idea de liberación emocional por lo que está latente el concepto de matrimonio cósmico: unión de cielo y tierra, unión de lo espiritual con lo físico. Cirlot (2011: 168)

Los movimientos y los gestos en la danza, son un lenguaje que parte de lo más profundo del inconsciente y se abandona a las pulsiones divinas; el entusiasmo en el danzar, manifiesta la presencia interior de dios, por lo que la danza simboliza y reclama la acción de éste. Dibuja en el espacio la evolución del tiempo y se asocia a la energía que preside las transformaciones del

mundo y las personas. Chevalier (2000: 398) La coreografía que desarrolla la pieza que estamos analizando, apoya este discurso simbólico

Este análisis nos lleva a la conclusión que la danza es un símbolo instrumental que expone su naturaleza polisémica y multivocal así como su polarización de sentido, el polo sensorial lo encontramos en la manifestación de emociones que plantea la pieza, el polo ideológico lo encontramos en el análisis de las variables químico biológicas que intervienen en el proceso de experiencia emocional del ser.

La mujer joven despierta en un mundo alternativo, su subconsciente. Mientras ella sufre una serie de sentimientos desencadenados por una tormenta química emocional, el observador, implacable, observa las reacciones corporales de la joven. El observador, por el hecho de observar se convierte en cuerpo [Wolf (2008: 96)], un cuerpo que es significativo y símbolo dominante de la obra. La mujer joven, al ser observada, se convierte en 'guión viviente' de la obra, un cuerpo que danza las emociones; este personaje, por el hecho de articular la pieza, es también símbolo dominante y significativo.

Estos dos símbolos dominantes, muestran en la pieza su carácter polisémico es decir con varios significados, multivocal, o sea, representando temas múltiples simultáneamente y con polarización de sentido ya que presenta un polo ideológico que expone conceptos físico-biológicos y un polo sensorial que expone las emociones humanas.

El espacio sagrado donde se realiza la representación, está constituido por una escenografía en un espacio abierto que sugiere un dormitorio, sin embargo, el telón de fondo, es una pared donde aparece dibujada una vía de tren por la que circulan diferentes vehículos en blanco y negro. El dibujo que exhibe este telón de fondo, la vía del tren y los vehículos, constituyen símbolos instrumentales que hablan de mundos ocultos, del subconsciente, de mundos no reales como puede observarse en la foto 2

El tren y la vía ferroviaria representan una característica de nuestra civilización moderna, como el caballo o a diligencia lo fueron de civilizaciones pasadas. Símbolo de la evolución, evoca un tráfico intenso, rápido de personas y vehículos que deben plegarse a un horario de funcionamiento implacable. Es una red que enlaza diferentes regiones y permite todas las comunicaciones e intercambios. Es la imagen de la vida colectiva, de la vida social, del destino que nos lleva; señala además, una evolución psíquica, una toma de consciencia que nos arrastra hacia una nueva vida.

La evolución material psíquica y espiritual queda retrasada porque nuestros complejos, nuestras fijaciones inconscientes, nuestras costumbres psicológicas, nuestra persona, nuestros decretos intelectuales, la rutina en el esfuerzo, nuestra ceguera, etc., han entorpecido la evolución interior, o también, sufrimos de un complejo de fracaso o de un complejo de frustración que se oponen a la realización de nuestra individualidad. Chevalier (2000: 1013-1014) Así, este símbolo se muestra en toda su polisemia, multivocidad y polarización de sentido.



Foto 2

Los vehículos (que circulan por la vía del tren), son considerados, en su significación simbólica, como imágenes del yo. Reflejan diversos aspectos de la vida interior, en relación con los problemas de su desarrollo. Serán interpretados en las emociones que suscitan en función de la situación y del movimiento del yo en la vía de la personalización: vehículos de guerra, vehículos de transporte, contenedores de basura. Chevalier (2000: 1050)

