



**UNIVERSIDAD JUÁREZ AUTÓNOMA DE
TABASCO**

DIVISIÓN ACADÉMICA DE EDUCACIÓN Y ARTES



***“ EL OJO ESTÉTICO DE LA FOTOGRAFÍA DE
DANZA CONTEMPORÁNEA EN TABASCO ”***

TRABAJO RECEPCIONAL BAJO LA MODALIDAD DE:

TESIS

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN**

**PRESENTA:
MARÍA EMILIA DOMÍNGUEZ DE LA CRUZ**

**DIRECTOR(A):
DRA. FLOR DE LIZ PÉREZ MORALES**

**CODIRECTOR(A):
DRA. ANGÉLICA MARÍA FABILA ECHAURI**

VILLAHERMOSA, TABASCO.

JUNIO, 2023.

María Emilia Domínguez De la Cruz.pdf

Universidad Juárez Autónoma de Tabasco

Detalles del documento

Identificador de la entrega

trn:oid:::3117:579987022

Fecha de entrega

17 abr 2026, 6:46 p.m. GMT-6

Fecha de descarga

17 abr 2026, 6:50 p.m. GMT-6

Nombre del archivo

María Emilia Domínguez De la Cruz.pdf

Tamaño del archivo

4.0 MB

120 páginas

17.724 palabras

128.465 caracteres

7% Similitud general

El total combinado de todas las coincidencias, incluidas las fuentes superpuestas, para ca...

Filtrado desde el informe

- Bibliografía
- Texto citado
- Texto mencionado
- Coincidencias menores (menos de 20 palabras)
- Abstract
- Methods and Materials

Fuentes principales

- 7%  Fuentes de Internet
- 2%  Publicaciones
- 0%  Trabajos entregados (trabajos del estudiante)

Marcas de integridad

N.º de alerta de integridad para revisión

-  **Caracteres reemplazados**
45 caracteres sospechosos en N.º de páginas
Las letras son intercambiadas por caracteres similares de otro alfabeto.

Los algoritmos de nuestro sistema analizan un documento en profundidad para buscar inconsistencias que permitirían distinguirlo de una entrega normal. Si advertimos algo extraño, lo marcamos como una alerta para que pueda revisarlo.

Una marca de alerta no es necesariamente un indicador de problemas. Sin embargo, recomendamos que preste atención y la revise.

Fuentes principales

7%	 Fuentes de Internet
2%	 Publicaciones
0%	 Trabajos entregados (trabajos del estudiante)

Fuentes principales

Las fuentes con el mayor número de coincidencias dentro de la entrega. Las fuentes superpuestas no se mostrarán.

1	Internet	de.scribd.com	3%
2	Internet	diariomelilla.com	<1%
3	Internet	josefaruiztagle.cl	<1%
4	Internet	saber.ucv.ve	<1%
5	Internet	www.slideshare.net	<1%
6	Internet	amic.mx	<1%
7	Internet	archive.org	<1%
8	Internet	es.slideshare.net	<1%
9	Internet	www.analesiiie.unam.mx	<1%
10	Internet	repositorio.xoc.uam.mx	<1%
11	Internet	arte86tv.wordpress.com	<1%

12	Internet	docplayer.es	<1%
13	Internet	www.scielo.org.mx	<1%
14	Internet	doaj.org	<1%
15	Internet	www.buenastareas.com	<1%
16	Internet	repositoriousco.co	<1%



UNIVERSIDAD JUÁREZ
AUTÓNOMA DE TABASCO

"ESTUDIO EN LA DUDA. ACCIÓN EN LA FE"



División Académica
de Educación y Artes



DIRECCIÓN

REF: DAEA/1285/23

Villahermosa, Tabasco; a 26 de junio de 2023

Lic. Maribel Valencia Thompson

Jefe del Depto. de Certificación

y Titulación de la U.J.A.T.

P R E S E N T E

En conformidad con lo establecido en el Artículo 87 del Reglamento de Titulación de la U.J.A.T., me permito comunicar a Usted que la Dra. Flor de Liz Pérez Morales como Directora y la Dra. Angélica María Fábila Echauri como Co-Directora, dirigieron y supervisaron el Trabajo Recepcional de "TESIS" denominado "EL OJO ESTÉTICO DE LA FOTOGRAFÍA DE DANZA CONTEMPORÁNEA EN TABASCO", elaborado por la C. María Emilia Domínguez de la Cruz, pasante de la Licenciatura en Comunicación. El jurado para el examen profesional del mismo, Dr. Jesús Manuel Angulo Castellanos, Dra. Rebeca de la Cruz Palomeque, Dra. Flor de Liz Pérez Morales, Mtra. Martha Libny Xicoténcatl Valencia y Dra. Gabriela Hidalgo Quinto, revisaron y señalaron las modificaciones que había que hacerle a dicho trabajo y que la interesada ha llevado a efecto. Por lo tanto, puede imprimirse

Atentamente

M.A.E.E. Thelma Leticia Ruiz Becerra
Directora



C.c.p. Archivo
MAEE/TLRB/amv*



UNIVERSIDAD JUÁREZ
AUTÓNOMA DE TABASCO

"ESTUDIO EN LA DUDA. ACCIÓN EN LA FE"



División
Académica
de Educación
y Artes

COORDINACIÓN DE ESTUDIOS TERMINALES

Villahermosa, Tabasco a 26 de junio de 2023.

El/La que suscribe **María Emilia Domínguez de la Cruz** autoriza por medio del presente escrito a la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco para que utilice tanto física como digitalmente la **tesis de pregrado** denominada:

EL OJO ESTÉTICO DE LA FOTOGRAFÍA DE DANZA CONTEMPORÁNEA EN TABASCO

De la cual soy autor(a) y titular de los Derechos de Autor.

La finalidad del uso por parte de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco de la tesis antes mencionada, será única y exclusivamente para difusión, educación y sin fines de lucro; autorización que se hace de manera enunciativa más no limitativa para subirla a la Red Abierta de Bibliotecas Digitales (RABID) y a cualquier otra red académica con las que la Universidad tenga relación institucional.

Por lo antes manifestado, libero a la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco de cualquier reclamación legal que pudiera ejercer respecto al uso y manipulación de la tesis mencionada y para los fines estipulados en este documento.

Se firma la presente autorización en la ciudad de Villahermosa, Tabasco a los veintiséis días, del mes de junio del año dos mil veintitrés.

Firma

Agradezco a Dios por permitirme concluir exitosamente mis estudios nivel superior.

A mí, por no haber desistido a pesar de lo difícil que fuesen las cosas.

A mis profesores por su apoyo y comprensión incondicional.

A mis padres por el esfuerzo y sacrificio que por tantos años me brindaron.

A mi compañero de vida, porque siempre me alentó y escucho en los días difíciles.

Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.
México.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	10
1. TRAS LA IMAGEN FOTOGRÁFICA DE DANZA.....	15
1.1. ¿Qué es fotografía y que es danza?	16
1.2. El “antes” de la fotografía de danza	18
1.2.1. Danza y fotografía en el mundo	20
1.2.2. Danza y fotografía en México	24
1.2.3. Danza y fotografía en Tabasco	28
1.3. Propuesta: fotografía de danza	30
1.4. ¿Por qué elegir a la fotografía de danza?	34
2. PERSPECTIVA TEÓRICA DE LA FOTOGRAFÍA DE DANZA: CUERPO EN MOVIMIENTO Y FOTOGRAFÍA	38
2.1. Estudios de imagen y danza	39
2.2. La revelación de la imagen en movimiento.....	43
2.3. El cuerpo habla y la fotografía interpreta	48
2.4. Poética de la imagen de danza	51
2.5. Rumbo a la analítica de la danza	59
3. MÉTODO PARA DEVELAR LA ESTÉTICA FOTOGRÁFICA DE LA DANZA. 63	
3.1. ¿Cómo es el tipo de estudio que se hace?	64
3.2. Instrumentos estéticos	68
3.3. Análisis de la interpretación estética	72
3.4. Interpretación: estesis de la fotografía de danza	72

4. LA ESTÉTICA DE FOTOGRAFÍA DE DANZA: OBRA FINAL.....	76
4.1. Proxémica	77
4.1.1. Proxémica-somática	78
4.1.2. Proxémica-escópica	80
4.2. Cinética.....	82
4.2.1. Cinética- somática	83
4.2.2. Cinética-escópica	85
4.3. Enfática	86
4.3.1. Enfática- somática	86
4.3.2. Enfática-escópica	88
4.4. Fluxión	89
4.4.1. Fluxión-somática.....	90
4.4.2. Fluxión-escópica.....	91
4.5. Entre lo somático y lo escópico: atributos estéticos de la fotografía tabasqueña	92
 CONCLUSIONES	 98
 REFERENCIAS.....	 102
 ANEXOS	 111

INTRODUCCIÓN

La estética como el estudio de la condición de estésis. Entendiendo por estésis la sensibilidad o condición de abertura o permeabilidad del sujeto al contexto en el que está inmerso.

Katya Mandoki

INTRODUCCIÓN

La fotografía de danza resulta un quehacer artístico que involucra dos principales lenguajes: la danza y la imagen fotográfica. El resultado de la conjunción de estos dos lenguajes es interesante para el ojo crítico del espectador desde el trabajo estético porque es precisamente un campo que no se puede entender solo desde lo tangible. La danza y su representación visual entran en el territorio de la poética, un ángulo figurativo de los sentires sociales y artísticos. Adentrarse a los lenguajes de esta complejidad artística es uno de los propósitos de este trabajo. Es desde esta mirada como se recorren los atributos estéticos- semióticos de la fotografía de danza.

La mera idea de investigar este tema surge del gusto fiel de los trabajos y expresiones artísticas de cualquier índole que he sentido desde siempre. Más allá de un simple espectador el amor por las artes y la danza me ha acercado en pasadas ocasiones a practicarla y entender la esencia misma de estas dos labores.

Es para mí interesante escrudñar más profundamente y bajo un contexto estético la simbiosis que tienen la imagen y el movimiento del cuerpo. ¿Qué es lo que hace sentir al mirar las fotografías de danza? ¿Cuáles son los componentes de esta mirada estética? ¿Qué se entiende por estética en la imagen del movimiento? ¿Qué revela el discurso de la imagen dancística? Son éstas algunas de las premisas que me llevan a plantear finalmente mis objetos de estudios que se discuten a lo largo de este trabajo.

Las interrogantes primarias con las que se inicia este estudio condujeron una pregunta sustancial: *¿Cuál es la poética discursiva de la danza contemporánea Tabasqueña a través de la fotografía?* Sin embargo, la tarea expuesta en esta pregunta toma sentido cuando el objetivo se delimita de la siguiente manera: *Analizar la composición estética de las fotografías de danza contemporánea Tabasqueña para adentrarse a los atributos que tiene la danza desde la imagen.*

Los planteamientos expuestos marcaron indudablemente una ruta metodológica que fue allanando el camino poco a poco, una travesía que al amparo del análisis estético-semiótico de la imagen artística encontró una articulación clave en el marco de la investigación cualitativa. La tarea no fue fácil, más aún cuando, los estudios de la comunicación de la práctica artística no se le toma con la seriedad debida en la academia. Es a través de este estudio como se invita a conocer otros campos poco explorados de la comunicación, que se tornan sugerentes e interesantes para la investigación. Este trabajo se construye entonces en cuatro apartados que se convierten en una provocación para los interesados en el arte, los lenguajes y la imagen, foco de interés convergentes para la comunicación.

En el *Capítulo 1 Tras la imagen fotográfica de danza* marca las fronteras sobre las que se construye la investigación. En este apartado se encuentra un trazo definido que pone los límites del estudio y considera soportes analíticos en la producción de la fotografía tabasqueña como estudio de caso.

En el *Capítulo 2, denominado Perspectiva teórica de la fotografía de danza: cuerpo en movimiento y fotografía* se expone una mirada teórica que revisa y

edifica un tejido propio que fundamenta la manera en convergen la danza y la fotografía en un todo artístico.

Para el Capítulo 3, titulado *Método para develar la estética de fotografía de la danza* se propone todo el proceso metodológico que llevará a las fotos a ser analizadas develando la estésis que le caracteriza; para ello se recurre a diversas técnicas de análisis del arte y la imagen fotográfica.

Finalmente, el Capítulo 4 *La estética de fotografía de danza: obra final* da cuenta de un proceso analítico que desnuda y caracteriza a la imagen fotográfica de la danza tabasqueña con atributos propios, lo que lleva a delinear la estésis propia de la imagen dancística de Tabasco a través de la fotografía.

Bajo estos contextos, la indagación entre dichos campos artísticos, en el cual se centra este proyecto, pone toda su energía en la exploración del lenguaje que resulta de la unión de ambos quehaceres, es decir, en palabras de Juan Plazaola (2007) que refiere a E. Gilson; la contemplación y estudio meticuloso del arte desde el punto de vista de la estésis, llega aquí con la condición de observar desde el ojo estético del comunicólogo:

En sí mismo, el término estética no alude a la acción artística. Fundándose en esa limitación etimológica, E. Gilson prefiere establecer una diversidad entre la estética y la filosofía del arte: ésta consideraría la obra artística en su relación con el artista que la produce, mientras que la estética la estudiaría en relación con el contemplador (p. 269).

Por último, esta investigación recopila distintas fotos artísticas y es una provocación al análisis del arte desde una nueva mirada. Un intento por descubrir algunos de los atributos que esconde la imagen de danza además de ser un acercamiento del ojo humano a la imagen, desde la estética y la semiología.

Capítulo 1

TRAS LA IMAGEN FOTOGRÁFICA DE LA DANZA

1. TRAS LA IMAGEN FOTOGRÁFICA DE LA DANZA

Sin duda la danza contemporánea ha abierto una ventana importante en su proyección fotográfica, un lenguaje constituido sobre otro lenguaje; en otras palabras, también puede entenderse como el conocimiento del arte del cuerpo en movimiento a través de la imagen. El objetivo de este capítulo es entonces presentar los elementos coyunturales que promueven y dan vida al estudio aquí presentado.

El contenido de este apartado comienza con el eje denominado *¿Qué es la fotografía y qué es la danza?*, donde se contempla una breve explicación que focaliza la manera en que la imagen fotográfica abre una ventana hacia el conocimiento de la danza contemporánea.

Otro eje contenido en el capítulo es el denominado *El “antes” de la fotografía de danza*, donde se describe un contexto histórico que ha permitido el nudo entre el arte dancístico y la imagen fotográfica. Este breve recorrido histórico resalta la memoria histórica de las imágenes dancísticas que han pasado a ser en el tiempo imagen fotográfica.

Propuesta: fotografía de danza, es el título que da nombre al eje donde se describe con puntualidad los aspectos particulares de la investigación tales como la pregunta de investigación, objetivos, supuestos, entre otros. Desde este marco explicativo quedan demarcadas las fronteras del conocimiento y los alcances de la misma investigación.

Finalmente, el eje denominado *¿Por qué elegir a la fotografía de la danza?*, es el espacio donde se brindan las razones que provocan y dan cuenta de la investigación aquí presentada. Emergen aquí las motivaciones personales y profesionales que justifican el interés por explorar en dos lenguajes que se hacen un componente significativo en la mirada del investigador.

1.1. ¿Qué es fotografía y qué es danza?

La fotografía de danza es un trabajo que recopila consigo no solo el quehacer técnico del fotógrafo. La fotografía de la danza es un ejercicio dónde se juega un poco con elementos tanto del fotógrafo como del bailarín.

Esta investigación toma en cuenta estudios de diversos autores y fotografías específicas previamente seleccionadas, con los cuales se analiza y comprende la fotografía dejando de lado: 1. Perspectiva del fotógrafo y 2. La perspectiva dancística. Este trabajo busca específicamente comprender la fusión que existe de estas dos ramas para entender entonces la estésis de la fotografía sobre la danza.

El hablar de fotografía de danza implica dos componentes bases: la fotografía y la danza. Ambos son expresiones artísticas independientes puesto que, por si solos ya son una obra que tiene por ende su propio lenguaje, es decir, cada una de estas piezas es ya por separadas una expresión artística.

En palabras de Alberto Dallal (2013) esto significa que, "Cualquier expresión artística implica la elaboración de un lenguaje concreto que puede expresarse en la realidad objetiva al comunicarnos, y para comunicarnos" (p. 9).

Por un lado, la fotografía es un lenguaje que permite al espectador revisar, profundizar y sentir diferentes emociones y sensaciones. La fotografía y su lenguaje es un elemento que permite sustraer una parte de la movilidad del cuerpo del bailarín y una pequeña parte del momento en general de la obra artística. La obra fotográfica deja el libre acceso al observador de entrar en un momento ya pasado que ahora permanece en la estática de la fotografía para provocar en él sujeto un discurso.

Por otro lado, la danza tiene que ver con el movimiento del cuerpo y el lenguaje subjetivo que utiliza. La danza es un lenguaje que comunica sin palabras pero que siempre dice algo. Alberto Dallal (2007) explica que la danza implica ciertamente el movimiento de uno o varios cuerpos dentro de un espacio, pero que se determinan siempre por la carga de significación con la que se realiza; “el movimiento de uno o varios cuerpos en el espacio, movimiento o conjunto de movimientos que han de realizarse acompañados de una carga o significación” (p. 19).

Finalmente dado por entendido estos dos puntos queda claro que por separados ya son en sí un lenguaje, pero ¿en qué se convierten la unificación del lenguaje dancístico y el lenguaje fotográfico?

Este trabajo pretende además de analizar y comprender la perspectiva estética de la fusión entre la foto y la danza, redescubrir el concepto de este nuevo lenguaje dado a partir de la mezcla de estos últimos. En otras palabras, se centra en la mirada que tiene el sujeto que observa la fotografía, es decir, lo que provoca la

danza a través de la fotografía estática, pero apartándose del quehacer fotográfico.

Es más bien una mirada que surge a partir de la subjetividad, que surge del individuo para hacerse de una estética. En palabras de Alberto Dallal (2013) “La buena fotografía de danza contiene valores que le son propios y expresan su propia estética a los ojos del observador” (p. 15).

1.2. El “antes” de la fotografía de danza

Es necesario entender el entorno desde el que proviene la imagen y más específicamente la fotografía porque esto ayuda a marcar una ruta desde la cuál este trabajo se realiza y define hasta dónde puede aportar al mundo de la investigación.

La naturaleza de la fotografía sin duda remonta a las primeras imágenes que el ser humano fue capaz de crear, a esas imágenes que nacieron de la imitación que hace el ser humano de todo lo que le rodea. La imagen tiene su origen en las pinturas rupestres que se plasmaron durante la era de los hombres prehistóricos y que poco a poco fueron evolucionando con el paso de los años. Román Gubern (1996) en su obra *Del bisonte a la realidad virtual*, analiza las primeras pinturas rupestres que fueron descubiertas hace alrededor de 30 mil años y plantea esta perspectiva: “la imagen como doble ostensivo, como simulacro y como imitación realista” (p. 8).

Sin profundizar demasiado en el tema de la imagen antes de la vida moderna, se referenciará aquí a la fotografía de danza comenzando a partir de la pintura. A

continuación, se marcan tres dimensiones desde las cuales se mira el contexto de la fotografía de danza.

Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.
México.

1.2.1. Danza y fotografía en el mundo

Queda claro que, la imagen de danza comenzó a partir de una de las artes más antiguas que se conocen hoy día: la pintura. Hubo una época justo antes de la

Figura 1. Bailarinas Basculando. Edgar Degas. (Croxatto 2021)



invención de la fotografía en la que la única forma de capturar un instante del tiempo en una imagen era con lienzos y óleo.

Edgar Degas fue sin duda uno de los padres de la imagen de danza, ya que, él se especializó en pintar a bailarinas de danza clásica (figura 1y 2) para mostrar en sus obras el cuerpo humano a través de la danza. Las obras de Edgar Degas son principalmente conocidas por su búsqueda de la belleza, es decir, Degas intenta plasmar en sus pinturas la belleza de

las bailarinas y de la danza en sí a través de los movimientos que el observaba. A

pesar de que, a Degas se le relacionaba mucho con la corriente impresionista, este no retrataba paisajes al aire libre sino siempre se vio interesado en capturar el movimiento del cuerpo en un solo instante. Degas fue uno de los primeros artistas que mostraron fascinación por la captura del cuerpo humano en movimiento. Esta razón sin

Figura 2 La clase de danza de Edgar Degas (Croxatto 2021)



duda posiciona a Degas en los primeros lugares de las personas que se especializaban en el movimiento y también en la imagen de danza.

Figura 3 El ensayo de Edgar Degas (Croxatto 2021)



Uno de los puntos más característicos y rescatables de las obras de Degas (Figura 3) fueron las perspectivas desde las cuáles abordó su trabajo: “Estudió a las bailarinas desde el punto de vista del espectador, tras el escenario, en el escenario, en los descansos y en los ensayos.” (Arte España, 2006).

Otro de los pintores de aquella época que también tuvo participación en el trabajo del movimiento del cuerpo a través de la pintura fue Pablo Picasso, que si bien su interés particular no fue la danza hizo un trabajo artístico (Figura 4) del tema

Figura 4. Los tres bailarines. excepcional: Diario Merilla 2021



El cuadro muestra a tres bailarinas, la de la derecha apenas visible. Tiene lugar una danza macabra, en la que la bailarina de la izquierda tiene la cabeza inclinada en un ángulo casi imposible. Se suele interpretar que la bailarina de la derecha es Ramón Pichot, un amigo de Picasso que murió mientras pintaba Tres bailarinas. (Algunos críticos

creen que podría ser la esposa de Picasso, Olga Khokhlova. La de la izquierda se considera la esposa de Pichot, Germaine Gargallo, y la del centro es el

novio de Gargallo, Carlos Casagemas, también amigo de Picasso. Casagemas se suicidó después de fracasar en su intento de disparar a Gargallo, veinticinco años antes de la muerte de Pichot, y la pérdida de dos de sus mejores amigos impulsó a Picasso a pintar esta escalofriante representación del triángulo amoroso. (Diario Merilla, 2021).

Por otro lado, quienes realmente dieron el brinco de la pintura a la fotografía artística fueron principalmente Louis Daguerre, Joseph Nicéphore Niépce y Octavius Hill (figura 5). Mientras que Niépce y Daguerre fueron los padres de la fotografía como tal, Hill supo aprovechar muy bien esta herramienta para retratar sus ideas.

Figura 6 David Octavius Hill (Arte10 2021)



En aquella época la fotografía era vista como un objeto sumamente valioso, consideraban a la fotografía revelada como un tesoro, tanto, que valdría la pena guardarla bajo llave. Sus imágenes, eran hechas a partir de la técnica de “La cámara oscura” (Figura 5) y mayormente eran retratos frontales de personas (Figura 6 y 7), basaban su filosofía en el siguiente argumento: “Las imágenes que perduran, perduran sólo como testimonio del arte de

Figura 5 La primera fotografía [desde su ventana] 1826. (Arte10 2021)



Figura 7 Girl in Straw Hat 1845 (Arte10 2021)



quien las pintó. En la fotografía en cambio nos sale al encuentro algo nuevo y especial" (Benjamin, 2012).

Después de aquella época, con el tiempo empezó a concebirse más la idea de hacer fotografía de arte y fue así, como empezó todo. Este hecho realizado por Deguerre, Hill y Niépce de capturar la esencia del momento con la imagen llevará más adelante en la historia del ser humano a interesarse por la imagen del movimiento.

Figura 8 Bailando en la obra Chopiniana, en Nueva Zelanda (Photo by Hulton Archive/ getty images 2021)



La fotografía de danza artística llega al mundo con bailarinas como Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Mary Wigman, Anna Pavlova (Figura 8), Margot Fonteyn y Martha Graham (ejemplo, figura 9) además de bailarines masculinos como Rudolf Nureyev, Vladimir Vasíliev y Mijaíl Baryshnikov en una época más moderna.

Figura 9 Phaedra (Archive/Getty Images 2021)



Para aquella época entre los 80's y 90's la esencia de la fotografía artística se basaba en capturar la capacidad lingüística del movimiento del cuerpo, pero aun así el fotógrafo como tal no desempeñaba un papel activo en el que se pudiera considerar como parte de la obra. No fue sino hasta el año 2016 (figura 10) que aparecen los primeros fotógrafos participantes de la fotografía de danza que complementen el trabajo, a manera de convertirlo en uno solo.

Figura 10 Sin nombre (Fahrenheit Magazine 2021)



Muestra de esto es el trabajo de la pareja de esposos, Ken Browar y Deborah Ory (Figura 10 y 11). Su labor fue muy reconocido a nivel mundial y publicado en revistas como *Harper's Bazaar*, *Italian Vogue* y *Dior Magazine*. Mientras que por el lado de los medios se publicó y dio a conocer en

Figura 11 Sin nombre (Fahrenheit Magazine 2021)



canales como *CNN*, *The Guardian*, *The London Times*, *The Washington Post*.

1.2.2. Danza y fotografía en México

En lo que concierne a la imagen de bailarines en movimiento es posible rescatar algo de información acerca del que hacer de la danza y la fotografía artística por separado.

Originalmente la danza en México proviene de las culturas prehispánicas que fueron las primeras civilizaciones de nuestro país. Estas culturas danzaban por adoración y por tradición más que por entretenimiento o con fines de expresión, se trataba de un ejercicio natural que se llevaba a cabo porque era parte de su cultura, en palabras de Guillermo Giménez (2015), "Por adoración los primeros pobladores de México- Nahuas, toltecas, zapotecas, mixtecos, totonacos, mayas- aparecen bailando" (p. 180).

Más adelante, hasta los años 80's y 90's y principalmente en los años entre los cuales se mantuvo el porfiriato, fue que el gobierno de ese entonces comenzó a

traer elementos culturales extranjeros como la ópera, el teatro y la danza. En esa época México intentaba replicar lo que hacían y tenían otras naciones por lo que trajeron al país cultura de otros lugares del mundo:

Durante el gobierno de Porfirio Díaz no sólo visitaron el país figuras principalísimas de la ópera, la opereta, la danza y la música: también se aclimataron a la vida del país algunos artistas de renombre; se entusiasmaron otros; y algunos más sintieron de lleno los apoyos incondicionales de los empresarios, gobierno y público para montar y admirar espectáculos notables. La arquitectura europeizante y ecléctica de la época indicaban elocuentemente el deseo de machihembrar las formas artísticas extranjeras y mexicanas: Teatro Juárez de Guanajuato (1903), Teatro Luis Mier y Terán en Oaxaca (hoy Teatro Macedonio Alcalá, 1909); se erigieron estas y otras muchísimas instalaciones que prepararon el terreno técnico y político para el proyecto de construir el gran Teatro Nacional en la ciudad de México (hoy Palacio de Bellas Artes). (Cárdenas Lujambio , 2021).

La creación y llegada de la danza moderna (más dirigida al entretenimiento), a México fue en el momento en que el gobierno mexicano puso artistas extranjeros en el país a finales del siglo pasado.

La fotografía si bien en su momento también fue traída del extranjero a México, esta acción se dio antes del porfiriato (a diferencia de la danza

Figura 12 Madero con Mujeres y tuerto. (Colección Gustavo Casasola. [México desconocido.com 2021])



moderna) y se utilizó mucho durante la época de la revolución, pues ya para ese entonces se ejercía el fotoperiodismo. De los principales autores del fotoperiodismo de ese entonces fueron sin duda los hermanos Casasola. Su trabajo, aunque consistió en documentar la guerra de la (Figura 12) es un trabajo sumamente importante de la fotografía mexicana:

El archivo Casasola es una de las colecciones que más han alimentado el imaginario colectivo de los mexicanos del siglo XX, ilustrando la Revolución mexicana y firmando con este impresionante acervo todo un capítulo de la historia de la fotografía a México (Unión Latina, 2021).

Figura 13 Sin nombre (México desconocido.com 2021 [Fototeca/INAH])



La fotografía artística en México también se hace presente en esa época entre los 80's Y 90's con la llegada de los instrumentos y técnicas extranjeros. Las nuevas técnicas de aquellos años, entre 1848 y 1860 eran las conocidas como ambrotipo y ferrotipo.

Figura 14. Manuel Álvarez Bravo Homenaje (México desconocido.com 2021 [talk magazine])



Aunque para esa época ya existían fotógrafos en México contrataban a extranjeros. Porfirio Díaz (Figura 13) fue uno de los personajes que empleo a fotógrafos como: Abel Briquet, Charles B. W alte, W. Scott y William Henry Jackson para realizar fotos de seguimiento de construcción de puertos, el ferrocarril nacional e incluso retratos.

Como ya se ha mencionado, solo fue hasta la post revolución que apareció la fotografía artística autores como Manuel Álvarez Bravo y Lola Álvarez Bravo, forman parte del gremio de personas que tomaban fotos de México, pero ya no de la guerra sino con fines artísticos (Figura 14). Luego del trabajo de estos dos últimos fotógrafos no hay registros claros que puedan delinear donde está el paso exacto de la fotografía artística a la fotografía de danza y muchos menos existe un referente claro de una memoria de la fotografía dancística en México, ¿cómo se ha llegado a la fotografía de danza de la época moderna?

La captura de la imagen de danza contemporánea mexicana de la época moderna tiene un referente significativo en las imágenes fotográficas obtenidas por el puertorriqueño

Omar Z. Robles (Figura 15 y 16), fotógrafo que retrata a bailarines por distintos escenarios de la ciudad de México al aire libre como “El zócalo de la Ciudad de México, Coyoacán, la colonia Roma y Xochimilco. Robles retrató a algunos bailarines de la Compañía Nacional de Danza y de la compañía Tania Pérez Salas” (Mulato, 2016).

Figura 15 Sin nombre. Robles 2016 (@omarrobles [Vía Instagram])



Figura 16 Sin nombre. Robles 2016 (@omarrobles [Vía Instagram])



1.2.3. Danza y fotografía en Tabasco

En Tabasco las primeras fotos llegaron al poco tiempo de haber llegado la primera cámara al país, en realidad la primera cámara daguerrotipo que llegó al Estado arribó por el puerto pluvial de Villahermosa en diciembre del año 1852. El fotógrafo José D. Gómez fue el primer fotógrafo registrado en tierras chocas. Las primeras fotos se tomaron en Comalcalco, por el francés Claude Joseph Désiré Charnay. Su obra se especificó en las ruinas arqueológicas y el pueblo de Comalcalco (Figura 17 y 18).

En 1905 fue cuando se abrió el primer estudio fotográfico de Tabasco: "Primer estudio fijo de fotografía de Manuel de la Flor. Entre los personajes famosos de la época, de la Flor fotografió a los niños Pellicer, Iduarte y Gorostiza" (López, 2012).

De esa misma época otro de los trabajos rescatables fue el que realizado por Elías Ybáñez y Sora en 1903: "Se cree que Elías Ibáñez fue el primer fotógrafo que retrató a los indígenas Yokotan-ob (o chontales). En compañía de su esposa recorrió buena parte del Estado para hacer un registro amplio y benigno del edén tropical." (López, 2012).

Figura 17 Sin nombre. (Miaroyo blog 2012)



Figura 18 Sin nombre. (Miraoyo blog 2012)



Figura 19 La Danza del Pochó-31
(Francisco Cubas 2010)



Figura 20 La Danza del Pochó-51 (Francisco Cubas 2010)



Finalmente, aunque existe muy poco referente sobre los trabajos serios que involucran el tema de la fotografía dancística o la fotografía artística en general. Hasta ahora el referente más cercano a este trabajo se trata del gran ejercicio que realizó el fotógrafo Francisco Cubas (Figura 19 y 20). La obra de Cubas surge en el año 2010, siendo *La danza del Pochó* una de las pocas obras fotográficas que retratan la danza en general de manera documental y seria.

Hoy día, relacionado con la fotografía y más relacionado con la fotografía de danza (trabajo de Daniel Castro) se encuentra mayormente en

perfiles webs de las redes sociales o en páginas web oficiales donde se comparte el trabajo de algunos pocos fotógrafos tabasqueños (Figura 21 y 22) que ejercen la fotografía de danza y artística. Uno de los perfiles oficiales es @cimagentabasco (Centro de la

imagen). Su cuenta de *Instagram* comparte los trabajos de fotógrafos como: Anel Tadeo López, David Nahúm, Daniel Castro y Fernanda Solano. Pero a pesar de todo lo previamente presentado, sin duda

Figura 21 Jardín de Framboyanes Daniel Castro 2021 (@danocastro [Vía Instagram])

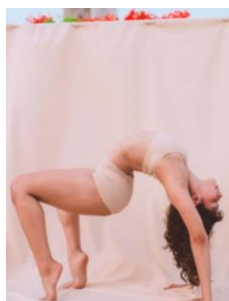


Figura 22 "Vulnerabilidad Expandida" David Nahum 2021 (@davidnahumm/ @nahumlab [Vía Instagram])



alguna, la ausencia de trabajo serio y contundente del tema da pie y razón más segura a concretar un nuevo estudio sobre la fotografía de danza.

1.3. Propuesta: fotografía de danza

Para esta investigación se estudiará a la obra fotográfica como tal, comenzando por entender que la estética está dividida por dos vertientes, las cuáles son: la poética y la prosaica.

Esta última es la que interesa aquí. En palabras de Mandoki (2006) la prosaica es: “La exploración de actividades estéticas materializadas en procesos de construcción de realidades matriciales y sus respectivas identidades” (p. 20).

La prosaica entonces refiere al estudio de la danza como actividad estética materializada y capturada en la fotografía a través del proceso de construcción entre el momento del movimiento y de la captura de la imagen.

En el caso de la fotografía de danza es fácil reconocer este tipo de foto porque principalmente se observa en ella el cuerpo humano siendo ejecutado con cierta practicidad, que la convierte a su vez muy peculiar.

La fotografía de danza es fácilmente reconocible ya que se observan en ellas formas no regulares del cuerpo humano, así como también se puede ver a simple vista gestualidad del actor en la foto. Pero es necesario entender que, en la fotografía en sí, existen dos principios importantes que menciona Roland Barthes (1964):

...la estructura de la imagen en su conjunto, es decir, la relación que establecen, finalmente, entre sí los tres mensajes. (...) el mensaje literal

aparece como soporte del mensaje «Simbólico». A partir de ahora, llamaremos denotada a la imagen literal y connotada a la simbólica (pp. 39-40).

Barthes denomina a la imagen literal denotación y a la parte del símbolo, la llama connotación.

Si bien, lo que se estudia aquí es la poética discursiva de la imagen de danza, es necesario encontrar entonces cuáles son estos dos elementos de dichas imágenes para a) comprender el significado semiótico que por consecuente b) deduzca la estésis emotiva de la foto.

La fotografía de danza comprende o hace que el observador codifique un mensaje, que como ya menciona Barthes uno es denotativo y otro es connotativo.

Los cuerpos dentro de las fotos y las fotos como tal hacen del lector un ser sensitivo que es capaz de repensar ciertos discursos en su mente. Incluso esa misma sensibilización puede llegar a promover la acción. Esto final es lo que hace la fotografía de danza y la fotografía en general. Se puede identificar el quehacer de la foto a través del estilo de la foto.

Por todo lo anteriormente mencionado, este análisis de la fotografía dancística decide poner sobre discusión:

- *¿Cuál es la poética discursiva de la danza contemporánea Tabasqueña a través de la fotografía?*

Así como también derivar en las indagaciones de las siguientes preguntas:

- *¿Cuáles son los atributos particulares de la fotografía dancística contemporánea en Tabasco?*
- *¿Cuáles son las particularidades del lenguaje en la fotografía de la danza contemporánea?*
- *¿Cuál es la estésis emotiva de la danza contemporánea tabasqueña que hay en la fotografía?*

Por otro lado, lo anterior es cuestionado claramente con el fin de alcanzar:

Objetivo general

- *Analizar la composición estética de las fotografías de danza contemporánea Tabasqueña para adentrarse a los atributos que tiene la danza desde la imagen.*

Y finalmente lograr también los:

Objetivos específicos

- *Identificar los atributos particulares de la fotografía de danza contemporánea.*
- *Analizar las principales características del lenguaje en la fotografía de danza contemporánea.*
- *Evaluar la estésis emotiva de la danza tabasqueña dada a través de la fotografía.*

Tomando en cuenta lo anterior los supuestos hasta aquí de esta investigación son los siguientes:

- a) La fotografía de danza contemporánea tiene autonomía de la obra en movimiento.
- b) La fotografía de danza contemporánea tabasqueña representa con nitidez los atributos universales de la danza contemporánea general.

1.4. ¿Por qué elegir a la fotografía de danza?

El descubrimiento o redescubrimiento de los atributos de la fotografía de danza es un trabajo que logra esclarecer muchos de los conceptos del quehacer artístico de la fusión entre la danza y la fotografía. Estudiar fotografía de danza abre otro camino tanto para el mundo de la fotografía como para el de la danza.

La ausencia de estudios profesionales que coloquen a las artes de la imagen fotográfica y dancística en una entidad como Tabasco se constituye en el empuje primordial para el desarrollo de esta investigación. Las instituciones de educación superior, así como las instituciones dedicadas a la danza en Tabasco han dedicado pocos espacios a la reflexión y análisis de las artes de la imagen y el cuerpo en movimiento. Este sin duda es un motivo que impulsa la necesidad de abordar e instigar conocimientos profesionales que abran rutas de interés comunicativo.

El enfoque profesional del estudio de la fotografía dancística lleva a conocer nuevos horizontes de lo que significa la imagen, correlacionado incluso con otros conocimientos como lo son la semiología y la estética, pero va más allá porque se trata ya no solo de una sola corriente artística, sino se habla de la fusión de dos ejercicios artísticos.

La aportación académica de esta investigación puede incluso llegar a obtener nuevos resultados, marcar nuevos límites y definir nuevos horizontes donde se expliquen desde una nueva perspectiva características de la fotografía actual de la danza. Profesionalmente se trata de obtener una mirada innovadora del asunto.

que ayude a develar nuevas problemáticas o nuevos atributos de la imagen dancística.