El hecho que en el telón de fondo predomine un dibujo de contorno y no una pintura donde los elementos sean sólidos, contribuye a apoyar la idea del tratamiento del subconsciente de la joven, como ya se ha planteado. Además, la utilización del color blanco indica el color de alguien que va a cambiar de condición, donde ocurren las mutaciones del ser. El blanco también indica un vacío que suspende la ausencia y la presencia y las caras de lo sagrado. Para Kandinsky, “el blanco que se ha considerado a menudo como un ‘no color’ es como el símbolo de un mundo donde todos los colores, en cuanto propiedades de sustancias materiales, se han desvanecido”. [...] El blanco actúa sobre nuestra alma como el silencio absoluto. [...]”Kandinsky citado en Chevalier (2000: 190)

La utilización del color negro en el dibujo del decorado, simboliza las fuerzas nocturnas y negativas, es el color del sufrimiento, del misterio y de la prueba, es el color de la herida emocional (polo sensorial); color y herida reafirman el mensaje de la creadora de la pieza: las personas están mortalmente heridas por la sociedad. El negro, como símbolo de lo germinante antes de la explosión luminosa del nacimiento, los orígenes y los comienzos, simboliza en esta obra, la necesidad del cambio personal, de un renacimiento de la vida del individuo dentro de la sociedad (polo ideológico). El análisis simbólico de los colores como símbolos instrumentales, también pone de manifiesto el carácter polisémico, multivocal los mismos.

El color gris o azul agrisado del vestuario de la joven, indica neutralidad, un color libre de cualquier tendencia psíquica. Esta característica del color gris, se utiliza para indicar que las emociones psíquicas que se exhiben en la pieza, se describen textualmente en este análisis o a

través de los movimientos corporales que la coreografía sugiere, y no a través del uso en el vestuario de diferentes colores.

Dentro del decorado vemos una cama, una maleta, una mesilla y una silla, todos suspendidos en el aire, colgados en el telón de fondo; estos objetos que forman parte de nuestra realidad objetiva y que muchos dormitorios contienen, por el hecho de estar ubicados de forma diferente, apoyan la idea de que la obra se desarrolla dentro de una realidad o estado mental de la joven protagonista, diferente de la realidad normativa. El conjunto de estos elementos, por su ubicación espacial, y por su significado en la obra, se consideran un solo símbolo instrumental polisémico, multivocal y con un polo ideológico y un polo sensorial. (Foto 3)

En términos generales, los recursos cinematográficos empleados, se consideran símbolo y metáfora, instrumentos de acción, ya que a través de ellos se articula el mensaje del segmento, es decir, ayudan a plantear el concepto, mostrando un polo ideológico que ayuda a configurar la idea y un polo sensorial que utiliza y manipula la coreografía. El movimiento corporal, dirige su discurso en apoyo a este planteamiento. Además, estos recursos y efectos cinematográficos tratados en conjunto como un símbolo instrumental, muestran sus características polisémicas (con varios significados) y multivocales, esto es, que pueden representar temas múltiples simultáneamente, como vimos en el epígrafe 3.1. Los Símbolos.

La primera emoción tratada en la pieza es la inseguridad. Desde el punto de vista cinematográfico, para representar esta emoción se han utilizado recursos como la repetición, el desenfoque y la cámara rápida. (Foto 3) En este segmento aparece la joven repetida tres veces: una de ellas aparece desenfocada en primer plano, se va enfocando poco a poco hasta que consigue estar en foco para regresar al desenfoque y desvanecerse; a la vez aparece en cama despertándose a este mundo alternativo, se mantiene en el lado derecho, (consciencia) y mientras camina hacia el lado izquierdo (inconsciente) hay un momento donde se queda sola, para luego moverse aceleradamente; en un tercer momento, la joven aparece en un segundo plano en la , posterior de la imagen, realizando diferentes movimientos.

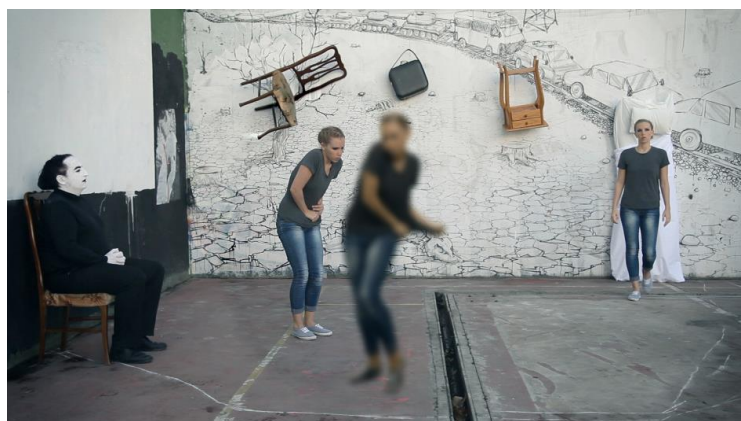


Foto 3

Los recursos cinematográficos utilizados y que hemos señalado anteriormente, refuerzan la idea del reflejo del estado mental que exhibe la protagonista: repetición obsesiva de ideas que la llevan a sentir la inseguridad; desenfoco de la imagen como un desvanecimiento de la verdadera esencia espiritual de la persona por causa de ese sentimiento; la cámara rápida, representa la velocidad con que el cerebro crea la tormenta que descarga los pensamientos a través de la conexión sináptica, creación y transmisión de neuropéptidos responsables de las respuestas emocionales, como vimos en el epígrafe 3.3. Física Cuántica, Pensamiento y Realidad.

Además, la terna creada en la edición de la pieza con la joven, se convierte en un símbolo que sugiere un orden mental y espiritual activo que intenta resolver el conflicto emocional tratado. Cirlot (2011: 335-336) El tres, símbolo polisémico, multivocal y con polarización de sentido cuando lo aplicamos en el análisis simbólico de este segmento de la pieza.

La segunda emoción tratada es la ira. En este caso, como recursos cinematográficos se utiliza la repetición, el porcentaje de opacidad de la imagen y la velocidad revertida (*rewind*).



Foto 4

En un principio aparece la joven duplicada con un porcentaje de opacidad bajo. Este recurso, sugiere el surgimiento del conflicto por contraposición de ideas, una cierta inmovilidad momentánea, cuando las fuerzas de la razón y la emoción interactúan. Simboliza un núcleo material que surge como sombra del pensamiento, un pensamiento que emocionalmente se siente como ira y, que una vez sentido, se manifiesta en toda su potencia emocional cuando aparece la mujer joven al cien por ciento de opacidad. (Foto 4)

Sombra pensante y emoción sentida, interactúan en base a la repetición de imágenes, en una danza de pensamientos contradictorios que miran al futuro y al pasado, cuando se utilizan los recursos cinematográficos citados: repetición y *rewind*. Las dos parejas formadas, encierran las antípodas del bien y del mal, la ligazón de lo mortal con lo inmortal, lo invariante y lo variante. El dos simboliza un dualismo en el que se apoya toda dialéctica, todo esfuerzo, todo combate y todo movimiento. Expresa este número, un antagonismo que primero es latente y luego es manifiesto, y que la coreografía distingue para este segmento que refleja la ira.

Como resultado de la formación de las dos parejas, las cuatro imágenes de la mujer danzante, simboliza la tierra y la espacialidad terrestre, por lo que se reafirma la idea que la emoción ira, es una emoción situacional con límites externos y una organización racional que justifica su existencia. Cirlot (2011: 336) Tanto el símbolo dos, como cuatro, se consideran instrumentales, polisémicos, multivocales y con polarización de sentido, un resultado que es producto de la interpretación simbólica que se hace para este segmento.

En tercer lugar se trabaja el sentimiento de soledad. En este caso, como recursos cinematográficos se utiliza la repetición y el porcentaje de opacidad de la imagen; como efecto cinematográfico, se utiliza el movimiento de la imagen repetido tres veces. (Foto 5)

En el lado izquierdo de la imagen (inconsciente), se superponen tres imágenes de la joven que se acuestan en el suelo una encima de la otra, mientras que en el lado derecho (consciente), se encuentra la joven al cien por ciento de la opacidad pateando el suelo con ira.