Este escrito pretende aportar al lector una mirada clara de lo que se impregna dentro de la imagen de danza, así como definir lineamientos que tiene una obra fotográfica dancística. Finalmente se trata de entender la poética discursiva de una fotografía interpretada por el ser humano.

El interés de hacer un análisis de la fotografía dancística desde la perspectiva del lenguaje (estético, semiótico, hermenéutico) surge con el deseo de allegarse al territorio más profundo de la poética que se transmite en una fotografía.

La fotografía y la danza ya emiten una carga comunicativa, está claro que ambas cuentan con su propio lenguaje, pero ¿qué pasa al unir estas dos actividades? ¿Qué surge a partir de estos dos lenguajes? ¿Qué se encuentra desde la mirada estética? Surge entonces, las ganas de descubrir o redescubrir un argumento que ayude a dar respuesta. La posibilidad de entender un nuevo lenguaje creado a partir de otros se convierte en la principal motivación para realizar este escrito.

Otra motivación surge de una afición personal de la danza y la fotografía. Ambas prácticas mantienen un nivel de comunicación no verbal, así como un mensaje implícito dentro de la obra. La inspiración que personalmente provoca la danza y la fotografía por si solas, son altamente influyentes. De ahí que también surja la curiosidad de entender la emoción humana y la propia.

Así mismo, a manera de conclusión este capítulo ilustra para el lector las primeras significaciones que son base de lo que es la fotografía de danza y lo que conlleva la unificación de estos dos elementos lingüísticos.

Como se puede observar en este primer apartado de la presente tesis se examina un poco el recorrido histórico que ha tenido la imagen de danza a través de la pintura y las primeras fotos artísticas tomadas por el ser humano con fines artísticos. Se revela por qué tiene un sentido estudiar un arte como este y cual es en lo personal el interés en ello.

Es importante que este primer apartado logre esclarecer cuales son las aportaciones importantes hasta ahora de la imagen de danza porque a partir de ello se construye en los siguientes apartados un estudio más específico de la estética de la fotografía que existe en una imagen de danza contemporánea específicamente del estado de Tabasco.

Los cimientos de la fotografía y la danza son lo que han permitido que el ser humano pueda crear fotografía de danza tal y como se conoce hoy día, con la estética actual. Es importante conocer cuál es el recorrido de estos dos elementos en el paso del tiempo porque también permite ver la diferencia y las innovaciones que tiene la fotografía de danza actualmente.

Capítulo 2

PERSPECTIVA TEÓRICA DE LA FOTOGRAFÍA DE DANZA: DANZA Y
FOTOGRAFÍA

2. PERSPECTIVA TEÓRICA DE LA FOTOGRAFÍA DE DANZA: CUERPO EN MOVIMIENTO Y FOTOGRAFÍA

Al hablar de un tema dentro del ámbito académico sin duda no se puede dejar pasar el sustento teórico que debe llevar este. Es importante como académico aportar al mundo del conocimiento, pero no sin dejar de lado el lado argumentativo.

En este capítulo 2 de la presente tesis se presentan ya los apartados que comienzan a discutir la información sobre los estudios anteriores de la imagen de danza, pero también sobre los aspectos a analizar de la fotografía dancística.

Dentro del apartado 2.1 *Estudios de imagen y danza* se presenta todo el repertorio que constituye a los estudios más relevantes y relacionados al tema. Se presentan distintas aportaciones teóricas de autores como Alberto Dallal, Diego Lizarazo, Penélope Donís y María René Dávila Valencia. Estos autores contribuyen en distintas áreas de este trabajo, ya sea de imagen, danza o imagen en movimiento.

Por el lado interpretativo se mencionan cuatro apartados que dan lugar a los elementos que conforman la estética de Mandoki (2006). A partir de estos puntos se comienza a explorar lo siguiente: “La dramática (como energía, ímpetu, actitud, intencionalidad, agencia, voluntad, orientación), y la retórica (como el canal o vehículo a través del cual se manifiesta esta energía)” (p. 55).

Los apartados se titulan de la siguiente manera: 2.2 La revelación de la imagen en movimiento. 2.3 El cuerpo habla y la fotografía interpreta, 2.4 Poética de la imagen de danza y 2.5 Rumbo a la analítica de danza.

2.1. Estudios de imagen y danza

La inexistencia de estudios y trabajos que referencien lo que es exactamente la fotografía de danza es motivo suficiente para convencerse que es necesario ahondar más en el tema y compartir lo encontrado. En este apartado se deja ver y se confirma que: hay pocos estudios de la fotografía de danza como tal y no muchos (o ninguno) abordan la perspectiva estética. Sin embargo, este bloque se lleva a cabo haciendo referencia a diversos autores y estudios que si bien no contribuyen al tema específico de la fotografía de danza aportan algo ya sea sobre danza, fotografía o imagen.

Se entiende que la fotografía es en realidad una imitación del mundo real y que es cierto que una imagen puede ser capaz de transmitir a través de la captura del movimiento señales que permiten al espectador interpretar la imagen no solo tan cual se ve, sino con un peso significativo más complejo. Penélope Donís (2018) rescata este pensamiento cuando argumenta en sus tesis *Una aproximación a la fotografía de Danza de Miguel García: entre la expresión y el documento* lo siguiente:

La fotografía surge de un objeto real para convertirse en una huella espectral de ese objeto. Es una imagen que registra de forma visual “el mundo real”, pero la realidad, convertida en imagen, puede contener otros valores significativos que no necesariamente estén directamente vinculados con el

objeto “real” y nos permitan acceder a un campo visual anteriormente no contemplado [...] Partiendo de una realidad, las imágenes nos muestran la revelación de algo que aparentemente está oculto en medio de una fotografía.

(p. 2)

Algo que coincide con el autor Alberto Dallal (2013) en su artículo *La fotografía de la danza o el sometimiento de la forma*, corresponde a pensar que la danza no solo es denotativa, sino que en realidad este arte solo adquiere el valor a través de lo que el danzante puede emitir con ella o más importante, lo que el espectador entiende del baile: “Podríamos entonces afirmar que la danza surgió desde el momento en el que un ser humano le otorgó significación (emoción, funcionalidad mental, imposición de conceptos, objetivos expresivos) a los movimientos del cuerpo” (p. 12).

Por si fuera poco, esta idea se reafirma con lo siguiente que plantea Donís (2018) dentro de su mismo texto: “La fotografía sola no dice nada. Hay que hacer que signifique y, para ello, hay que ponerla en una especie de relación de actualización con otros elementos relativos a la representación (restos, rastros, descripción, texto, etc.)” (p. 4). Con todo esto, se logra entender que ni la foto ni la danza están exentas de llevar consigo una carga significativa importante y que incluso su valor y su existencia misma depende de ello.

Por otro lado, la danza como comunicación es sin duda la implicación de un nuevo lenguaje que está estructurado a partir de sus propias reglas y símbolos. De la tesis *La danza como comunicación* de María Renee Dávila Valencia (2014) se encuentra que: “La danza es el lenguaje más alto y desarrollado del cuerpo. Es en

sí misma un conjunto de signos, es decir, un código.” (p. 16) Es muy clara la referencia. Habla muy bien sobre la danza como un lenguaje más y por eso es importante incluir este documento dentro de este apartado. Valencia alude a la existencia de una carga implícita dentro del movimiento de la danza, de un mensaje e incluso algo más complejo como lo es el lenguaje.

Otro tema que también encaja dentro de los estudios de la fotografía de danza es la imagen. Las investigaciones previas sobre la imagen ayudan a entender y encontrar las respuestas que aquí se buscan. Para esto, Diego Lizarazo (2004) en su libro *Íconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes* plantea lo siguiente:

La imagen nos permite significar el mundo y a la vez mundanizar los signos. El que mira, habita un espacio y sólo ve, si mira y cuestiona, si cuestiona y mira [...] nos hacemos actores sociales en el juego entre nuestra manera de ver y la expectativa de lo que nos mira. Miramos por la mirada que nos mira y aprendemos que alguien nos ve cuando miramos. El mundo visto es un mundo que a la vez nos observa y buena parte de nuestra manera de observarlo proviene del vistazo que sobre nosotros lanza (p. 201).

Dolores Morín cita a Lizarazo, plantea que la imagen no solo permite entender en la fotografía mensajes y otros significados sino permite entender al mundo y cuestionar lo que nos rodea. La imagen artística y la imagen en sí, puede ser también crítica y a través de ella se permita ver con distinta expectativa al mundo.

Siguiendo con el tema de la imagen, a continuación, se aborda la imagen dancística desde la opinión nuevamente de Alberto Dallal (1997) de su trabajo *Aprender el movimiento no congelar un instante*, donde menciona lo siguiente:

El hecho de que, a una buena, lograda fotografía (en ocasiones a una excepcional, excelente fotografía) corresponda una danza y/o un bailarín o bailarina mediocres, nos hace cautos al respecto. Por una parte, el fenómeno expresa de nueva cuenta la cualidad “subjetivadora” de la fotografía; por la otra, constituye una llamada de atención para el crítico o el teórico de la danza, respecto de la necesidad de buscar en el lenguaje dancístico, no en la expresión dancística, las cualidades últimas y fundamentales del arte de la danza, un arte cuyo conocimiento no se puede apreciar exclusivamente por conductos fotográficos (p. 3).

La imagen tomada de la obra dancística se ve totalmente desprendida del baile y comienza su individualidad como obra artística. Una de las características más destacables de la nueva obra de arte (la foto) es su subjetividad. Importante para la investigación a la que aquí se pretende llegar. En el texto *La historia de la imagen o una imagen para la historia* de Isis Saavedra Luna (2003) se menciona que:

En la interpretación de una imagen, intervienen varios elementos: el sujeto que la produjo y las condiciones en que fue producida, es decir el motivo que le dio origen. No es lo mismo tomar una fotografía para un concurso que las obtenidas durante las vacaciones o las que han sido encargadas para promover el turismo oficial. El segundo aspecto es el que se refiere a la imagen

que se encuentra en la foto; el tema puede ser relaciones sociales o vida material, o bien un aspecto inconsciente del momento en que fue tomada (p.p. 4-5).

Esto indica que ciertamente que hay dos actores importantes que juegan un papel dentro de la creación de una imagen: El fotógrafo y el motivo del fotógrafo.

Jorge Latorre (2012) en su artículo *Fotografía y arte: encuentros y desencuentros* menciona algo que también coincide con el argumento anterior:

La fotografía ya no es considerada como mero documento o instrumento de reproducción, ni tan siquiera como una imagen artística que pudiera asimilarse a la pintura, sino como medio de expresión plástica con valores propios que radican esencialmente en el factor mecánico (p. 29).

En conclusión, varios autores replican la idea que la imagen y sobre todo la fotografía empezó a implicar la significación de algo que va más lejos de lo meramente visual.

2.2. La revelación de la imagen en movimiento

La fotografía de danza se entiende como una obra final que está constituida por dos elementos que vendrían siendo la imagen y el movimiento se puede decir que la imagen aquí es vista desde una perspectiva totalmente independiente a la obra final, así como también el movimiento.

La revelación que finalmente tiene la fotografía de danza primero separa las partes que la constituyen y repasa uno a uno sus atributos. Tanto los aspectos connotativos como los denotativos se exponen aquí, a fin de esclarecer porque

la imagen de danza es lo que se obtiene como obra final, es decir, porque es lo que es. Tanto las particularidades de los aspectos semióticos como de los aspectos estéticos sin duda tienen que ver con el contenido de la forma y lo que se expresa en ella. Principalmente el cuerpo y el movimiento forman parte fundamental de la obra final, que es la fotografía de danza.

En el libro *La cámara lúcida* de Roland Barthes (2006) se plantea que:

La fotografía por naturaleza tiene algo tautológico: en la fotografía una pipa es siempre una pipa. Diríase que lleva siempre su referente consigo estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en el seno mismo del mundo en movimiento: están pegados el uno al otro, miembro a miembro (p. 31).

Es verdad que la obra fotográfica por naturaleza va de la mano con el referente, pero es posible separar dentro de la imagen al movimiento. El mismo Roland Barthes plantea más adelante en su libro lo siguiente:

Una foto puede ser objeto de tres practicas (o de tres emociones o de tres intenciones): hacer, experimentar, mirar. El *Operator* es el fotógrafo. *Spectator* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. [...] el *Spectrum* de la fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con espectáculo y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto (p. 35).

Tal y como lo explica Barthes estas tres miradas de la imagen desprenden uno a uno los elementos que contiene una fotografía de manera natural. La imagen no

puede ser separada de su referente. Por otra parte, el movimiento también es un punto importante de la imagen de danza. Radoslav Ivelic K. (2008) encuentra que:

La psicogénesis de la danza está presente, [...] en la necesidad de exteriorizar nuestro mundo interior a través del cuerpo. El medio de expresión específico de la danza es el «paso danzable». Este término no debe hacernos pensar en el movimiento habitual de las piernas y los pies, cuya finalidad es cumplir con la función práctica de traslación. Los movimientos cotidianos valen sólo instrumentalmente; es indiferente cada etapa del mismo o su modo de manifestarse: puedo caminar de prisa, lentamente, dando saltitos, etc., lo importante es el objetivo final. El paso danzable, en cambio, hace que cada etapa, cada fase del movimiento se vuelva «valor en sí»; ya no puede ser cambiado. Sentimos que la percepción se valora en sí misma; que el cuerpo adquiere una armonía, un ritmo que lo eleva a valor estético (p. 28).

Figura 23 Sin título. Yuliana Alejo 2020



Se entiende entonces que el movimiento de la imagen es un valor otorgado a la movilidad del cuerpo que está en la imagen. No es el mismo tipo de movimiento el que se refleja en la danza que el movimiento que se realiza cotidianamente. Cuando se aplica movimiento de danza y no movimiento común y corriente la

carga interpretativa, la carga visual y la carga estética del movimiento transmuta, cambia totalmente para convertirse en una armonía del lenguaje del cuerpo y la danza.

Por ejemplo, la siguiente fotografía (figura 23) que está compuesta por solo una persona, es una que particularmente denota mucho movimiento con solo observarla, a este movimiento en danza se le conoce como “*grand jete with attitude d’rriere*” y consiste en dar un salto muy alto al mismo tiempo que posa al momento de estar suspendido en el aire.

Para empezar, como ya se mencionó, esta imagen en la parte fotográfica (por decirlo de algún modo) cuenta con el movimiento como parte connotativa, también con una bailarina puesto que como dice Barthes en su obra *La Cámara Lucida*, el objeto que se muestra en la imagen no se separa de su ser, lleva consigo siempre su referente que está determinado por una paradoja entre la inmovilidad en el seno del movimiento, es decir, una bailarina es una bailarina; un “*grand jete with attitude d’rriere*” sigue siendo un “*grand jete with attitude d’rriere*”. (Esta última frase, está escrita en francés porque en su origen la danza comienza en Europa y tiene una gran influencia dentro de la cultura y el lenguaje francés. Los nombres de los pasos y poses de bailes son imposibles de modificar de su origen lingüístico, por lo que siempre que se menciona en este escrito y se escribe, se pone tal cual como es.)

Por otro lado, continuando con lo dicho por Barthes en la misma obra de *La cámara Lúcida*, en la fotografía existe la posibilidad de separar tres emociones particulares: La del *Operator*, *Spectator* y el *Spectrum*.

En este caso, como ya se dijo el *Operator* es el fotógrafo (y aunque no existe mucho que decir al respecto pues su interpretación depende del autor lo cual es completamente ajeno aquí), se puede mencionar que en un principio la fotógrafa de estas imágenes era una bailarina, comenzó por el mundo de la danza, pero según sus palabras fue allí mismo donde se fascinó por la fotografía de danza y su afán de querer capturar todo el tiempo que pasaba en el escenario esas mismas imágenes que observaba.

El *Spectator*, son todos aquellos que observan la foto y que constituyen periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Puede ser que como justo ahora se cumple esta actividad de *Spectator* al seleccionar las minas fotos para hacerlas parte de un archivo se análisis interpretativo y que observa, analiza y comprende las imágenes dancísticas.

Ahora bien, el *Spectrum* hace referencia “al retorno de lo muerto”. Barthes quiere decir con esto que la foto hace posible congelar un fragmento del compuesto entre materia-tiempo-espacio en la imagen y que esto paralelamente al momento presente hace posible traer de vuelta ese mismo punto en el tiempo que ya es pasado y que por lo tanto está muerto.

Finalmente, el movimiento de la imagen también es importante. En el sentido en el que existen distintos tipos de movimiento, aquí se hace referencia a dos tipos en particular: el primero que es el movimiento cotidiano, caminar, correr y simplemente trasladarse de un lado a otro y el segundo que se trata del movimiento estético; es un movimiento armónico que con cada uno de los pasos lleva una intención y un valor en sí.

Con solo observar la imagen, es suficiente para decir que el tipo de movimiento que tiene se trata del estilizado, del armónico ¿Por qué?, pues este movimiento: “*grand jete with attitude d’rriere*”, es un movimiento completamente intencional, un movimiento de danza que tiene como finalidad denotar la fuerza y la flexibilidad del bailarín al mismo tiempo que se considera como un movimiento bello y controlado, algo que jerarquiza a los bailarines en el nivel de capacidades, “si más saltas, más fuerte eres, mejor bailarín eres”.

2.3. El cuerpo habla y la fotografía interpreta

La imagen artística o fotografía de danza está dada a partir de la captura del instante movimiento y justo en el acto. En palabras de Barthes (2006) “La fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (p. 29). La imagen puede interpretar lo que la persona física y real hace a través de su expresión corporal. La fotografía es el medio de habla del danzante, así como también es el medio de habla del fotógrafo. Al fusionar estos dos quehaceres se obtiene como resultado una imagen del cuerpo dónde el mensaje necesita ser develado a través de la semiótica y también desde las miradas denotativas y connotativas.

Independientemente del resultado final que en este caso es la imagen dancística, se obtiene dos puntos importantes que José Alberto Sánchez Martínez (2013) menciona en su obra titulada *Figuras de la presencia*:

[...] las relaciones entre identidad y cuerpo entre espacio virtual para entender el lugar del cuerpo como mecanismo de presencia e identificación en

el proceso de la comunicación virtual [...] por lo que lo virtual puede/suele concebirse en sí mismo como espacio de comunicación (p. 18).

Más adelante dentro del mismo texto de José Alberto (2013) hay algo interesante que es posible rescatar:

El cuerpo es destituido por un nuevo cuerpo, el cuerpo virtual que se construye a partir de nuestros códigos culturales-identitarios: la imaginación condicionada. [...] al surgimiento de la ausencia del cuerpo viene aparejada a una nueva forma de representación y simbolización del cuerpo que lo dota de presencia (p. 24).

Tal como dice Martínez el nuevo cuerpo de la imagen dancística aparece después de la captura de la fotografía, ya en la imagen dada y se convierte en un nuevo cuerpo, es decir, ya no se trata del cuerpo que el bailarín ha puesto para la fotografía sino se habla de un nuevo cuerpo que pertenece solo a la imagen ya capturada. Este nuevo cuerpo también es producto de la imaginación condicionada del espectador. El espectador tiene el poder y la capacidad de que a través de la imaginación le dé un sentido al nuevo cuerpo que a su vez dota de presencia a la fotografía.