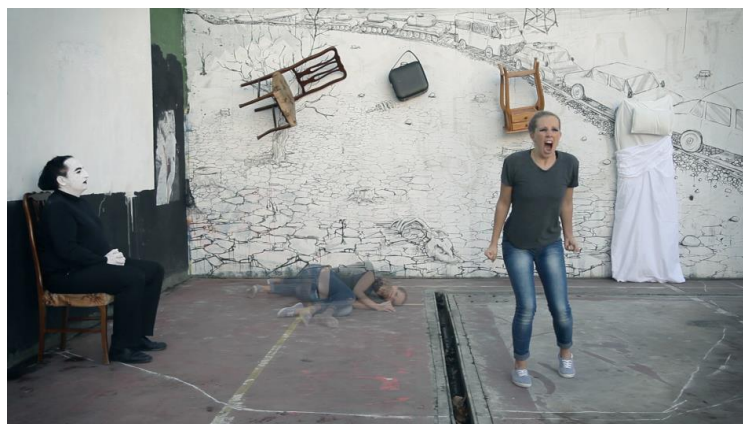


Foto 5

Los recursos y efectos cinematográficos están, en este segmento, en función de mostrar el estado mental que exhibe la protagonista: la repetición simboliza la reiteración del sentimiento de soledad, que cuando roza límites patógenos es un sentimiento que acompaña la vida de una persona en todos los instantes, un sentimiento que cuesta mucho trascender, aun cuando esta persona esté rodeada de otros seres y realice una serie de actividades de diferente índole.

Este sentimiento, de la manera en que se trata en la pieza, anula el ser espiritual, el alma y la personalidad de la mujer. Por esta razón, para articular en el segmento este sentimiento, aparece el cuerpo de la joven a un porcentaje de opacidad bajo, en una posición horizontal de reposo. El estar repetida tres veces, sugiere la creación de un mundo alternativo, no físico, que subyace debajo del mundo real que percibimos y que se manifiesta dentro de un hemisferio que consta de un nacimiento, un cenit y un ocaso; símbolo instrumental polisémico, multivocal y con polarización de sentido.

El sentimiento es tan fuertemente manifiesto en los seres humanos, que se siente y expresa con suficiencia, se desenvuelve y crece en el interior con vida propia. El cuerpo de la mujer en posición de descanso, sugiere la idea de entrega al sentimiento, de aceptación del mismo y la liberación del tiempo y del espacio en la vivencia de dicho sentimiento. Cirlot (2011: 170) Esto, no es otra cosa, que vivir con la adicción emocional del sentimiento de soledad, que como vimos en el 3.3. Física Cuántica, Pensamiento y Realidad, si el cerebro crea neuropéptidos una y otra vez y nuestras células se acostumbran a 'recibir' la sustancia química correspondiente a esa emoción una y otra vez, se refuerzan las conexiones neuronales que nos obligarán a vivir llevando a costas esa emoción.

Dentro de los límites de la razón y de la mente, la joven se rebela, se rebela por vivir con un sentimiento que siempre está presente en su existencia, por lo que aparece mostrando ira. Ahora, la imagen presenta el cien por ciento de opacidad, esto es, la joven es consciente (lado derecho del fotograma) del malestar que provoca en su vida la soledad, y se muestra irascible ante esta realidad creada y observada por el observador. Aquí, no hay repetición de imagen es sólo la mujer mostrando ira lo que podemos observar en este momento del segmento: grita y patea el suelo. Por ser una sola la imagen, se sugiere la aparición de lo que es esencial en la realidad que la persona crea, un principio activo encerrado en sí mismo y que no admite ninguna variación. Cirlot (2011: 335)

En cuarto lugar se expone el sentimiento del entusiasmo. Ahora, como recurso cinematográfico se utiliza la repetición y como efectos cinematográficos, se utiliza la imagen de la joven, cuando es repetida tres veces, con un retraso de un segundo cada una y la fragmentación de las dos figuras que acompañan a la principal, se ven partidas por la mitad. (Foto 6)



Foto 6

El entusiasmo es la exaltación del ánimo que se produce por algo que cautiva o que es admirado. Es un sentimiento que mueve a las personas a realizar una acción, favorecer y apoyar una causa o desarrollar un proyecto. Quien está entusiasmado con algo, se esfuerza en sus labores y exhibe una actitud positiva ya que tiene un objetivo por cumplir. La felicidad y el bienestar interior también se asocian al entusiasmo, que puede surgir de manera natural y espontánea, sin que existan motivos concretos o específicos.

Apoyando estos conceptos, la pieza utiliza la repetición de la joven tres veces, ya que ahora el símbolo del número tres se aplica en su acepción china de número perfecto, un número que representa la totalidad, el acabamiento: nada se le puede añadir; es el acabamiento de la manifestación, ya que el Hombre, hijo del Cielo y de la Tierra, completa la gran tríada. Chevalier (2000: 1016) El número tres es un símbolo instrumental polisémico, multivocal y con polarización de sentido. Cuando el ser humano se siente feliz, se siente realizado totalmente, nada se puede añadir a este estado, aún cuando la felicidad que proporciona el entusiasmo sea relativa.

El entusiasmo es un aspecto de nuestra vida difícil de comprender, dada su naturaleza intangible y las infinitas combinaciones que se dan en la construcción de cada personalidad, lo cual deriva en infinitos caminos para analizar la mente y sus características. Ni siquiera quienes se muestran más apagados, aquellos que evidencian una sensación de derrota ante los desafíos de la vida, pueden esconder su felicidad si se les presenta un objetivo que toque esa parte tan profunda de su ser que, muchas veces, solo ellos conocen. El entusiasmo se despierta por motivos y de formas diferentes en cada persona y parece estar al alcance de todo ser humano.

La vida moderna, la que actualmente vivimos, suele conducirnos a una espiral de inconformismo y decepción ante la idea de no poder alcanzar nuestros objetivos, tanto emocional, como profesionalmente. Todo comienza cuando permitimos que otros decidan cuáles son nuestras necesidades, qué nos hace felices, con quiénes queremos compartir nuestra existencia. En la mayoría de los casos, dado que dichas elecciones no son propias, llega un punto en el cual perdemos el entusiasmo y se desmorona toda la estructura a nuestro alrededor y esto, a su vez, trae como consecuencia que el individuo sufra de una fragmentación de su personalidad.

La solución, por lo tanto, es tan simple como desgastante: cuestionar cada aspecto de nuestra vida, para dar con la combinación de objetivos y necesidades que verdaderamente nos hace felices, o cuestionarnos desde el punto de vista del efecto observador de la física cuántica, qué realidad estoy creando producto del proceso químico biológico que se produce en el hipotálamo y cómo puedo liberar el ser de las adicciones emocionales para conseguir una total liberación personal con una felicidad ininterrumpida. Este planteamiento se exhibe en la pieza de video danza *El Observador*, a través de los efectos cinematográficos antes descritos: fragmentación de la imagen y retraso en el movimiento de la misma de un segundo.

A continuación, se expone la emoción de sentirse apoyado. Como recurso cinematográfico de nuevo se utiliza la repetición de la mujer joven dos veces en un momento determinado del segmento; como efecto cinematográfico, se utiliza la aparición y desaparición de la imagen a determinado ritmo. (Foto 7)

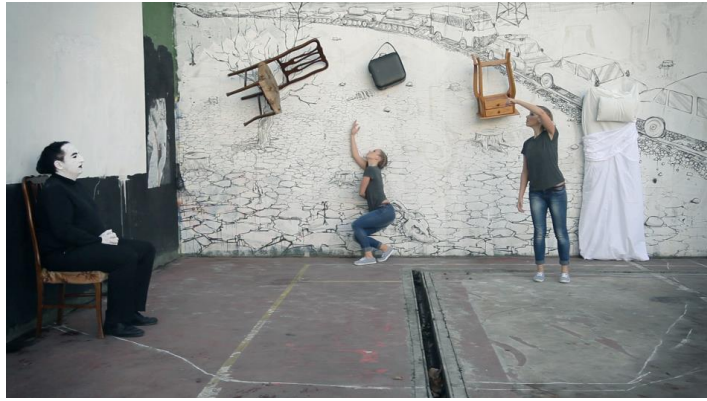


Foto 7

Llamamos apoyo a algo o alguien que sirve de sostén a otro, pudiendo ser apoyo físico, económico o moral. Existe apoyo mutuo, cuando dos seres o entidades se ayudan para superar las dificultades. Muchas veces, debe buscarse el apoyo para superar momentos difíciles de la vida, pero apoyos especiales que requieren la presencia de profesionales: apoyo terapéutico o psicológico. También se habla de apoyo, cuando sostenemos nuestras ideas con argumentos válidos y pruebas que sirven para que nuestras afirmaciones sean creíbles.