Tanto la estructura que se devela en el primer eje como la condición semiótica del cuerpo y el movimiento que se muestra en una fotografía finalmente producen algo que en la mirada estética se le llama poética, (reflexión que se desarrolla en el tercer eje).

Siguiendo con lo antes mencionado, ahora es mejor retomar otro ejemplo:

En la fotografía de estos dos bailarines ¿Dónde está la virtualidad y en que consiste la figura presencia?

Pues bien, como se hace mención en la cita de José Alberto Sánchez la virtualidad en esta imagen se encuentra en el espacio de comunicación, es decir, la identidad de los bailarines y el cuerpo de ellos se concibe como uno mismo en la imagen que forma parte del proceso de comunicación de la fotografía, al mismo tiempo que se entiende por virtual al espacio constituido por los cuerpos de la identidad (los bailarines) al instante de la comunicación de la imagen dada.

Por su parte, la figura presencia trata de esta nueva representación del cuerpo. Cuando en una fotografía o una imagen, (hablando de un espacio virtual que comunica como se menciona en el párrafo anterior) se encuentra capturado un

Figura 24 Sin título. Yuliana Alejo. 2019



cuerpo este cobra un nuevo valor. La imagen que consta de un cuerpo estará condicionada a ser representada y valorizada por el espectador que sin duda interprete la imagen dependiendo de las referencias culturales-identitarias de su imaginación.

Esta nueva interpretación del espectador permite a la imagen crear una identidad muy apartada de la original, (como si fuese completamente nueva, casi inventada por el intérprete de la imagen dancística) y crea consigo a lo que se le conoce como figura presencia. En el ejemplo, la figura presencia

depende de quién interprete la imagen, es decir, del que observa.

La figura presencia en el ejemplo (figura 24) trata de un bailarín y una bailarina del municipio de Cunduacán, Tabasco, jóvenes y bellos de facciones. Ambos con una buena condición física que denota fuerza y equilibrio. También los personajes denotan concentración, seriedad y fluidez.

Por otro lado, es prudente mencionar dos de las condiciones de la estética importantes que plantea Mandoki (2006): “la dramática (como energía, ímpetu, actitud, intencionalidad, agencia, voluntad, orientación), y la retórica (como el canal o vehículo a través del cual se manifiesta esta energía)” (p. 55).

En la imagen, la dramática se encuentra en la pose, en la gestualidad de los bailarines y también en la fuerza que denota la imagen al mirarla. Por su parte, la retórica no es más, sino que el cuerpo mismo de los bailarines. Su cuerpo, su baile es sin duda la retórica o su canal de transmisión dentro de esa fotografía; pero al mismo tiempo que se trata del cuerpo hay algo que es justamente lo que aquí se discute: la fotografía también como un canal o medio de dramática. Sin duda alguna la fotografía es un elemento que funge como retórica de la dramática de los bailarines y de su danza.

2.4. Poética de la imagen de danza

La poética de la danza, la poética de la fotografía y la poética del movimiento del cuerpo en la fotografía, vienen a constituir un mismo cuerpo que finalmente es la poética de la imagen de danza.

La mirada estética que se pone aquí está dada a partir de los sentidos de significación que se dan por tres principales actores:

- El danzante
- El fotógrafo
- El que mira la fotografía

Estos tres actores finalmente conjugan diferentes significaciones y es por eso por lo que una obra puede verse con más de un significado tanto semiótico como estético y que provoca diferentes sentidos. Con respecto a la poética de la imagen Diego Lizarazo (2004) en su obra *Íconos figuraciones, sueños* comenta lo siguiente:

La imagen puede devenir en poesía y la poesía puede hacerse imagen. En un punto, en una historia, la imagen alcanza el estatuto de poética, pero la imagen poética desborda la sustancia del lenguaje único. Estalla de las palabras, y también puede brotar del cuerpo en movimiento (p. 53).

La poética de la imagen puede entonces surgir de un cuerpo movable, y se habla de una poética que es un lenguaje único de la imagen. Algo importante que menciona Lizarazo en ese mismo libro es cuando retoma a Mukarovsky y comenta:

Mukarovsky entiende la función estética como la fuerza que crea el valor, y la norma como la regla con la que se mide dicho valor. Cualquier práctica humana puede estar acompañada de la función estética y cualquier objeto puede portarla. Caminar parece una acción puramente motriz con una finalidad práctica, pero todos sabemos que puede transformarse en una acción estética cuando se realiza en el marco de una danza, un rito o una representación (p. 72).

Retomando el ejemplo de Lizarazo con Mukarovsky queda claro que la aplicación de la estética al movimiento es indiscutiblemente particular en ejercicios como la danza. La estésis entonces es el sentido, el valor otorgado al movimiento realizado con una intención particular. Ejemplo de esto, sería la fotografía que aquí se presenta continuación:

En esta imagen en particular (figura 25) se puede observar a las bailarinas arriba del escenario. No se puede decir con exactitud que ellas caminan, pero se observa claramente el contrapeso del movimiento que realizan y este predomina de un solo lado.

Normalmente a los bailarines por regla general cuando se encuentran en clases de danza se les enseña que deben caminar siempre estilizadamente, la actitud del bailarín nunca será desganada o sin gracia.

Esta imagen o la pose de las bailarinas (para quienes conocen de danza) representa el final de un movimiento de desplazamiento lento que culmina en el énfasis de brazos en un solo costado. Pueda ser que como se menciona

Figura 25 Sin título. Yuliana Alejo. 2019



anteriormente no se vea como tal el movimiento en la fotografía (ya que la imagen es estática) pero puede aun así hacer referencia de una caminata de danza que termina en esa pose que se mira en la foto.

Muy aparte de lo que retoma

Lizarazo de Mukarovsky, es necesario tomar nuevamente en cuenta otro de los

planteamientos de Mandoki. A continuación, se presenta algo relacionado con lo anteriormente citado en el apartado *El cuerpo habla y la fotografía interpreta*, de la dramática y la retórica de Katya (2006):

La retórica no sólo expresa a la dramática, sino que puede constituir la para producir un efecto de valoración (favorable o corrosiva) en el destinatario, así como en el propio enunciante. [...] La retórica desde la que analizaremos la Prosaica está constituida por cuatro registros o canales de intercambio de enunciados estéticos: el registro lingüístico léxico (por sintagmas verbales sean orales o escritos, entre los cuales estarían también los números y otros signos abstractos o códigos duros), el somático (despliegue corporal, los gestos, la postura, la expresión facial, el olor, la temperatura y talla del cuerpo), el acústico (o sonoro como en la entonación, volumen, timbre y textura de voz) y el escópico (que puede ser visual, espacial, topológico, escenográfico, de utilería y vestuario). A este modelo tetrasemiótico lo denominaré en adelante con el acrónimo LASE por los cuatro registros (léxico, acústico, somático, escópico). (p. 30)

Como se expresa, en el planteamiento de ella se denominan los tipos de registros que también son capaces de expresar la retórica, pero dentro de las categorías que allí se mencionan, en la dramática se pueden incorporar otras categorías que Mandoki denomina a continuación:

[...] en la socioestética aplicaremos categorías a la coordenada de la dramática que llamaré “modalidades” entendiendo por tales a la proxémica, cinética, enfática y fluxión. La dramática es plenamente dialógica pues no solo

manifiesta la postura del enunciante sino su actitud hacia el interlocutor en cuanto que puede acercarlo o alejarlo (proxémica) abrir el intercambio al flujo libre de energía y tiempo o cerrarlo (fluxión), dinamizar o paralizar, agilizar o retardar la interacción (cinética) y enfocarla en un aspecto en particular (enfática). Puesto que estas modalidades involucran energía, materia y tiempo, son constituidas desde el eje de lo simbólico (p.p. 47-48).

Tal cual se lee en la cita, la dramática no solo consiste en la forma en que la retórica lo expresa. La unión de las categorizaciones tanto de la dramática como de la retórica da como resultado otras dimensiones que son las que se utilizan en este análisis. Aquí como tal no es necesario utilizar todas las modalidades que Mandoki propone porque al ser una reflexión del cuerpo y del movimiento no encajan muy bien con algunas modalidades como la léxica y la acústica.

Para entender un poco mejor a lo que refiere esta parte de todas las clasificaciones (figura 26), la siguiente tabla muestra las combinaciones del acoplamiento dramático-retórico:

Figura 26 Modelo Dramático-Retórico. Katya Mandoki. 2006

	<i>Léxica</i>	<i>Acústica</i>	<i>Somática</i>	<i>Escópica</i>
PROXÉMICA	Proxémica léxica	Proxémica acústica	Proxémica somática	Proxémica escópica
CINÉTICA	Cinética léxica	Cinética acústica	Cinética somática	Cinética escópica
ENFÁTICA	Enfática léxica	Enfática acústica	Enfática somática	Enfática escópica
FLUXIÓN	Fluxión léxica	Fluxión acústica	Fluxión somática	Fluxión escópica

Esta categorización planteada por Mandoki focaliza para este estudio dos ejes fundamentales de la dramática propuesta:

- a) La *Somática* entendida por la autora como los sentidos o sensibilidades expresadas por el cuerpo humano. “[...] uso retorico del cuerpo para producir efectos de valorización” (p. 39).
- b) La *Escópica* referida por Mandoki como la expresión de los elementos que se dan en un escenario a través de los objetos o espacios. “[...] se refiere a la puesta a la vista a través de la construcción de sintagmas de componentes espaciales, visuales, objetuales como vestuario, utilería, maquillaje y escenografía para lograr efectos en la sensibilidad del destinatario” (p. 41).

La selección de la somática y la escópica planteada a través de las definiciones de Mandoki apuntan a situar a través de la imagen fotográfica la expresión de la danza en dos de los referentes claves, el cuerpo como producción de movimiento y los objetos que le dan el acoplamiento a la imagen. Se trata entonces de comprender la visualidad de la imagen dancística en todas sus referencias. El tratamiento es entonces una somática y una escópica que son atravesadas por el lenguaje retorico de la *proxémica*, *cinética*, *enfática* y *fluxión*, es decir, se trata de comprender como estas categorías retóricas se convierten en un lenguaje transversal a la somática y escópica. Mandoki explica estas cuatro nociones de la retórica como:

- I. Proxémica: actitud hacia el interlocutor en cuanto que puede acercarlo o alejarlo.

- II. Cinética: dinamizar o paralizar, agilizar o retardar la interacción.
- III. Enfática: enfocar la energía en un aspecto particular.
- IV. Fluxión: abrir el intercambio al flujo libre de energía y tiempo de cerrarlo (p. 48).

Este acoplamiento entre los ejes estéticos *somática* y *escópica* atravesados por la retórica brinda explicaciones propias que son el foco de interés del estudio.

Tabla 1 Modalidades de Mandoki. Autoría propia 2021.

Somática Proxémica	Escópica Proxémica
Somática Cinética	Escópica Cinética
Somática Enfática	Escópica Enfática
Somática Fluxión	Escópica Fluxión

Con base a lo anteriormente mencionado, se propone aquí un ejemplo con la fotografía de una bailarina tabasqueña (figura 27). En el análisis siguiente se toman en cuenta las clasificaciones de proxémica, cinética, enfática y fluxión en su modalidad somática. Se muestra lo siguiente:

Figura 27 Sin título. Yuliana Alejo. 2019



En primer lugar, la proxémica somática refiere al acercamiento o alejamiento del cuerpo de la bailarina. Esta parte trata también de aspectos como la talla, la postura los gestos y el despliegue corporal. La chica se encuentra en una postura bastante peculiar, mira hacia arriba de su hombro, su mano derecha esta levantada de manera relajada, tiene muñeca y dedos relajados. Su brazo izquierdo está desplegado en línea horizontal hacia la izquierda a la altura de su cintura.

Sus pies uno enfrente del otro mientras levanta el talón derecho ligeramente.

Luego de la *proxémica somática* viene la clasificación de *cinética somática*. Esta trata del movimiento en cuanto al dinamismo y estatismo de este, así como de la ligereza o pesadez de los movimientos. En esta imagen y como se menciona en el párrafo anterior la chica muestra ligereza del cuerpo. A pesar de la postura su gesto, su expresión corporal y su cara no demuestra rigidez lo que la hace una imagen de una bailarina bastante relajada y liviana.

La *enfática somática* trata de la parte del cuerpo en la que más se despliega energía, ya sea de manera negativa o positiva, para denotar algo bueno o algo malo. En la imagen de la bailarina puede decirse que la enfática somática está en el énfasis de energía que está en la mano derecha y en el pie derecho. La energía o el énfasis de la energía de esa foto se encuentra allí porque es como si la chica centrara toda la atención en ese gesto y en esa postura.

Por último, la *fluxión somática* de esta bailarina se encuentra también en el flujo de energía a través de los gestos, gestos como contraer cuello, manos, mandíbula, ojos, etc. pero también la fluxión somática puede estar presente en todo lo contrario, no contraer estas partes del cuerpo. En la bailarina claramente puede verse que la fluidez de su energía es positiva, es relajada en su rostro y pudiese parecer que hasta sonríe, sus manos son relajadas y sus pies no se miran tensos, a pesar de su postura.

Así pues, la retórica y las modalidades de esta están presentes en todo momento de una fotografía de danza, es decir, de la dramática, se encuentran en los aspectos tanto connotativos como denotativos de la imagen dancística y en el cuerpo, postura y movimiento del bailarín.

2.5. Rumbo a la analítica de la danza

Para llegar a la analítica de la danza es importante seleccionar la herramienta de trabajo con la que se pretende recorrer todo el trayecto de análisis. En este caso parece prudente rescatar el modelo de análisis que propone Wolfgang Iser:

Figura 28 Modelo Wolfgang Iser

POLO ARTÍSTICO (TEXTO)	OBRA	POLO ESTÉTICO (LECTOR)
Texto creado por el autor. Complejo de perspectivas esquematizadas que potencialmente pueden generar el objeto de la obra.	Emerge de la convergencia texto/lector. Es <i>virtual</i> en tanto no se reduce a lo <i>material</i> del texto ni a las <i>disposiciones</i> del lector. Es <i>relacional</i> en tanto producto de la <i>intersección</i> del acto de lectura.	Concreción efectuada por el lector en la que se produce el objeto de la obra.

En este modelo (figura 28) se tienen tres ramificaciones que son las que se utilizan en este texto para el análisis de la imagen de danza.

- a) El *polo artístico* que se trata en este caso de la danza, el apartado de la obra que refiere a la imagen de danza y el polo estético que corresponde al lector de la fotografía de danza, es decir, al espectador.
- b) La obra es la parte virtual, entendiendo por virtual a la concepción subjetiva de la obra y por lo tanto no se constituye en lo material. Esta parte del modelo refiere al acto de lectura y surge de la conjunción entre texto y lector.
- c) El polo estético trata de las conclusiones a las que llega el espectador de la obra, meramente desde la sensibilidad de su interpretación de acuerdo a su imaginación referida.

Este modelo permite entender con claridad los elementos que a lo largo de este trabajo se pretende analizar. Uno de los principales motivos que llevan a la selección de este modelo en específico es precisamente lo que comenta Diego Lizarazo (1998) en su libro *La Reconstrucción del Significado*:

La teoría del efecto dice Iser, parte de la distinción entre el polo artístico y el polo estético, pero no supone una existencia significativa (metafísica, diría Derrida) en la estructura apelativa. Ésta sólo se da en la relación con el lector, punto justo en el que emerge la obra (p. 144).

Como dice Lizarazo este modelo se centra en la respuesta del lector justo al momento de mirar la obra final. La fotografía de danza si bien consiste en dos obras que son la danza y la fotografía por separadas, aquí la mirada está en la fusión de ambas como una obra final y que el lector será quien otorgue significado al final de la unión.

El modelo de Iser al no proponer una existencia apelativa, da como resultado una interpretación desde la mirada del lector de la obra, es decir del espectador. Es posible retomar en esta parte el mismo ejemplo del apartado anterior de la siguiente manera:

Tabla 2 Modelo de Wolfgang Iser desarrollado. Autoría propia. 2021

Polo artístico(obra):		La obra es, como lo dice Iser, la mirada del autor. En este caso es la mirada del fotógrafo, pero es también la mirada del bailarín que son los que crean toda esta escena.
Polo estético (interpretación de la obra):		Aquí se coloca toda la interpretación desde la mirada del espectador. El polo estético es nada más y nada menos que el que mira la fotografía.

Todo esto, da como resultado:

La obra, según el modelo de Iser (Tabla 2) es la unificación de los factores de texto (tabla ----) y lector (quien lee la tabla). De acuerdo con Wolfgang Iser esta parte de obra, no puede ser un aspecto metafísico pues se trata meramente de la subjetividad de toda esta interpretación de la fotografía que el lector hace por medio de la mirada o la reflexión exhaustiva de la misma. Iser llama a la obra (resultado de la interpretación de la tabla) virtual, pues no es un aspecto que aparezca más que en la imaginación o en la relación de la intersección del acto de lectura.

Esta modelización teórica propia para el estudio demanda explicaciones metodológicas que orienten el rigor puntual para el análisis de las imágenes fotográficas, explicaciones que se brindan en el siguiente capítulo.

Capítulo 3

MÉTODO PARA DEVELAR LA ESTÉTICA FOTOGRÁFICA DE LA DANZA

3. MÉTODO PARA DEVELAR LA ESTÉTICA FOTOGRÁFICA DE LA DANZA

Esta tercera unidad contiene las especificaciones del tipo de estudio que se hace, así como el diseño de instrumento con el cual se analizan las fotografías de objeto de estudio, se revela aquí el diseño del instrumento de interpretación de cada fotografía desde la perspectiva estética y explica la matriz de interpretación que es la fusión entre el diseño de instrumentos y el diseño de análisis de interpretación.

Dentro del apartado *¿Cómo es el tipo de estudio que se hace?* Se revelan todas las características y especificaciones de acuerdo con la metodología de investigación que debe contener un proyecto de investigación.

Por otro lado, la sección *Instrumentos estéticos* cuenta con la parte de la metodología que se utiliza para analizar las fotografías de manera general y el sustento teórico con su debida autoría de los aspectos específicos, por qué y cómo de la interpretación de cada imagen dancística. Esta sección revela cuales son las fotografías específicas que se utilizan dentro de este escrito al igual que su respectivo autor.

Por último, el apartado de *Análisis de la interpretación estética* es la revelación del proceso hermenéutico y a su vez contiene el apartado de *Interpretación: estésis de la fotografía de danza* que es cada aspecto específico a analizar del *Instrumento estético*.

3.1. ¿Cómo es el tipo de estudio que se hace?