El apoyo, es una necesidad fluctuante que entendemos recibimos del exterior a través de personas, lugares, cosas y hechos que se desarrollan en el tiempo, condicionando nuestra proyección personal y social, nuestro íntimo ser, nuestro mini cosmos existencial. Es por esta razón, que en este segmento de la pieza, la joven que lo siente, aparece y desaparece siguiendo un ritmo en la propia necesidad sentida.

Al aparecer y desaparecer de forma única en el fotograma, adquiere el valor simbólico del número uno, esto es, un principio que no está manifestado, aunque de él deriva toda manifestación y a él retorna una vez agotada su existencia efímera; es el principio activo de la creación. El uno es el lugar simbólico del ser, fuente y fin de todas las cosas, centro cósmico y ontológico. Chevalier (2000: 1039) El uno es un símbolo instrumental con un marcado carácter polisémico y multivocal, presentando un claro polo ideológico (significado del símbolo) y un claro polo sensorial (descripción de emociones).

En el momento en que aparece la imagen repetida dos veces en el segmento, dicha imagen se apropia del efecto simbólico del número dos. El segmento con la doble imagen habla de oposición, de conflicto y de reflexión, ya que el número dos indica el equilibrio realizado o las amenazas latentes. Por otro lado, el número dos es la cifra de las ambivalencias y desdoblamientos. Entre sus temibles ambivalencias, se encuentra que puede ser el germen de una evolución creadora, tanto como el de una involución desastrosa. Y es, además, el dualismo en que se apoya toda dialéctica, todo esfuerzo, todo combate, todo movimiento. Chevalier (2000: 426)

Al igual que el número uno, el número dos es, en este análisis un símbolo instrumental polisémico y multivocal con un polo ideológico y un polo sensorial. Sin lugar a dudas, cuando sentimos la necesidad de apoyo, estamos en presencia de un conflicto que requiere

verdaderamente de una reflexión; este conflicto puede llevarnos a un desequilibrio que puede poner en peligro nuestra integridad y nuestra salud.

La última emoción tratada es la tranquilidad. En este segmento, se utiliza como recurso cinematográfico la repetición de la imagen dos veces.

Además, el observador se encuentra mirando la cámara, observando al espectador, proponiéndole subliminalmente el reto a observarse así mismo. (Foto 8)

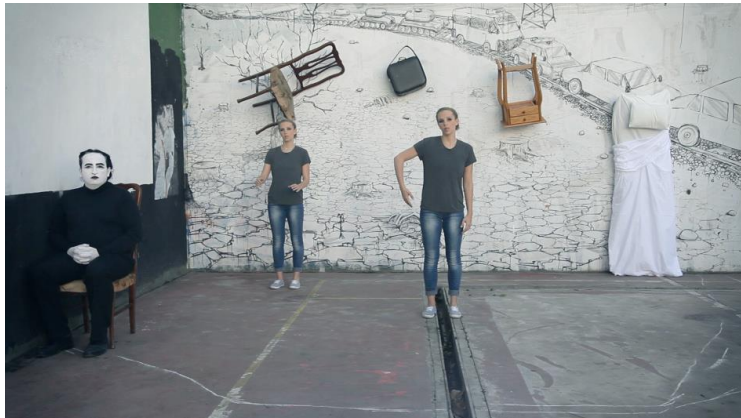


Foto 8

La tranquilidad, es sinónimo de calma, de plenitud, de regocijo, de comodidad y bienestar. Tranquilidad es sentirnos alegres en el ahora, es sentir que nuestra vida está en equilibrio, es la sensación en la que todo está bien en nuestro interior y a nuestro alrededor. Sentirnos tranquilos es saber que estamos haciendo las cosas bien, que nuestra vida es la que de alguna forma soñamos, que las personas que hay en ella nos acompañan en nuestra felicidad y que cada día, hacemos aquello que realmente nos apasiona.

Este segmento, se articula con un movimiento corporal que expresa esta emoción de tranquilidad, y termina, cuando la joven regresa a la cama, a dormir y descansar después de una jornada donde se manifiesta esta emoción. El observador, entonces, desaparece del fotograma, ya que este símbolo toma vida, solo cuando el ser está en un estado de vigilia, despierto y observando todo lo que emocionalmente genera.

### 3.6 Conclusiones

El estudio emprendido en los epígrafes que preceden y que abarca un nivel teórico que sostiene la Antropología Simbólica que desarrolla Victor Turner, y un nivel práctico donde se aplica el Análisis Simbólico Procesual a la pieza de video danza titulada *El Observador*, nos han llevado a las siguientes conclusiones:

1.- Los símbolos utilizados en la pieza de video danza titulada *El Observador*, se presentan bajo diversas modalidades formales: como objetos, actividades, relaciones, acontecimientos, recursos cinematográficos, efectos cinematográficos y gestos en el contexto donde se desarrolla la pieza. Estos símbolos, muestran una capacidad de condensación de múltiples significados, polisemia o multivocidad; muestran significados dispares, aunque relacionados por cualidades análogas; muestran una polarización de significados: un campo ideológico (referido a la moral o la sociedad) y un campo sensorial (vinculado al carácter material del significante).

2.- Al analizar la dimensión operacional de los símbolos, correspondiente al uso de las formas simbólicas en el contexto que plantea la pieza, especificada por vía de la observación, no sólo del símbolo sino de la estructura y composición del grupo de participantes que lo emplean, vemos que se utiliza el símbolo dominante (cuerpo del observador y de la mujer joven) y los símbolos instrumentales que se describen, como operadores del contexto ideológico y psicológico del ser humano.

3.- Desde la dimensión posicional del símbolo, se analizó el significado del mismo en sus relaciones con otros símbolos, por medio del contraste y la comparación del lugar que ocupan éstos en diversos escenarios psicológicos propios de la humanidad. A partir de estas operaciones, se definen los ‘símbolos dominantes’, referentes a valores axiomáticos de la cultura y que constituyen fines en sí mismos, y los ‘símbolos instrumentales’, como medios para alcanzar ciertos fines específicos de interpretación en el planteamiento artístico de la obra.

4.- A través de los símbolos generados, de los objetos utilizados y del gesto corporal, la danza, se crean metáforas y símbolos como una forma de entender el devenir y lo psicológico, ya que esas metáforas reflejan, al igual que los símbolos, los problemas humanos básicos en una época determinada; estas metáforas como vías de conocimiento, al igual que los símbolos, también son polisémicas, y son las unidades de pensamiento, que se resignifican o reinterpretan por los espectadores de la obra.

5.- Los símbolos utilizados y descritos, tanto como vehículos sensorialmente perceptibles (significante) y como un grupo de significados, están esencialmente conectados en múltiples formas de gran variabilidad, variabilidad de lo esencialmente vivo, consciente, emocional. Desde este punto de vista, la creadora de esta pieza utiliza el cuerpo como símbolo dominante y significante. Los símbolos instrumentales polisémicos, multivocales y con polarización de sentido, articulan un grupo de significados que hablan del desorden emocional, que sufren los seres humanos, un discurso que también se articula a través de la danza.

6.- La utilización del Análisis Simbólico Procesual tal y cómo lo plantea Victor Turner, es una metodología aplicable a la descripción de los símbolos utilizados en la creación de una pieza de video danza. Esta conclusión, contesta la pregunta-hipótesis que nos planteamos para afrontar esta investigación y, añadimos, que es una metodología aplicable a cualquier obra de video arte.