Dado que este estudio se basa en fotografías dancísticas es prudente elegir de entre todos los enfoques el cualitativo. Su alcance es identificar y analizar por medio del análisis del discurso. Se trata de una investigación que desde una mirada interpretativa reúne las características de la fotografía de danza para ser reconocidas por el investigador. Es cualitativa porque se adentra al campo metafísico de aspectos tales como valores, opiniones y experiencias. En palabras de Gil Flores, Rodríguez y García (1999) en su obra *Metodología de la investigación cualitativa* se plantea que:

La investigación cualitativa, se plantea, por un lado, que observadores competentes y cualificados puedan informar con objetividad, claridad y precisión acerca de sus propias observaciones del mundo social, así como de las experiencias de los demás. Por otro, los investigadores se aproximan a un sujeto real, a un individuo real, que está presente en el mundo y que puede, en cierta medida, ofrecernos información sobre sus propias experiencias, opiniones, valores, etc. por medio de un conjunto de técnicas o métodos como las entrevistas, las historias de vida, el estudio de caso o el análisis documental, el investigador puede fundir sus observaciones con las observaciones de otros (Gil Flores et al. p. 62).

Entonces, se puede decir que de entre estas dos formas de ver la investigación cualitativa, la primera es la que se ejecuta en este trabajo, porque se trata de mirar fotografías y redactar la propia experiencia de las características específicas de la estética en la imagen de danza.

Por otro lado, el análisis de discurso es el estudio de meramente el discurso, entendiendo por discurso todas las implicaciones que Mandoki (2001) plantea en su obra *Análisis paralelo en la poética y la prosaica; Un modelo de estética aplicada*:

[...] la dimensión estética concierne no sólo a los casos extraordinarios de expresión artística que han captado la atención de prácticamente toda la teoría estética, sino a fenómenos cotidianos, de la vida diaria, sistemáticamente soslayados por ésta hasta el día de hoy. [...] “poética” me refiero a su sentido clásico aristotélico que significa lo propio de la *poiesis* en tanto quehacer o producir artístico, y por “prosaica” del latín *prosus*, participio de *provertere* (verter al frente), designo a la estética de lo cotidiano (p. 16).

Entonces, como se menciona anteriormente tanto las clasificaciones de poética y prosaica, como todas sus demás implicaciones constituyen lo que se conoce como discurso. Este escrito se encarga de analizar la poética, la producción del quehacer artístico como lo es la fotografía de danza.

Dicho lo anterior, los objetos de estudio o discurso a analizar son fotografías tomadas por una artista tabasqueña de una compañía de danza contemporánea, del municipio de Cunduacán, Tabasco. Yuliana Alejo tiene 24 años y es aficionada a la fotografía específica de danza y que antes de ser fotógrafa, era bailarina contemporánea. A pesar de que no estudió fotografía, se ha dedicado a ésta ya desde hace varios años, lo que la lleva a tener cierta experiencia como fotógrafa. La autora de las fotografías cuenta con una amplia carpeta de fotografías de la danza, pero se ha decidido utilizar solamente seis para este trabajo. A pesar de

que las unidades de estudio sean fotografías, es preciso aclarar que el análisis va totalmente desligado de la obra original y del autor.

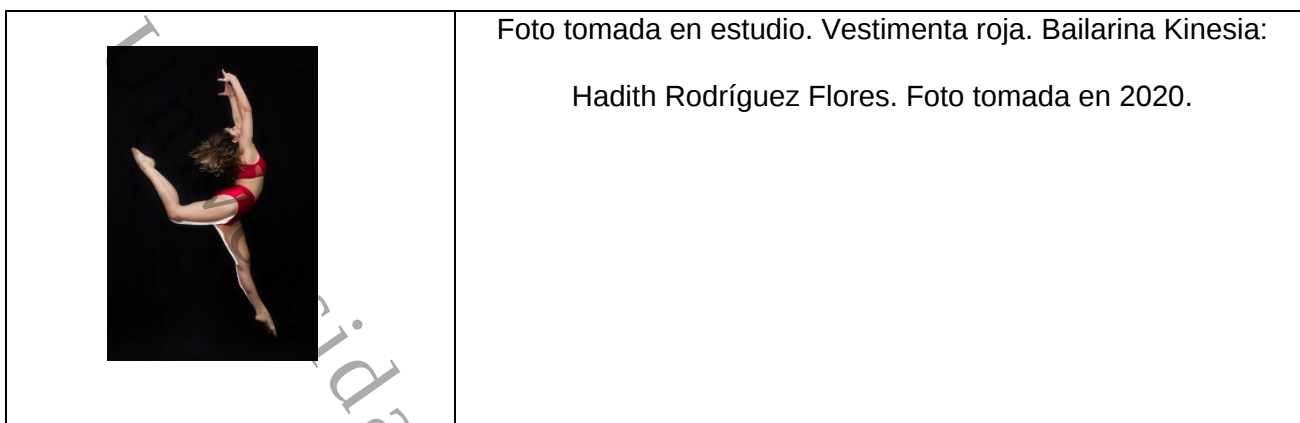
Se decide utilizar las fotografías solamente de la fotografía Alejo porque como se menciona en el párrafo anterior esta investigación va desligada totalmente de la interpretación y la obra original de Alejo, por lo que no afecta si se trata de uno o más autores ya que no tendrán participación dentro de la misma.

La obra de la artista es relevante y particular, compuesta de un catálogo cuyo índice puede alcanzar más de cien fotografías de donde se seleccionan seis unidades como muestra representativa de este índice de imágenes de la danza en Tabasco. A continuación, se muestra una pequeña semblanza de los instrumentos:

Tabla 3 Instrumentos de análisis. Autoría propia con base a Katya Mandoki. 2022

Unidades de estudio	Referencia de la obra
	Fotografía tomada de día, centro de convivencia, Cunduacán, Tabasco. Está compuesta de dos bailarines de la compañía Kinesia: Enrique Figueroa y Gabriela López. Su vestimenta es negra y beige. Foto tomada en 2019.

	Fotografía tomada al aire libre con luz de día, centro de convivencia Cunduacán, Tabasco. Está compuesta de dos bailarines de la compañía Kinesia: Enrique Figueroa y Gabriela López. Su vestimenta es negra y beige. Foto tomada en 2019.
	Foto tomada en 2021. Bailarina: Hadith Rodríguez Flores. Vestimenta de falda blanca con top de colores amarillo, rojo y azul.
	Foto tomada en 2019, durante puesta en escena, en el teatro Esperanza Iris. Bailarina de la compañía Kinesia. Vestimenta totalmente blanca.
	Vestimenta completamente roja. Bailarinas Kinesia.



3.2. Instrumentos estéticos

El estudio de las imágenes fotográficas requiere de instrumentos propios al contenido y objetivo de la investigación; esto significa seleccionar recursos que le sean adecuados para el análisis. Sin duda alguna los aportes de Katya Mandoki (Figura 29) se tornan relevantes para construir dichos instrumentos, sobre todo cuando plantea categorías estéticas que conducen a la exploración rigurosa de contenidos artísticos. Al respecto se retoma la clasificación que Mandoki (2006) desarrolla en su obra *Prácticas estéticas e identidades sociales*, donde plantea dos coordenadas esenciales para su estudio, la retórica y la dramática: “Estas modalidades son captadas sensiblemente por el intérprete y manifestadas también desde la sensibilidad del enunciante.” (p. 56)

Figura 29. Modalidades estéticas de Mandoki. Katya Mandoki

	<i>Léxica</i>	<i>Acústica</i>	<i>Somática</i>	<i>Escópica</i>
PROXÉMICA	Proxémica léxica	Proxémica acústica	Proxémica somática	Proxémica escópica
CINÉTICA	Cinética léxica	Cinética acústica	Cinética somática	Cinética escópica
ENFÁTICA	Enfática léxica	Enfática acústica	Enfática somática	Enfática escópica
FLUXIÓN	Fluxión léxica	Fluxión acústica	Fluxión somática	Fluxión escópica

Si bien, aquí no es necesario utilizar todas las clasificaciones que ella presenta es importante abarcar las siguientes: Proxémica, Cinética, Enfática y Fluxión en binomio con las modalidades Somática y Escópica.

Estás clasificaciones son las que más se adaptan al objeto de estudio, aunque puede que existan muchas otras que coincidan. Los puntos antes destacados son para poder ver cuales elementos de composición se abarcan de la imagen fotográfica de danza que conlleva a la estésis.

Las categorías de Mandoki (2006) se aplican a este estudio porque en su definición se encuentra relación con el cuerpo, el movimiento y sobre todo la imagen de danza:

[...] entendiendo por tales a la proxémica, cinética, en fática y fluxión. La dramática es plenamente dialógica pues no sólo manifiesta la postura del enunciante sino su actitud hacia el interlocutor en cuanto que puede acercarlo o alejarlo (proxémica), abrir el intercambio al flujo libre de energía y tiempo o cerrarlo (fluxión), dinamizar o paralizar, agilizar o retardar la interacción (cinética) y enfocarla en un aspecto particular (enfática). Puesto que estas modalidades involucran energía, materia y tiempo, son constituidas desde el eje de lo simbólico (p. 48).

También las subcategorías que son la somática y la escópica son las únicas que se amoldan al estudio del cuerpo en movimiento de la imagen, ya que con somática refiere al cuerpo y con escópica a lo visual.

Estético/retorica	Somática	Escópica
Proxémica		
Cinética		
Enfática		
Fluxión		

Tabla 4. Diseño de instrumento de interpretación. Autoría propia con base a Katya Mandoki. 2022.

Es necesario revisar estas subclasificaciones o modalidades (como lo denomina Mandoki) una a una:

- *Proxémica somática*: “[...] es la distancia corporal que establecemos unos a los otros. [...] consiste en mirar o no al otro, situarse espacialmente cerca o lejos del otro, tocarlo o no, y de qué modo, sonreír o ser indiferente (p. 58).
- *Cinética somática*: “nos referimos al dinamismo o estatismo, ligereza o pesadez en los movimientos del cuerpo. [...] la cinética somática dinámica como inclinar a un lado la cabeza, la postura asimétrica del cuerpo, la expresividad de los brazos y manos y el contoneo de caderas se interpretan como índices de feminidad mientras que la cinética estática en la simetría corporal y la inmovilidad gestual como masculinidad. Así la cinética somática parece operar indicialmente para distinguir géneros sexuales [...], además de indicar edad, carácter, seguridad, etnicidad, jerarquía inclusive” (p. 61).
- *Enfática somática*: “refiere al sintagma en el que más energía se invierte y se realza sobre los demás. Desplegamos una enfática particular a través de nuestro rostro o cuerpo que puede ser significativo para los intérpretes:

cierta tensión en el cuello, o la mandíbula, o la forma de dirigir la mirada, de mover las cejas, de tensar los labios, de inclinar la cabeza” (p. 64).

- *Fluxión somática*: “se manifiesta a través de gestos y movimientos corporales que retienen o expulsan la energía. El cuerpo se rigidiza en el cuello, manos, mandíbula, frente, boca, etc. o al contrario la energía fluye gesticulando libremente. [...] la fluxión somática está regulada en parte por la cultura y en parte por la individualidad y la identidad del sujeto (p. 69).
- *Proxémica escópica*: “se refiere a la puesta en vista de distancias largas y cortas por medio de artefactos o usos del espacio. [...] implica distancias y modos de relación espacial” (p. 59).
- *Cinética escópica*: “referencias de estabilidad o dinamismo a través de la organización sintagmática de los objetos y espacios” (p. 52).
- *Enfática escópica*: “refiere al acento que se establece en el vestuario, escenografía, utilería, peinado o maquillaje” (p. 65).
- *Fluxión escópica*: “[...] el estilo barroco [...] expansión impresionante de recursos formales donde el adorno parece rebasar el soporte arquitectónico y reproducirse enloquecidamente por sí mismo, además de la profusión de elementos en la aliteración formal interminable, contrastan con la austeridad centrípeta de estilos clasistas (p. 70).

Todos estos recursos mencionados, permiten al investigador encontrar en la fotografía dancística los elementos estéticos que componen al mismo, abre camino al análisis de cada instrumento y plantea con claridad el panorama de rasgos estéticos que involucra a la imagen de danza.

3.3. Análisis de la interpretación estética

Para la interpretación de los instrumentos se toma en cuenta (como ya se mencionó con anterioridad) el modelo de Wolfgang Iser que dicta lo siguiente:

Tabla 5. Modelación Teórica.

MODELACIÓN METODOLÓGICA			
Polo artístico	Polo estético		
Obra		Somática	Escópica
	Estético/retórica		
	Proxémica		
	Cinética		
	Enfática		
	Fluxión		
Proceso hermeneutico			

3.4. Interpretación: estésis de la fotografía de danza

El proceso heurístico requerido en la modelación metodológica pone en relieve las cuatro categorías estéticas de Mandoki en correspondencia con las dos coordenadas retóricas (somática y escópica). Es decir, cada categoría estética debe de ser analizada como un binomio de lo retórico. Estos binomios tienen su descripción en la columna de heurística.

- A) Relación de binomio: responde a la correlación entre la categoría estética y la coordenada retórica.
- B) Hermeneusis es la descripción analítica interpretativa de las correlaciones.

Tabla 6 Matriz de interpretación. Autoría Propia

Relación de binomios retóricos:	Hermeneusis
Proxémica: Somática	
Proxémica: Escópica	
Cinética: Somática	
Cinética: Escópica	
Enfática: Somática	
Enfática: Escópica	
Fluxión: Somática	
Fluxión: Escópica	

Esta matriz presentada no se pone aquí sino con el único objetivo de crear una propia herramienta que ayude a develar los conceptos retóricos de la imagen de danza. Una matriz como esta no es más que un mapa que ayuda al investigador a poner orden y lógica a las características dadas del instrumento de interpretación, a su vez la matriz una vez dada por el investigador permite al lector comprender la estructura de la fotografía que consecuentemente crea una estética de fotografía de danza.

En otras palabras, puede decirse que la matriz permite crear de una infinidad de posibilidades una herramienta de interpretación para la fotografía que sea apropiada y clara. Respecto a lo dicho con antelación en el artículo de *Hacia una epistemología de la matriz categorial* de Pérez, Guzmán y Fabila se menciona lo siguiente:

Una matriz categorial responde a una modelación teórica, con cualidades conceptuales, que actúan como descriptores explicativos del acontecimiento. Su naturaleza es visual por antonomasia, dada la capacidad sin límites que tiene para representar la realidad. Es flexible en su condición de movilizar el pensamiento y es infinita en su dimensión de búsquedas de respuestas. Su

funcionalidad es colocar una puesta teórica que simula o representa la realidad, cuya movilidad permite el entrecruzamiento del discurso, investido sobre una narrativa que muchas veces encubren de su propia elucidación, pero que a los ojos del investigador pueden ser altamente expresivas. En esencia, una *matriz categorial*, en su noción más simple, es un mapa hologramático de un acontecimiento elusivo, que solo puede ser denunciado por la mirada inquisitiva del pensamiento (2022, p. 9).

Tal como se menciona en la cita anterior la ventaja adquisitiva propia de la matriz proviene de su ilimitación para la creación de esta, así como de su naturaleza flexible y que incursa en los acontecimientos visuales elusivos para el investigador. Permite poner sobre la mesa de una investigación los aspectos exactos a revelar del acontecimiento elusivo.

Finalmente, tanto la modelación teórica como la matriz de interpretación convergen en un punto clave dentro del siguiente apartado donde se realiza la ejecución total de la matriz aquí presentada.

El siguiente capítulo se encarga especialmente de reunir todos los datos necesarios útiles para un análisis hermenéutico, que el investigador interpreta de acuerdo con los parámetros estéticos también dados.

Capítulo 4

LA ESTÉTICA DE FOTOGRAFÍA DE DANZA: OBRA FINAL

4. LA ESTÉTICA DE FOTOGRAFÍA DE DANZA: OBRA FINAL

Finalmente, llegados a este apartado, la cuarta unidad contiene el análisis y vaciado de resultados sobre la interpretación estética de la fotografía de danza. Esta parte de la obra se encarga de revelar los puntos claves de interpretación de acuerdo con la matriz ya anteriormente planteada en las unidades pasadas. Tanto la matriz como el modelo de Wolfgang Iser, se retoman con cada una de las fotografías de análisis con la intención de obtener la hermeneusis.

Este capítulo: *La estética de fotografía de danza: obra final* trata precisamente de plantear resultados obtenidos en la relación binaria de Mandoki (proxémica, cinética, enfática y fluxión), tomando en cuenta dos puntos importantes: 1. La interpretación de la estética esta apartada de la estésis del autor de la fotografía y la danza utilizadas como unidades de análisis y 2. Se usan estrictamente categorías de Mandoki sabiendo que dichas fotografías conviene ser leídas bajo estos aspectos de análisis.

Así, pues como consecuencia de toda la explicación dada en las categorías, la obra final, es un trabajo que interpreta la estética presente en las fotografías de danza.

Por otro lado, la fotografía o imágenes tiene la particular cualidad de ser vistas como símbolos visuales que de alguna manera son interpretados como 1) una forma de ver objetiva y 2) como una espiritualidad o subjetividad. En palabras de Diego Lizarazo (2004) explica muy bien esto en su texto *Iconos, figuraciones, sueños: Hermenéutica de las imágenes*:

...el encuentro traería dos movimientos: a) la mirada antropológica que advertía la relatividad de los sistemas icónicos, la fotografía, es solo una forma de ver, y b) la mirada antropológica que resulta seducida por el poder espiritual de esa otra manera de ver: ante los ojos relativistas, la belleza y la dignidad de esas imágenes-otro rebasa las aspiraciones icónicas de su mundo (p. 14).

En general las imágenes como ya se ha mencionado tienen dos miradas. En esta parte cabe mencionar otro planteamiento del mismo texto de Lizarazo (2004):

Ante el vastísimo mundo icónico, las imágenes que hacen aflorar el esfuerzo interpretativo y propician la discusión y la diferencia de miradas son aquellas que ponen en juego (o que ponemos en juego) la densidad del sentido (o como su contraparte la denuncia sobre su inanidad), y en esa línea se trata del campo simbólico de lo icónico (p. 15).

Así pues, la densidad del sentido se plantea aquí de la siguiente manera, con las categorías de Mandoki y con las características sustraídas de las fotografías de danza, mostradas anteriormente. En este análisis se reflexiona sobre lo simbólico de cada imagen. Entendiendo que lo icónico es la ilustración dancística y lo simbólico lo entendido por cada una de ellas.

4.1. Proxémica

La proxémica se refiere enteramente al espacio. Esta categoría o modalidad dada por Mandoki hace alusión a todos los elementos que tienen que ver con el espacio entre cuerpos y las distancias entre las categorías mismas. Por ejemplo, la proxémica-somática junta las categorías del espacio y el cuerpo para definir

cuales sus distancias, cuál es su relación y como existen. Para explicar mejor la proxémica sería correcto decir que habla de lo cercano o lejano que se observan los objetos, los cuerpos y todos los elementos que existen, y en este caso, específicamente de la fotografía de danza tabasqueña.

4.1.1. Proxémica-somática

La relación binomio proxémica-somática apunta a las características particulares de la cercanía o lejanía del cuerpo, distancias que se aprecia en cada fotografía. En las imágenes que aquí se presentan se puede observar claramente dos aspectos importantes: 1. Se muestra un exceso de cercanía y 2. Se muestra un exceso de lejanía, (dos cuerpos juntos, cuerpos muy separados y ausencia de más de un cuerpo)

Debido a que en ambas situaciones existe una extremidad de proxémica, ¿significa que hay una sola condición dada en las fotografías?, ¿ya sea cercana o lejana? Pensando más profundamente en este asunto, las imágenes están condicionadas por algo que menciona Diego Lizarazo en su obra *Íconos, sueños y figuraciones* (2004):

...las imágenes que hacen aflorar el esfuerzo interpretativo y propician la discusión y la diferencia de miradas son aquellas que ponen en juego (o aquellas en las que ponemos en juego) la densidad del sentido (o como su contraparte, la denuncia sobre su inanidad), y en esa línea, se trata del campo simbólico de lo icónico (p. 15)

Así pues, la excesiva lejanía y cercanía se ven afectadas por la línea entre la densidad del sentido y la ligereza de este. En las fotografías de danza se observa una lejanía extrema y que no existe relación entre un cuerpo y otro, pero entonces se pone sobre la mesa ese simbolismo de lo icónico a lo cual refiere Lizarazo, que es donde entran aspectos como el vestuario, la gestualidad, el espacio, la energía, el flujo de esta, etc. (proxémica, cinética, enfática y fluxión); y lo mismo ocurre con la cercanía de las fotografías de danza, entre cuerpo y cuerpo.

Figura 30. Proxémica Somática 1. Autoría Propia. 2022



Volviendo a lo simbolismo de lo icónico, se entiende aquí como ese sentido que emana de la imagen, es decir como el resultado que se obtiene de las imágenes pero que va más allá de la danza o de la fotografía. Se entiende por icónico a lo que ya está

Figura 31. Proxémica Somática 2. Autoría Propia 2022.



dado de manera denotativa (la danza, el arte, la fotografía, la imagen) y símbolo aplica como el sentido que cobra a través de la mirada humana de lo connotativo, la estética, la apreciación del ser apreciativo y pensante.

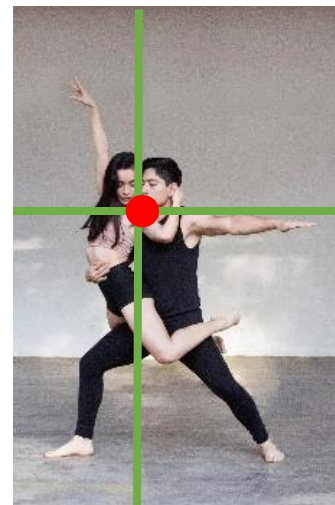
Figura 32. Proxémica Somática 3. Autoría propia 2022.



En general, queda claro que tanto la imagen llena de cercanía del cuerpo como la que muestra lejanía son altamente simbólicas. Siguiendo con esta idea, la proxémica del cuerpo en el caso de la

figura 30 (Proxémica somática 1) simboliza sensibilidad, feminidad, anhelo; también en la figura 31 (Proxémica Somática 2) se simboliza el cielo y la tierra, el chico y la chica en ambos niveles donde se rozan en el centro, se observa lejanía, algo que sin duda también recuerda a la famosa pintura de Miguel Ángel “La creación de Adán”.

Figura 33 Proxémica Somática 4. Autoría propia 2022



En el caso de la figura 32 (Proxémica Somática 3) se muestra algo más peligroso, violento, más denso ya que las bailarinas visten de rojo, se muestra una lejanía entre cuerpos. La figura 33 (Proxémica Somática 4) ya entrelaza los cuerpos, simboliza unión, simboliza firmeza.

4.1.2. Proxémica-escópica

En cuanto a lo que refiere a la proxémica escópica, también están condicionadas por algo más allá de lo icónico, solo que se concentra en las utilerías, en las herramientas, en los acompañamientos del personaje en la imagen. En palabras de Mandoki (2006):

Se refiere a la puesta vista de distancias largas y cortas por medio de artefactos o usos del espacio. Entre sus mecanismos están los estilos (sofisticado o común), épocas (antiguo o contemporáneo v.g. próximo), precio (barato o inalcanzable a la mayoría), accesible (escasez o fácilmente disponible) además de los comportamientos esperados de usuarios en los que concierne a ciertos objetos (un jarrón Ming invita a ser visto, pero no tocado, como lo son los cuadros y hasta las esculturas en un museo) (p. 59).

Entendiendo lo anterior, lo simbólico de las distancias de artefactos o usos del espacio equivale a decir que son en su mayoría escasos, por ejemplo, en la figura

Figura 34 Proxémica Escópica
1. Autoría Propia 2022



34 y 35 (Proxémica Escópica 1 y 2) se muestra solo el espacio vacío y el vestuario con colores muy neutros como el negro y beige, más allá de eso no hay utilería, no hay un vestuario sofisticado, sino todo lo contrario, sencillo, alcanzable a la mayoría.

En la figura 36 (Proxémica escópica 3) por otro lado, se puede ver que la misma vestimenta es utilizada como un artefacto y que permite alargar la distancia entre el personaje y su espacio, abarca más escenario y hace alusión a la libertad del espacio, a la libre expresión y también a la fuerza del cuerpo. Ocurre casi lo mismo con la figura 37 (Proxémica Escópica 4) ya que no hay un artefacto más allá del cuerpo y el vestuario, solo que en este caso la vestimenta es completamente arraigada al cuerpo y su color más intenso, tratándose de un rojo, un color

Figura 35 Proxémica
Escópica 2. Autoría
Propia 2022

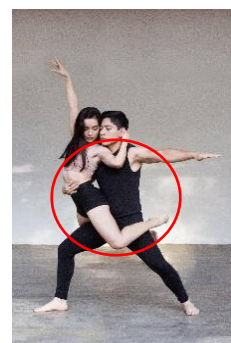
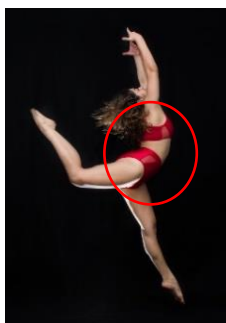
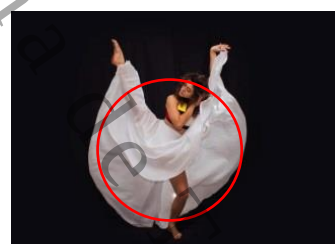


Figura 37
Proxémica Escópica
4. Autoría Propia
2022



llamativo. Permite la libertad del cuerpo y se muestra como una

Figura 36 Proxémica Escópica
3. Autoría Propia 2022



proxémica escópica, que funciona en un solo elemento, es decir la ropa y el cuerpo humano funcionan como uno mismo. Una ropa como esta no es tan inalcanzable, es muy común.

En el caso de las figuras 38 y 39 (Proxémica Escópica 5 y 6)

sucede casi lo mismo que con las imágenes seis y tres, no son vestuarios muy ostentosos, ni sofisticados. Se trata de ropas cómodas, que permite al usuario tener un comportamiento libre.

En general la peculiaridad de las fotografías de danza en su condición proxémica escópica no se centra en la utilería, no se fija en poner tanta atención en sus acompañamientos del espacio, sino que la imagen dancística se enfoca en el comportamiento del cuerpo humano, en la captura del movimiento en el espacio – tiempo.

El principal enfoque del simbolismo en las fotografías de danza, fijan su atención en el personaje, no en sus alrededores como podría ser que suceda en la fotografía de teatro, o en la fotografía de deportes. Aquí se usa enteramente un enfoque en el lenguaje del cuerpo humano y no se hace tan necesario una proxémica escópica más allá de la vestimenta.

4.2. Cinética

Esta categoría abarca las cuestiones del dinamismo, estabilidad y solidez de los elementos de la fotografía. La cinética es la parte en la que se estudian los elementos desde el punto de vista del movimiento. Dentro de este registro se toma en cuenta que tan móvil o inmóvil es la fotografía de danza. Este registro estudia cuales son los ritmos o si existen, cual es el desplazamiento de los objetos dentro de la fotografía, así como del cuerpo y todo lo que se encuentre en ella.

Figura 38 Proxémica Escópica 5. Autoría Propia 2022

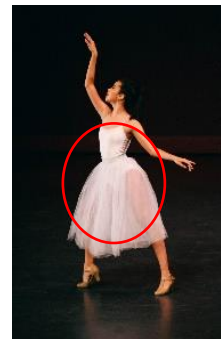
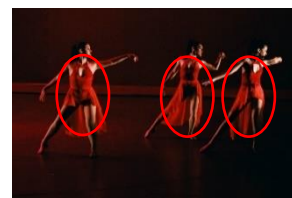


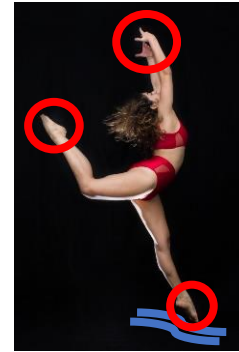
Figura 39 Proxémica Escópica 6. Autoría Propia 2022



4.2.1. Cinética- somática

Dentro de las reflexiones de la cinética somática de las imágenes de danza se encuentra que en la mayoría de los casos los cuerpos se muestran rígidos en las piernas. Parece lógico que el cuerpo no pueda levantarse del suelo debido a la gravedad, por ello se percibe que los cuerpos se apoyan firmemente en uno o dos pies mostrando rigidez en la o las piernas de apoyo.

Figura 40 Cinética Somática 1. Autoría Propia 2022



En el caso de la figura 40 (Cinética Somática 1) sería la única de este estudio de caso donde se muestra al bailarín separado completamente del suelo, sin embargo, hay una rigidez muy clara en los dedos de ambos pies.

Por otro lado, las imágenes de danza muestran que en su mayoría las manos son más relajadas y mantienen una dirección específica, estilizan y alargan al mismo tiempo al cuerpo.

En casos específicos como la figura 41 (Cinética Somática 2) se presenta que una

Figura 41 Cinética Somática 2. Autoría Propia 2022



de las piernas se iguala paralelamente al brazo contrario. Esto sugiere que la cinética somática es más relajada en las tres extensiones que sobrepasan el torso del cuerpo.

Aparte de lo antes señalado sobre las extensiones del cuerpo, es importante analizar tres características específicas de la imagen como texto (lo simbólico, icónico y lingüístico) enfocándolo a su sentido cinético-

somático. En ese caso, de acuerdo con Diego Lizarazo en su libro *Iconos, figuraciones, sueños* se plantea lo siguiente: "...incluso en esos casos de uso simbólico aparece una alta concreción del objeto icónico" (p. 59). Lizarazo en su texto primero señala que las imágenes son entendidas netamente con sus valores denotativos pero que claramente también pueden ser entendidas desde lo abstracto, desde lo connotativo.

Lo anterior sugiere que las imágenes de danza (y quizá todas las imágenes en general) son signos icónicos, pero, que también pueden tener valores simbólicos abstractos.

Entonces, las imágenes aquí analizadas son aparte de iconos, abstracciones donde abarca una flexibilidad en la concreción de la imagen, por ejemplo; es un bailarín y puede ser cualquier bailarín, o puede ser danza y entenderse como cualquier danza, además que al mismo tiempo puede ser fotografía de danza de un bailarín y puede ser entendida como una foto de cualquier bailarín de danza.

Más adelante en su texto, son muy interesantes las diferencias que señala Lizarazo entre lo lingüístico, lo simbólico y lo icónico, así como sus relaciones. Tales señalamientos sin duda son parte de lo que enmarca el análisis de la fotografía dancística; porque lo bueno de la estética es que puede entenderse un mismo elemento desde varias perspectivas y abarcar entonces distintos elementos que creen su propio marco de análisis.

Finalmente, el análisis de la cinética-somática, es decir de la movilidad del cuerpo

Figura 42
Somática 3.
Propia 2022



es la reflexión acerca de lo simbólico de la imagen, lo icónico y como elemento que comunica a través del estatismo o movimiento del cuerpo, lo lingüístico. Como ejemplo, cabe señalar que los movimientos del cuerpo se miran en la fotografía figura 42 (Cinética Somática 3) como: a) simbólico: es un cisne b) lingüístico: “es una bailarina” y c) icónico: es la fotografía de una bailarina, de vestido blanco, joven, cabello negro, etc.

4.2.2. Cinética-escópica

Al igual que en el apartado de lo proxémico- escópico, la utilería que se muestra

Figura 43 Cinética escópica 1 Autoría
Propia 2022



en las imágenes se limita solamente al vestuario de los danzantes, y en la parte del espacio en cada uno de los casos son espacios vacíos, libres de objetos; por lo tanto en lo que concierne a la cinética- escópica que trata del movimiento de los objetos acompañantes del sujeto, solo se observa

que en las figuras 43, (Cinética escópica 1) la falda de la bailarina esta estirada, consecuencia de un movimiento circular y que en la figura 44 y 45 (Cinética escópica 2 y 3) las faldas son estáticas, no se demuestra alguna acción.

En lo que respecta a las demás imágenes las ropas son de telas que se ajustan demasiado al cuerpo y no se puede observar algún tipo de cinética en los objetos.

Figura 44 Cinética escópica 2. Autoría Propia 2022



Figura 45 Cinética escópica 3 Autoría Propia 2022



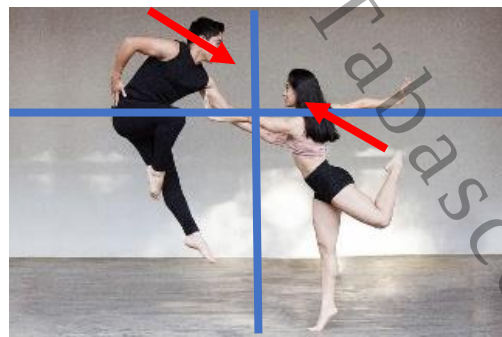
4.3. Enfática

La enfática es una categoría que como su nombre lo dice se encarga de develar o estudiar cuales son los factores que más enfoque tiene en la fotografía. La enfática trata del foco de atención en el que se centran todos los puntos, cual es el punto más fuerte donde hay cierto énfasis, es decir, en los elementos, objetos y cuerpos hay energía, y la enfática estudia esa energía ya que se refiere a el aspecto o lugar donde se centra más de ella.

4.3.1. Enfática- somática

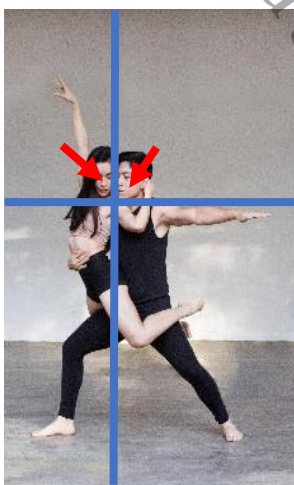
En lo que respecta a la enfática somática se refiere al enfoque que tiene el cuerpo, o más preciso, hace referencia al enfoque de los puntos que producen mayor atención del cuerpo.

Figura 46 Enfática Somática 1 Autoría Propia 2022



En esta parte cada una de las imágenes si varían respecto a los enfoques que le dan al cuerpo. En la figura 46 (Enfática Somática 1) el enfoque del cuerpo se encuentra en el centro de la imagen, ambos cuerpos están mirando en la misma dirección por lo que existe una mayor atención en esa zona. Esta imagen hace

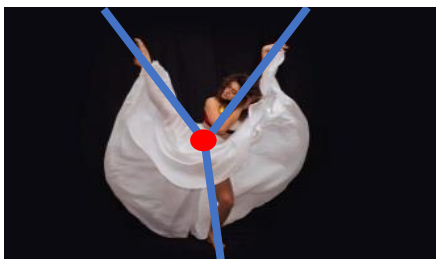
Figura 47 Enfática Somática 2 Autoría Propia 2022



énfasis en sus manos y en sus miradas.

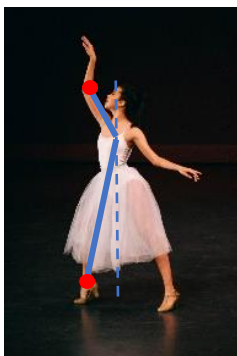
En la figura 47 (Enfática Somática 2) hay un claro enfoque en sus caras, a pesar de que ambos no se miran, sus caras se juntan y cierran completamente los ojos. De todas las partes del cuerpo, en esta fotografía este es el punto donde se centra la vista, el punto en común donde se unen ambos personajes.

Figura 48 Enfática Somática 3 Autoría Propia 2022



En esta figura 48, en particular (Enfática Somática 3) el punto focal varia porque ya solo se observa una persona. Se puede observar que la enfática se mantiene en el cuerpo de la bailarina. La chica está formando una "Y" con su

Figura 49 Enfática Somática 4 Autoría Propia 2022



cuerpo y el énfasis está en donde se unen todas las líneas de la "Y", es decir, en su cadera, al mismo tiempo crea énfasis en el movimiento mismo de la bailarina.

Respecto a la figura 49 (Enfática Somática 4), ocurre algo interesante. Esta fotografía existe un tipo de ilusión visual donde se observa que la bailarina está recargando todo su

peso corporal en la punta de su pie derecho justo al frente de ella. Claramente se mira cierto énfasis en su pie, pero si se observa más detenidamente también se logra ver énfasis en su brazo derecho que también lo posiciona frente a su rostro. Entonces, hay algo particular en esta fotografía porque la enfática del cuerpo se ve por primera vez dividida en dos, o bien puede ser solo en la mitad del cuerpo; tanto en su pie, como en su brazo, en la misma dirección del rostro.

4.3.2. Enfática-escópica

Tal como la enfática somática que se centra en los puntos de atención que se muestran en las imágenes, este apartado de enfática-escópica observa los

Figura 50 Enfática Escópica 1 Autoría Propia 2022



Figura 51 Enfática Escópica 2 Autoría Propia 2022



registros de los alrededores, mira cuales son los objetos, utilerías y elementos que componen a la fotografía que provocan al espectador atención.

Ahora bien, dentro de las fotografías de este estudio de caso, la enfática escópica solo se observa en el vestuario.

En las primeras fotografías, figuras 50 y 51 (Enfática Escópica 1 y 2) el vestuario es muy simple, no hay una atención especial dentro de estas imágenes, sin embargo, al contrario, con estas dos primeras imágenes las siguientes cuatro figuras 52, 53, 54 y 55 si tienen elementos interesantes:

Figura 52 Enfática Escópica 3 Autoría Propia 2022



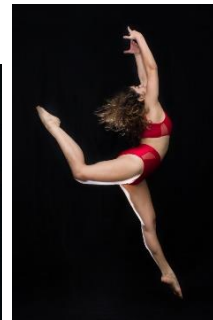
Figura 53 Enfática Escópica 4 Autoría Propia 2022



Figura 54 Enfática Escópica 5 Autoría Propia 2022



Figura 55 Enfática Escópica 6 Autoría Propia 2022



La figura 52 (Enfática Escópica 3) no provoca demasiada atención en el vestido de la bailarina, se muestra simple, estático y de un color blanco neutro. La figura 53 (Enfática Escópica 4), muestra una especial enfática en la falda, este elemento llama inmediatamente la atención por el movimiento que se forma con ésta a pesar del color neutro. Por otro lado, las demás fotografías presentan énfasis en el vestuario por el color rojo. En el caso de las figuras 54 y 55 (Enfática Escópica 5 y 6), se provoca atención en el espectador, sus trajes son un elemento de la fotografía de danza que hace una especie de “ruido” visual, provoca alto énfasis, incita interés en quien lo mire, etc. El rojo es un color muy fuerte, relacionado con peligro, alertador, denota pasión y amor.