## 4. Bibliografía

- Alonso, L. (2010). "Filosofía de la física". *Investigación y Ciencia*. No. 405. Junio de 2010. Barcelona: Prensa Científica S. A. pp. 94-96
- Arntz, W., Classe, B. y Vicente, M. (2006). *¿Y tú qué sabes?* Madrid: La Esfera de los Libros S.L.
- Chevalier, J. (2000). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Herder
- Chilvers, I. (2007). *Diccionario de Arte*. Madrid: Alianza
- Cirlot, J. E. (2011). *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Siruela
- Davies, P.C.W Y Brown, J.R. (1986). *El espíritu en el Átomo. Una discusión sobre los misterios de la física cuántica*. Madrid: Alianza editorial
- Des Chene, M. (1996). *Symbolic Anthropology*. In *Encyclopedia of Cultural Anthropology*. New York: David Levinson and Melvin Ember. Ed. Henry Holt. pp. 1274-1278
- Dispensa, J. (2007). *Evolve your Brain. The Science of Changing you Mind*. Florida: Health Communications
- Dodds, S. (2004). *Dance on Screen. Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*. 2da ed. New York: Palgrave Macmillan
- Emoto, M. (2014). *Mensajes del Agua*. Barcelona: Liebre de marzo
- Fernández Consuegra, C. B. (2012). *Análisis Simbólico Procesual aplicado a los Accionistas de Viena*. Tesis Doctoral. Director: Dr. Eduardo Blázquez Mateos. Departamento de Ciencias de la Educación, el Lenguaje, la Cultura y las Artes. Facultad de Ciencias Jurídicas. Universidad Rey Juan Carlos
- French, A. P. (1971). *Vibrations and Waves* (The M.I.T. Introductory Physics Series). New York-London: W.W. Norton & Company. First Printing edition
- Geertz, C. (1988). *La Interpretación de las Culturas*. España: Gedisa
- Goswami, A. (2001). *Physics of the Soul: The Quantum Book of Living, Dying, Reincarnation, and Immortality*. Hampton Roads Publishing, Charlottesville, Virginia: Hampton Roads Publishing
- Hagelin, J. S. (1998). *Manual for a Perfect Government: How to harness the laws of nature to bring maximum success to governmental administration*. Fairfield, Iowa: Maharishi University of Management Press
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications
- Lepecki, A. (2008). *Agotar la Danza. Performance y Política del Movimiento*. Traducción: Antronio Fernández Lera. España: Cuerpo de Letra, Danza y Pensamiento
- Ortner, S. B. (1993). *Theory in Anthropology Since the Sixties*. México: Universidad de Guadalajara, Dirección de Publicaciones
- Pert, C. (1999). *Molecules Of Emotion: The Science Behind Mind-Body Medicine*. New York: Simon & Schuster
- Rosenberg, D. (2012). *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image*. Oxford: Oxford University Press

- Spencer, J. (1996). *Symbolic Anthropology*. In *Encyclopedia of Socio and Cultural Anthropology*. New York and London: Alan Barnard and Jonathan Spencer. ed. pp. 535-539. Routledge
- Turner, V. (1974b). *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. New York: Cornell University Press
- Turner, Victor. (1980a). *La Selva de los Símbolos: Aspectos del Ritual Ndembu*. España: Siglo XXI
- Turner, Victor. (1985). *On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience*. Edith L. B. Turner (Ed). Tucson, AZ: The University of Arizona Press
- What the Bleep do we Know!?*. (2007) Original Release.DVD. Featuring: Marlee Matlin, Elaine Hendrix. Directed by: William Arntz, Mark Vicente, Betsy Chasse. Video Language: English
- What the Bleep do we Know!?. Down the Rabbit Hole*. (2008). Quantum Edition. DVD. Featuring: Marlee Matlin, Elaine Hendrix. Directed by: William Arntz, Mark Vicente, Betsy Chasse. Video Language: English
- Wolf, F. A. (2008). *La Mente en la Materia. Una nueva alquimia de la ciencia y el espíritu*. 2da edición. Traducción Alejandro Pareja. Madrid: GAIA. Título original: *Mind into the Matter: a New Alchemy of Science and Spirit*. 1ra edición en enero de 2007. Needham, MA: Moment Point Pres

## 5. Notas

<sup>1</sup> Turner utiliza la palabra *significata* para referirse al significado, o a los significados de un símbolo. Turner (1980a: 31)

<sup>2</sup>Tomografía es el procesamiento de imágenes por secciones. Un aparato usado en tomografía es llamado tomógrafo, mientras que la imagen producida es un tomograma.



Licencia Creative Commons  
Miguel Hernández Communication Journal  
mhcj.es

---

**Forma de citar este artículo en las bibliografías**

Celia Balbina Fernández Consuegra (2015): “Análisis simbólico de la pieza de video danza *El Observador*”, en Miguel Hernández Communication Journal, nº6, páginas 29 a 56. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). Recuperado el \_\_ de \_\_\_\_\_ de 20\_\_ de: [http://mhcj.es/index.php?journal=mhcj&page=article&op=view&path\[\]=67](http://mhcj.es/index.php?journal=mhcj&page=article&op=view&path[]=67)