4.4. Fluxión

La fluxión, que como fácilmente se podría sustituir la palabra por fluir, es una categoría que aborda las corrientes de energía y observa la fluidez que tiene en los objetos y cuerpos. Dentro de este registro se enfoca los modos de disipar o controlar la energía, en el caso de los cuerpos observa cómo se tensan o relajan las partes de este o en el caso de ciertos objetos como se cierran o abren para

dejar salir o contener energía. La fluxión es pues, esta observación que se le hace a las corrientes de energía y como son retenidas o por el contrario liberadas.

4.4.1. Fluxión-somática

Figura 56 Fluxión Somática 1
Autoría Propia 2022



Figura 57 Fluxión Somática 2
Autoría Propia 2022



Figura 58 Fluxión Somática 3
Autoría Propia 2022



Figura 59 Fluxión Somática 4
Autoría Propia 2022



Figura 60 Fluxión Somática 5
Autoría Propia 2022



Figura 61 Fluxión Somática 6
Autoría Propia 2022



La fluxión somática es entendida como la energía que fluye en cada parte del cuerpo. Dentro de las fotografías se puede observar distintos modos de fluir de la energía. En la primera foto de este estudio de caso de la figura 56 (Fluxión Somática 1), la que muestra a los dos bailarines de ropas negras y beige, se observa muy bien como la energía está dada en las manos, cada bailarín extiende uno de sus brazos hacia el otro, como si se buscarán con las manos y esto permite que la energía fluya hacia el frente y el centro de la fotografía, así como en los brazos de los cuerpos. Por otro lado, de las demás imágenes dancísticas hay una pluralidad en la que, todas las demás fotografías fluyen con la energía del cuerpo hacia fuera, los cuerpos de las demás fotografías usan las extremidades del cuerpo, brazos y piernas para desplegar la energía hacia el espacio exterior, como se muestra en las figuras 57, 58, 59, 60 y 61 (Fluxión Somática 2,3,4,5 y 6).

Especialmente en la fotografía de la chica saltando en el aire, la fluxión de energía es evidente, y también en el caso de la chica con la falda blanca. Los bailarines en dichas fotos utilizan a las extensiones de su cuerpo para llegar más allá de las capacidades ordinarias del ser humano, desafiando sus propias flexibilidades y fuerzas.

4.4.2. Fluxión-escópica

En la fluxión escópica el análisis del cuerpo entra más en detalle. En esta parte toca fijarse en como las extremidades del cuerpo son retraídas o relajas, en cómo se utilizan las manos, el rostro y los pies. Por lo tanto, en las fotografías de análisis la mayoría de las ocasiones en las que los pies no tocan el suelo y se encuentran descalzos, están tensados en forma de cuña, la energía está centrada ahí, ya que

*Figura 62 Fluxión Escópica 1.
Autoría Propia 2022*



denota fuerza y en el caso de las manos todas las fotografías muestran bailarines con las manos relajadas, incluso en la foto donde la chica sostiene su falda, como se observa en la figura 62 (Fluxión Escópica 1). Los rostros al igual que las manos no se miran tensos, si bien

no sonríen, tienen una tez tenue, casi como si sollozarán. En los casos en que uno o dos pies tocan el suelo los pies se miran firmes, denotan estatismo y sin duda hay un poco de concentración de energía en ese punto, al recargar todo el peso sobre una o dos piernas.

4.5. Entre lo somático y lo escópico: atributos estéticos de la fotografía tabasqueña

Además de ampliar el conocimiento de la estética en la comunicación, de conocer más sobre las teorías: sobre estésis de Mandoki, sobre imagen, de lo simbólico y las que se han presentado en este documento sobre la fotografía y su significado; este trabajo aporta al estudiante de comunicación una visión más amplia de como estudiar las imágenes y presenta al lector cuestionamientos interesantes sobre las narrativas, los contextos, los papeles de las categorías de Mandoki, los vacíos que existen entre imágenes y por ende entre categorías.

Principalmente en este apartado responde dos cuestionamientos importantes: a) ¿Cuál es el papel que juega lo somático y lo escópico, es decir, la presencia? b) ¿Acaso la narrativa del fotógrafo que tiene que ver con su contexto?

De estas preguntas, se busca finalmente dar respuesta del nuevo mundo estético que se crea en la fotografía misma, es decir, de acuerdo con José Alberto Sánchez (2013) desde su obra *Figuras de la presencia* plantea la existencia de una especie de virtualidad, en el entendido de la representación que en este caso entenderemos es la fotografía, crea sus propias lógicas: “Los cuerpos se han apropiado de un nuevo lugar, pero ese lugar les proporciona diferentes niveles de movilidad y representación” (p. 91).

Entonces, estas nuevas reglas y representaciones se han ido explicando en los capítulos anteriores, de acuerdo con las categorías de Mandoki; y aquí surgen

nuevas y más dudas acerca de estas nuevas interpretaciones que se les dio en el desentrañamiento anterior.

Lo somático surge del cuerpo, son todos los registros que se relacionan con el cuerpo y los movimientos, los gestos y expresiones faciales, todo lo que es visible como tal; mientras que lo escópico se refiere a los espacios, el entorno y todos los componentes objetuales de vestuario, utilería, maquillaje y escenografía. Y para resolver el cuestionamiento del papel que juegan estas categorías dentro de la fotografía de danza es preciso revisar algunas otras discusiones de José Alberto Sánchez sobre la presencia y ausencia.

De acuerdo con lo que el autor Sánchez plantea, el mundo virtual (fotografía) es entendido al mismo tiempo como una ausencia del cuerpo, cuando a través de procesos de traslados a la virtualidad –en este caso se traslada a la fotografía- se imita al mundo real en el metafísico y evita que el cuerpo como tal desaparezca, pero no evita que exista la ausencia del cuerpo, es decir, solo sobrevive aquello que se representa de manera visual, Sánchez (2013) lo explica de la siguiente manera:

La presencia es una forma de pre-sentimiento de que ahí existe, continúa existiendo algo, no es una desaparición, mejor llamarle ausencia. En la ausencia es posible verle, nombrarlo porque sobrevive aquello que le daba lugar, los mundos virtuales recrean el mundo físico y al trasladarlo al espacio virtual con todas sus representaciones materiales resguardan al cuerpo en la desaparición. Solo que la ausencia que en nuestro caso llamamos presencia, contiene una arista que consideramos imprescindible

para entender el proceso de comunicación virtual, y los fenómenos de identidad y cuerpo (pp. 128-129).

Entonces, lo somático es una ausencia como tal del cuerpo, pero que al mismo tiempo permite su visualidad y no deja de ser cuerpo, y lo escópico viene siendo el espacio virtual que permite la recreación del mundo real y el traslado de lo demás al mismo tiempo que crea la comunicación en el ciber espacio. Así como la representación visual de lo real. Ahora bien, lo interesante de este punto llega de la reflexión acerca de la ausencia.

Como se identifica en las representaciones de la imagen fotográfica tabasqueña, el cuerpo se generaliza como un elemento en movimiento, que se no solo se brinda en la presencia del cuerpo, sino también en la ausencia del mismo cuerpo.

- La ausencia se vuelve algo interesante porque no existe una interpretación fija del autor dancístico o del autor fotográfico sino del lector de imágenes, es decir, la interpretación cae en la forma de interpretar lo que comunica la imagen. Esta ausencia permite entender al mundo virtual de infinitas maneras, las posibles representaciones que se alcanzan en una imagen son infinitas, porque son ilimitadas. Sánchez (2013) dice: “Lo posible como espacio que condiciona lo virtual es infinito. Lo virtual son cavidades creadas por donde el hombre se fuga de la realidad a otras realidades, realidades sin fin” (p. 47).
- Otra recurrencia de las imágenes forma figuras donde desde el cuerpo emergen las ramas o aristas que le dan apertura. Estas imágenes colocan al cuerpo al centro, como un recurso teocéntrico.

- Otro de los atributos del manejo del cuerpo en la danza se distingue en simetría a la que se someten dos cuerpos donde media una proxémica radical, es decir, los cuerpos se visualizan muy cercanos o muy distantes.
- En la enunciación de las imágenes, lo somático y lo escópico se vuelven uno, pues el vestuario y el cuerpo se entretajan como un solo elemento. El cuerpo solo toma sentido con el vestuario.
- Como se mencionaba anteriormente, dentro del mundo de la fotografía, es decir, de lo virtual, no existen limitantes para una interpretación debido a la falta de presencia del cuerpo, y además de lo mencionado antes sobre la ausencia-presencia, en el terreno de la identidad invisible (ausencia) también rigen otros principios como lo es las diferentes representaciones de quien observa la fotografía de acuerdo a sus contextos.

Si el cuestionamiento principal remite a la siguiente pregunta, ¿acaso la narrativa del fotógrafo que tiene que ver con su contexto? La respuesta es claramente que sí, pero ¿a qué se refiere con contextos? Sánchez (2013) menciona que:

Las diferentes presentaciones que los actores hacen de sí mismos, dichas presentaciones varían de acuerdo con los contextos. Cuando... habla de contextos no lo hace en términos de distinciones culturales, más bien entabla un discurso sobre aquellos contextos particulares de una cultura... (p. 129).

José Alberto menciona lo anterior citando al otro autor en su mismo texto, pero en concreto hace referencia a la cultura cuando trata de contextos. Por lo cual, las diferentes representaciones contextuales dependerán de las culturas que el

intérprete tenga. Al mirar una fotografía, por naturaleza el que observa deberá interpretar de acuerdo a su propia cultura, es decir, a su propio contexto.

- Por otro lado, otras de las repetidas diferencias de las fotografías, se encuentra en la enfática somática, puesto que cada una de las imágenes muestra cuerpos diferentes, poses diferentes y el énfasis que se le da al cuerpo en cada una de ellas es única.
- Aparte de los registros enfáticos, los registros de fluxión de la energía apuntan que la mayoría, o casi toda la energía fluye de un centro hacia afuera y en el caso particular de una de esas imágenes ocurre exactamente lo contrario.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

La unión de dos lenguajes que se rigen por sus propias reglas y la averiguación de lo que sucede, hace cuenta de la variedad de planteamientos interesantes que existen o pueden crearse para ser estudiadas desde la comunicación.

Así mismo, este trabajo ha explorado desde una mirada diferente una de las ramas principales del arte como lo es la danza, pero también un quehacer interesante como lo es la fotografía. Las respuestas aquí encontradas a las preguntas iniciales resultan un primer esbozo de cómo se puede ir explorando a profundidad la estética en estos contextos.

De los resultados aquí encontrados es altamente grato identificar y otorgar nombre a estas cualidades estéticas del cuerpo humano, del lenguaje en la fotografía dancística. Por ejemplo, las extensiones del cuerpo, poses, figuras, actos, la fluxión de la energía, etc. del cuerpo, permiten responder a las preguntas sobre la belleza artística, la esencialidad misma del cuerpo en movimiento y su captura a través de la cámara.

Parte de nuestra formación como comunicadores es el interés de desarrollar la capacidad para explorar áreas del ámbito poco estudiadas. La parte sustancial del profesional viene de tener esa mirada única del comunicador frente a los escenarios que nos rodean.

La construcción de una estética de la fotografía de danza o el hallazgo de los atributos estéticos de la misma exige al expectante, habilidades interpretativas muy agudas de la estética en general.

Las particularidades que tiene la imagen fotográfica de la danza en Tabasco se pueden resumir de la siguiente manera:

*Lo encontrado en cada fotografía es único, hay una amplia diversidad de combinaciones de movimientos en el cuerpo para formar distintas poses, o formas o dirigir la energía que las hace prácticamente irrepetibles. Algo que permite apreciar con bastante detenimiento estas combinaciones irrepetibles del movimiento del cuerpo es el congelamiento mismo del movimiento a través de la imagen, por eso resulta tan fascinante como se puede captar en un fragmento de tiempo la belleza o estésis de cada movimiento en una foto y poder observar este tiempo una y otra vez sin afectar al mismo, es por sí solo un fenómeno interesante.

*Frente a lo anterior se logra visibilizar cierta autonomía de la obra misma. Las imágenes de danza se separan entonces del ejercicio artístico en sí, es decir del baile. Al entrar en contacto con la cámara ésta pasa a otro plano metafísico donde se independiza y rige bajo otros conceptos. Tanto la fotografía como la danza que está dentro de ella se rigen por elementos propios y este sería otro de los atributos encontrados aquí más importantes.

*Dentro de la condición de estésis en la fotografía de danza tabasqueña la energía se localiza en una corporalidad mejor que el cuerpo medio, el movimiento se pone en el cuerpo, ni siquiera en las extremidades, está concentrada en el centro del cuerpo.

*En lo escópico, las imágenes priorizan el vestuario. Más allá de este elemento, no existen más objetos de tipo escópico, centrando la atención al cuerpo, en las fotos de danza no se genera distracción provocada por otras cosas dentro del espacio de la fotografía. Es decir, las fotografías observadas no contienen elementos dentro de su contexto, más allá del cuerpo y el vestuario, las imágenes carecen de utilería, por lo que se concluye que en este estudio de caso el estilo es más bien centrar la atención al bailarín, las ejecuciones de sus movimientos y al vestuario que lo acompaña, ya que el vestuario no interrumpe la atención prestada al bailarín si no todo lo contrario, la realza, por eso se deduce que, las imágenes priorizan el vestuario.

*Así mismo, otro de los atributos más repetitivos en las fotografías aquí presentadas y que entra dentro del lenguaje universal de la danza, sería la presencia de una acuñación en los pies, esta regla se encuentra en las fotografías de danza contemporánea no solo de este caso, sino en casos generales, siendo así un elemento más concurrente.

*Finalmente, se puede considerar que futuras generaciones de comunicadores que sientan la curiosidad o interés por estos temas ya no tendrán que pasar necesariamente por una situación por la que personalmente he pasado, de no encontrar estudios de este tema o análisis como referencias claras de como analizar las imágenes dancísticas desde la estética ya que en su mayoría son vistos desde una mirada lingüística o semiología más inclinada a la publicidad o imágenes publicitarias.

Estos atributos me permiten llegar a la conclusión que esta investigación forma los primeros esbozos dentro de un espacio metafísico creado de la imagen fotográfica que puede ser estudiada aún más y este estudio no representa más que los primeros repasos de un análisis en imágenes de movimiento que humildemente contempla desde el ojo estético de la fotografía de danza contemporánea tabasqueña.

REFERENCIAS

REFERENCIAS

5. Referencias

Arte España. (06 de Diciembre de 2006). *Edgar Degas. Biografía y obra*. Obtenido de Arte España. Arte Contemporáneo. :

<https://www.arteespana.com/degas.htm>

Barthes, R. (1964). El mensaje lingüístico . En R. Barthes, *Rétorica de la imagen* (págs. 29-47). España, Barcelona : Ediciones Paidós, Ibérica .

Barthes, R. (2006). *La cámara lúcida*. Barcelona, España: Paidós Iberica.

Benjamin, W. (22 de Octubre de 2012). *Pequeña historia de la fotografía*. Obtenido de Arte 10:

https://esquimal.ucoz.com/news/pequena_historia_de_la_fotografia/2012-10-22-293

Cárdenas Lujambio , J. (20 de 10 de 2021). *Historia de la Danza en México*. Obtenido de Rincón del Vago: <https://html.rincondelvago.com/historia-de-la-danza-en-mexico.html>

Dallal, A. (06 de 08 de 1997). Aprehender el movimiento, no congelar un instante. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas.*, XIX(70), 129-13. Obtenido de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/8347>

Dallal, A. (2007). *Los elementos de la danza* . México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.

Dallal, A. (2013). La fotografía de la danza o el sometimiento de la forma. *La Colmena* 77, 9-20.

Davila Valencia , M. R. (Agosto de 2014). La danza como comunicación. *La danza como comunicación. Portafolio fotográfico en la experiencia del programa de danza en comunidad de la U.R.L. caso comapa. [Tesis de licenciatura Universidad Rafael Landívar]*. Universidad Rafael Landívar , Guatemala, Guatemala.

Donís G. , P. (22 de Noviembre de 2018). Una aproximación a la fotografía de danza de Miguel Gracia: entre la expresión y el documento [Tesis de Licenciatura Universidad Central de Venezuela, Caracas]. *Una aproximación a la fotografía de danza de Miguel Gracia: entre la expresión y el documento.* . Repositorio Institucional de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela. Obtenido de <http://hdl.handle.net/10872/19325>

Gil Flores , J., Rodríguez, G., & García, E. (1999). *Metodología de la Investigación Cualitativa*. Pavia, Málaga: Aljibe.

Giménez, G. (2015). La danza en México. *Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 180-186.

Gubern, R., & Gubern, R. (1996). *Del Bisonte a la realidad virtual*. Barcelona, España: ANAGRAMA.

Ivelic, R. (2008). El lenguaje de la danza. *Aisthesis Revista Chilena de Investigaciones estéticas*(43), 27-33.

- Latorre, J. (2012). Fotografía y arte: encuentros y desencuentros. *Revista de Comunicación* 11, 24-50.
- Lizarazo, D. (2004). *Iconos, figuraciones, sueños: hermenéutica de las imágenes*. México: Siglo XXI.
- Lizarazo, D. (1998). *Hermenéutica y estéticas de la recepción*. México: Pearson.
- Lizarazo, D. (2004). La imagen poética. De la arquitectura semiótica a las rutas de la interpretación. En D. Lizarazo, *Íconos figuraciones, sueños* (págs. 9-250). México: SigloXXI.
- López, J. d. (24 de Abril de 2012). *La fotografía en Tabasco. Primeros apuntes para una cronología (perfectible)*. Obtenido de Miraoyo: <https://miraoyo.blogspot.com/p/la-fotografia-en-tabasco.html>
- Mandoki, K. (2001). Análisis Paralelo entre la Poética y la Prosaica; un modelo de estética aplicada. *AISTHESIS*, 15-32.
- Mandoki, K. (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales*. México: Siglo XXI.
- Martínez Sánchez, J. A. (2013). *Figuras de la Presencia*. México: Siglo XXI editores.
- Morín Lara, M. D. (2005). Íconos, figuraciones, sueños: imágenes de las experiencias [Reseña de libro]. *Íconos, figuraciones, sueños: imágenes de las experiencias*. Escuela de Ciencias de la Comunicación, Universidad Autónoma de San Luis Potosí., México.
- doi:<https://doi.org/10.29092/uacm.v2i3.488>

Mulato, A. (16 de Noviembre de 2016). *Lo mejor de Verne* . Obtenido de El País:
https://verne.elpais.com/verne/2016/11/16/mexico/1479328174_476533.htm

Pérez Morales, F. d., Fábila Echauri, Á. M., & Castillo Guzmán, R. (2022). Hacia una epistemología de la Matriz Categorial. Una técnica Subersiva. *UJAT*, 20.

Plazaola, J. (2007). La estética como problema. El Objeto de la estética. . En J. Plazaola, *Introducción a la estética historia, teoría, textos. (4a ed.)* (págs. 269-282). Bilbao, España: Publicaciones de la Universidad de Deusto .

Saavedra Luna , I. (2003). La historia de la imagen o una imagen para la historia. *Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas*, 10(29), 1-9. Obtenido de <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo%3A15187>

Unión Latina. (20 de Octubre de 2021). *"Mirada y memoria" Los archivos Casasola, México*. Obtenido de Unión Latina:

<https://www.unilat.org/virtualemuseum/Datas/Expositions/Casasola/Etudes/indexEs.htm>

Wahoo art.com. (18 de Octubre de 2021). *"Los tres bailarines"*. Obtenido de Wahoo art.com:

<https://es.wahooart.com/@/5ZKH74-Pablo-Picasso-los-tres-bailarines>

- **Figuras.**

Figura 1. Bailarinas Basculando. Edgar Degas. (Croxatto 2021)	20
Figura 2 La clase de danza de Edgar Degas (Croxatto 2021).....	20
Figura 3 El ensayo de Edgar Degas (Croxatto 2021).....	21
Figura 4. Los tres bailarines. Diario Merilla 2021	21
Figura 5 La primera fotografía [desde su ventana] 1826. (Arte10 2021)	22
Figura 6 David Octavius Hill (Arte10 2021)	22
Figura 7 Girl in Straw Hat 1845 (Arte10 2021)	22
Figura 8 Bailando en la obra Chopiniana, en Nueva Zelanda (Photo by Hulton Archive/ getty images 2021)	23
Figura 9 Sin nombre (Fahrenheit Magazine 2021)	24
Figura 10 Sin nombre (Fahrenheit Magazine 2021)	24
Figura 11 Phaedra (Archive/Getty Images 2021)	23
Figura 12 Madero con Mujeres y tuerto. (Colección Gustavo Casasola. [México desconocido.com 2021])	25
Figura 13 Sin nombre (México desconocido.com 2021 [Fototeca/INAH])	26
Figura 14 Sin nombre. Robles 2016 (@omarrobles [Vía Instagram])	27
Figura 15. Manuel Álvarez Bravo Homenaje (México desconocido.com 2021 [talk magazine]).....	26
Figura 16 Sin nombre. Robles 2016 (@omarrobles [Vía Instagram])	27
Figura 17 Sin nombre. (Miaroyo blog 2012)	28
Figura 18 Sin nombre. (Miraoyo blog 2012)	28

Figura 19 La Danza del Pochó-31 (Francisco Cubas 2010).....	29
Figura 20 "Vulnerabilidad Expandida" David Nahum 2021 (@davidnahumm/ @nahumlab [Vía Instagram])	29
Figura 21 La Danza del Pochó-51 (Francisco Cubas 2010).....	29
Figura 22 Jardín de Framboyanes Daniel Castro 2021 (@danocastro [Vía Instagram])	29
Figura 23 Sin título. Yuliana Alejo 2020	45
Figura 24 Sin título. Yuliana Alejo. 2019	50
Figura 25 Sin título. Yuliana Alejo. 2019	53
Figura 26 Modelo Dramático-Retórico. Katya Mandoki. 2006	55
Figura 27 Sin título. Yuliana Alejo. 2019	57
Figura 28 Modelo Wolfgang Iser	59
Figura 29. Modalidades estéticas de Mandoki. Katya Mandoki.....	68
Figura 30. Proxémica Somática 1. Autoría Propia. 2022.....	79
Figura 31. Proxémica Somática 3. Autoría propia 2022.	79
Figura 32. Proxémica Somática 2. Autoría Propia 2022.....	79
Figura 33 Proxémica Somática 4. Autoría propia 2022	90
Figura 34 Proxémica Escópica 1. Autoría Propia 2022	83
Figura 35 Proxémica Escópica 2. Autoría Propia 2022	81
Figura 36 Proxémica Escópica 3. Autoría Propia 2022	81
Figura 37 Proxémica Escópica 4. Autoría Propia 2022	81
Figura 38 Proxémica Escópica 5. Autoría Propia 2022	82
Figura 39 Proxémica Escópica 6. Autoría Propia 2022	82
Figura 40 Cinética Somática 1. Autoría Propia 2022.....	83

Figura 41 Cinética Somática 2. Autoría Propia 2022.....	83
Figura 42 Cinética Somática 3. Autoría Propia 2022.....	85
Figura 43 Cinética escópica 1 Autoría Propia 2022	85
Figura 44 Cinética escópica 2. Autoría Propia 2022	86
Figura 45 Cinética escópica 3 Autoría Propia 2022	86
Figura 46 Enfática Somática 1 Autoría Propia 2022.....	86
Figura 47 Enfática Somática 2 Autoría Propia 2022.....	87
Figura 48 Enfática Somática 3 Autoría Propia 2022.....	87
Figura 49 Enfática Somática 4 Autoría Propia 2022.....	87
Figura 50 Enfática Escópica 2 Autoría Propia 2022	88
Figura 51 Enfática Escópica 1 Autoría Propia 2022	88
Figura 52 Enfática Escópica 3 Autoría Propia 2022	89
Figura 53 Enfática Escópica 4 Autoría Propia 2022	89
Figura 54 Enfática Escópica 5 Autoría Propia 2022.....	89
Figura 55 Enfática Escópica 6 Autoría Propia 2022	89
Figura 56 Fluxión Somática 3 Autoría Propia 2022	90
Figura 57 Fluxión Somática 2 Autoría Propia 2022	90
Figura 58 Fluxión Somática 1 Autoría Propia 2022	90
Figura 59 Fluxión Somática 6 Autoría Propia 2022	90
Figura 60 Fluxión Somática 5 Autoría Propia 2022	90
Figura 61 Fluxión Somática 4 Autoría Propia 2022	90
Figura 62 Fluxión Escópica 1. Autoría Propia 2022	91

- **Tablas**

Tabla 1 Modalidades de Mandoki. Autoría propia 2021.	57
Tabla 2 Modelo de Wolfgang Iser desarrollado. Autoría propia. 2021.....	60
Tabla 3 Instrumentos de análisis. Autoría propia con base a Katya Mandoki. 2022	66
Tabla 4. Diseño de instrumento de interpretación. Autoría propia con base a Katya Mandoki. 2022.....	70
Tabla 5. Modelación Teórica.....	72
Tabla 6 Matriz de interpretación. Autoría Propia	73

ANEXOS

ANEXOS

• A.1 Matrices

FOTOGRAFICA	S/n (imagen1)	
AUTOR	Yuliana Alejo	
FECHA	2019	
		
Estético/retorica	Somática	Escópica
Proxémica	•Cuerpos femenino y masculino entrecruzados por las manos-antebrazos. •El cuerpo masculino está sobre el aire. •El cuerpo femenino pisa el suelo con la punta del pie.	• El cuerpo masculino vestido en el tronco. • El cuerpo femenino vestido de negro solo en la cintura. • Vestuario estilo contemporáneo. • Costo accesible. • El estilo del vestuario es bastante común en ambos cuerpos. • El uso del espacio establece una distancia corta de ambos cuerpos.
Cinética	•El cuerpo masculino al flotar con el aire muestra ligereza. •El cuerpo femenino esta más en contacto con el suelo por lo que muestra más pesadez.	• Ausencia de objetos alrededor. • Espacio al aire libre.
Enfática	• El cuerpo femenino despliega más la energía en los brazos • El cuerpo masculino despliega su energía en su brazo izquierdo y en la inclinación de su torso • La energía de ambos cuerpos se entrelaza en los brazos al encontrarse. • El punto de concentración se encuentra en medio, ni arriba en el	• El vestuario en ambos cuerpos es bastante común, pegado al cuerpo. • La única enfática existe en el contraste del color en el top femenino. • El cuerpo femenino muestra el cabello completamente suelto. • Sus rostros no muestran

	aire en la cabeza del cuerpo masculino ni en el suelo en los pies del cuerpo femenino.	maquillaje alguno.
Fluxión	• Ambos cuerpos se miran, la fluxión energética es fuerte en ese punto. • Los dedos de las manos del cuerpo femenino se muestran rígidos. • La energía fluye en la pierna izquierda del cuerpo masculino, mientras se retrae en su pierna derecha.	• Las ejecuciones del cuerpo masculino se miran en el aire, pone una mano sobre el cuerpo del femenino y contrae un pie y el otro lo estira hacia el suelo. • El cuerpo femenino ejecuta movimientos contrarios con ambas manos y retrae un pie mientras estira el otro y lo posa sobre el suelo. • Ambos cuerpos se miran de frente, uno desde arriba mira abajo y viceversa.

FOTOGRAFICA	S/n (imagen2)	
AUTOR	Yuliana Alejo	
Fecha	2019	
		
Estético/retorica	Somática	Escópica
Proxémica	• Cuerpos femenino y masculino entrecruzados por el torso del cuerpo masculino y el cuerpo completo del cuerpo femenino • El cuerpo masculino está firmemente parado sobre el suelo. • El cuerpo femenino esta recargado completamente del cuerpo masculino. • No existe distancia corporal entre ambos sujetos.	• El cuerpo masculino vestido en el tronco. • El cuerpo femenino vestido de negro solo en la cintura. • Vestuario estilo contemporáneo. • Costo accesible. • El estilo del vestuario es bastante común en ambos cuerpos. • El uso del espacio establece distancia nula entre ambos cuerpos.
Cinética	• Ambas piernas del cuerpo	• Ausencia de objetos

	masculino muestran rigidez y estática. • Ambos brazos del cuerpo masculino muestran rigidez. • El cuerpo masculino es estático, plantado sobre el suelo con ambos pies. • El cuerpo femenino muestra en los pies rigidez al acuña los dedos. • El brazo derecho del cuerpo femenino se muestra más fluida con menos presión. • El brazo izquierdo del cuerpo masculino muestra rigidez, ejerce fuerza.	alrededor. • Espacio al aire libre.
Enfática	• La concentración de la energía se posa sobre los rostros de ambos cuerpos. • La enfática de energía esta en el torso de los cuerpos donde se unen.	• El vestuario en ambos cuerpos es bastante común, pegado al cuerpo. • La única enfática existe en el contraste del color en el top femenino. • El cuerpo femenino muestra el cabello completamente suelto. • Sus rostros no muestran maquillaje alguno.
Fluxión	• La energía se va desplegando del centro de los cuerpos hacia los brazos alargados. • La fluxión de la energía fluye hacia a fuera en cuatro partes: ▪ brazo derecho femenino ▪ brazo izquierdo masculino ▪ ambas piernas masculinas	• El cuerpo masculino es el soporte total del cuerpo femenino. • El cuerpo masculino sostiene con una mano al cuerpo femenino mientras desplaza la otra mano a la altura del hombro horizontalmente. • El cuerpo femenino abraza al torso del cuerpo masculino con ambas piernas. • El cuerpo femenino abraza el rostro del cuerpo masculino con un brazo mientras desplaza el otro brazo hacia arriba.

FOTOGRAFICA	S/n (imagen3)		
AUTOR	Yuliana Alejo		
Fecha	2021		
			
Estético/retorica	Somática	Escópica	
Proxémica	•Cuerpo femenino está parado sobre el suelo en un solo pie. •Muestra el torso inclinado hacia el lado izquierdo al igual que su cabeza y rostro. •Cuerpo femenino alza la pierna derecha al aire mientras la otra toca el suelo. •Ambos brazos están del lado izquierdo cerca de la cabeza.	•El uso del espacio del cuerpo femenino es libre, no limita sus movimientos. •Su vestuario es de época contemporánea. •Su vestimenta luce de precio accesible. •Su falda es larga color blanco. •El top es de colores amarillo, rojo y blanco. •No tiene accesorios.	
Cinética	•Estatismo del cuerpo femenino en la pierna derecha. •Muestra ligereza en ambos brazos y manos. •La pierna izquierda muestra ligereza de movimiento	•Se muestra claramente dinamismo con la falda. •No se muestran objetos alrededor del cuerpo femenino.	
Enfática	•El cuerpo femenino enfatiza en la pierna derecha que esta alzada. •Enfatiza en ambas manos, que produce el movimiento de la tela. •La energía se invierte más en la pierna alzada.	•Existe una enfática en la falda larga •No hay maquillaje en su rostro. •Se muestra su cabello suelto, ligereza en su forma de vestir.	
Fluxión	•La energía fluye en forma de “U”, de lado a lado desde la punta del pie en la pierna alzada hasta las manos. •Su pie derecho se muestra rígido. •Su pie izquierdo se muestra	•Su movimiento lanza una pierna al aire. •Inclina su cabeza al lado izquierdo y la junta con ambos brazos. •Ambos brazos se desplazan	

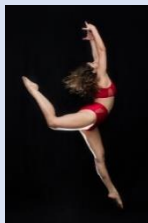
	estático y firme. • Su rostro muestra fluidez en sus gestos, su cara esta mirando hacia la pierna alzada.	hacia arriba del lado izquierdo mientras sostienen la falda. • Su pierna derecha se muestra flexionada en la rodilla, sobre su propio eje.
--	---	--

FOTOGRAFICA	S/n (imagen4)	
AUTOR	Yuliana Alejo	
Fecha	2019	
		
Estético/retorica	Somática	Escópica
Proxémica	• Cuerpo femenino muestra ambas piernas separadas. • Se observa un brazo hacia el aire y el otro hacia el suelo. • El cuerpo se muestra ligeramente inclinado hacia el lado derecho, junto con el brazo y pierna derecha.	• El cuerpo femenino vestido completo con un leotardo blanco y una falda de tul del mismo color. • El uso del espacio del cuerpo femenino es libre, no limita sus movimientos. • Sus zapatos son color beige de tacones pequeños. • Vestuario de época neoclásica. • Costo accesible. • No tiene accesorios.
Cinética	• Cuerpo femenino se observa relajado. • Brazo y manos de ambas manos se muestran relajadas, muestra ligereza. • Pie derecho se posa solo en la punta sobre el suelo. • Pie izquierdo se planta completamente en el suelo.	• No se muestran objetos alrededor del cuerpo. • Se muestra estatismo con la falda. • El uso del espacio es completo, no limita sus movimientos.

Enfática	• La energía se concentra del lado derecho del cuerpo. • La energía fluye hacia arriba. • El rostro del cuerpo femenino concentra la energía y atención por arriba de su hombro derecho. • Se muestra energía en la punta del pie derecho que posa sobre el suelo.	• El maquillaje natural, pero acentuado en su labial rojo. • Su cabello se muestra recogido en una cola de caballo. • El contraste del color blanco con el beige en los zapatos enfatiza en los tacones.
Fluxión	• El rostro del cuerpo femenino se muestra tranquilo, relajado la energía fluye con ligereza. • Sus manos permiten que la energía fluya por ambos lados, se muestran libres. • Su cuerpo parece completamente ligero apoyado solo por las únicas dos partes estáticas que son los pies. • La energía fluye más en su pie derecho.	• Su movimiento estira ambas manos, una al cielo y otra en dirección al suelo. • Flexiona una de sus rodillas, para poner su pie en punta. • Alza la cabeza y el rostro al cielo.

FOTOGRAFICA	S/n (imagen5)		
AUTOR	Yuliana Alejo		
Fecha	2019		
			
Estético/retorica	Somática	Escópica	
Proxémica	• Cuerpos femeninos separados, no se tocan directamente. • Se muestran las piernas separadas en todos los cuerpos femeninos. • Todas las femeninas muestran la mano izquierda paralela al hombro estirada hacia el mismo lado. • Los cuerpos tienen la cabeza o	• Los cuerpos femeninos vestidos completamente de rojo. • Su vestuario es de época contemporánea. • Vestuario de precio accesible. • Las distancias de los cuerpos son lejanas en el espacio.	

	rostro girada del lado izquierdo. • Todas las manos derechas están en dirección al suelo. • Los torsos se muestran paralelos unos a otros.	• No se muestran artefactos extras.
Cinética	• El brazo izquierdo de los cuerpos se muestra dinámico junto con el rostro. • Los pies izquierdos de los cuerpos se muestran estáticos mientras que los pies derechos muestran ligereza al posarse sobre sus puntas. • Los brazos derechos se muestran ligeros al caer hacia al suelo. • Se muestra más peso sobre el lado izquierdo de los cuerpos.	• No se muestran objetos alrededor del cuerpo. • Se muestra estatismo con la falda. • El uso del espacio es completo, no limita sus movimientos.
Enfática	• La energía se centra del lado izquierdo, hacia donde gira la cabeza. • El punto enfático de los cuerpos está en las manos izquierdas. • Las piernas izquierdas se muestran estáticas.	• Los cuerpos femeninos no muestran maquillaje. • Sus peinados son altos, de cola de caballo. • En la escenografía se muestra en un escenario con una luz del lado derecho mientras del otro lado es oscuro.
Fluxión	• La energía fluye de la mitad del cuerpo hacia arriba a través del brazo. • El rostro se muestra terso. • Las manos en ambos brazos esta ligera. • La pierna derecha y la punta del pie fluye hacia el suelo.	• Sus movimientos se centran en un solo lado del escenario y de los cuerpos. • Mientras se recargan de una pierna despliegan sus manos a la altura del hombro horizontalmente. • Las piernas derechas se estiran al máximo. • Las manos derechas están relajadas.

FOTOGRAFICA	S/n (imagen6)	
AUTOR	Yuliana Alejo	
Fecha	2020	
		
Estético/retorica	Somática	Escópica
Proxémica	• Cuerpo femenino flotando en el aire. • El pie izquierdo está en punta hacia el suelo. • El pie derecho esta flexionado por la rodilla y en punta hacia el cielo.	• El cuerpo femenino este vestido de rojo por un top y unos calzoncillos a la cintura. • Su vestuario es de época contemporánea. • Precio accesible. • La distancia del cuerpo con el espacio es libre. • No se muestran artefactos extras.
Cinética	• Se muestra dinamismo en el cabello del cuerpo. • Se muestra un cuerpo ligero del torso hacia arriba y en la pierna derecha, mientras que se muestra estática en el pie izquierdo. • Se muestra rigidez en ambos pies acuñados. • Se muestra ligereza en las manos, se miran relajadas.	• No hay objetos dinámicos. • Se muestra dinamismo con el cuerpo femenino.
Enfática	• La enfática se encuentra en donde mira el rostro, se enfatiza en las manos. • Hay enfática en sus pies, que están acuñados. • Se observa enfática en las manos que intentan rosar los dedos: medio, anular y meñique.	• El rostro no muestra maquillaje. • Se muestra enfática en sus movimientos con los brazos. • Su peinado muestra fluidez, sus cabellos están completamente sueltos. • La enfática de sus vestuarios está en el color rojo que resalta en contraste con la piel clara.

Fluxión	• La energía fluye en forma de “Y”. • La energía comienza del pie que permanece en dirección al suelo para subir por el torso y dividirse en dos, una pierna y los brazos. • Hay un énfasis en las manos y el rostro. • El rostro les suma energía a las manos. • El cuerpo es jalado por la energía de la pierna izquierda hacia el suelo.	• Ambas manos se desplazan hacia arriba y tratan de unirse por los dedos. • Una de sus piernas está en dirección al suelo mientras la otra en dirección al cielo. • Su cabeza se alza para mirar sus manos. • Su torso esta arqueado, trata de unir los brazos con el pie derecho.
----------------	---	---