

Resonancias. Sobre un *toque digital* a partir de *Invisible, danza que explota los sentidos* y la noción de lo diáfano en Aristóteles¹

RESONANCES. ON A *DIGITAL TOUCH* IN *INVISIBLE, DANCE THAT
EXPLODES THE SENSES* AND THE NOTION OF DIAPHANOUS IN
ARISTOTLE.

Sofía Muñoz Carneiro

Universidad de Chile/Ludwig-Maximilian-Universität München,
Alemania
smkarneiro@gmail.com

RESUMEN: A partir de la obra chilena de danza contemporánea *Invisible, danza que explota los sentidos*, de los directores Francisca Morand y Eduardo Osorio, el artículo examina la experiencia del tocar que la propuesta escénica presenta, donde lo tangible adquiere una dimensión audible a través de dispositivos digitales de ampliación sonora. A este respecto, se busca explorar un carácter nocturno de la experiencia del tocar que viajaría hacia un nuevo diáfano, siguiendo a Aristóteles y la relectura que propone Rodrigo Zúñiga en relación

¹ Este artículo está inspirado en un ensayo para el seminario “*Del simulacro al posible digital. Tentativa sobre la nueva fotografía*” dictado por el Dr. Rodrigo Zúñiga en el Doctorado en Filosofía con mención en estética y teoría del arte, de la Universidad de Chile, el año 2014 y se inscribe en el contexto de mi tesis doctoral (Conicyt, Doctorado Nacional 2013, Folio de Beca: 21130878). Por esta razón también agradezco a mis profesores guías Andrés Grumann y Katja Schneider por su constante retroalimentación.

con la imagen-píxel. Este movimiento es propuesto como un *toque diáfano* en la danza, que a su vez daría lugar tanto a un nuevo sensible, a partir de la transfiguración del medio, como a otros cuerpos y corporalidades en la danza en la interacción con la interfaz. Finalmente, se busca definir cómo este nuevo *sensible* del tocar ofrecería una *experiencia multisensible* que puede ser entendida como *resonancias de lo invisible*, siguiendo principalmente las nociones de resonancia de Gilles Deleuze en relación con la pintura y la de Francisca Morand respecto de *Invisible*.

PALABRAS CLAVE: danza, tocar, resonancia, diáfano, digital, invisible.

ABSTRACT: Based on the Chilean performance of contemporary dance, *Invisible, danza que explota los sentidos* the article examines the experience of touching that the performance presents, where the tangible acquires an audible dimension through the use of digital devices for sound expansion. In this regard, a nocturnal character of the experience of touching will be explored, regarding its transformation into a *new diaphanous*, following Aristotle and the reading proposed by Rodrigo Zúñiga concerning the image-pixel. This whole movement is proposed as a *diaphanous touch* in dance, which in turn would lead to a new sensibility that would transform both the medium, as well as the bodies and corporalities in dance, regarding the interaction with the interface. Finally, this new sensibility of touching will be approached as a *multi-sensory experience* that can be understood as *resonances of the invisible*, mainly following the notions of resonance of Gilles Deleuze related to painting and that of Francisca Morand regarding *Invisible*.

KEYWORDS: dance, touch, resonance, diaphanous, digital, invisible.

DESDE LA NOCHE DEL TACTO

El tacto no constituye un sentido sino varios,
las cualidades tangibles serán también necesariamente múltiples.
Aristóteles, *Acerca del alma*

Hace falta algo diferente del cuerpo para que la conjunción se produzca:
se produce en lo intocable. Eso de otro que yo nunca tocaré [...].
Lo intocable no es un tocable de hecho inaccesible.
Maurice Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*

Jacques Derrida nos comenta que ya desde Aristóteles el asunto o la cuestión del tacto y del tocar no es una cosa clara: “Aristóteles tocó de golpe en la aporía múltiple del tacto, desde que previó, Aristóteles, todas las noches de lo tangible” (23). Estas aporías, estas dificultades, señala Derrida, ponen justamente en juego la unidad de sentido del tacto así como también de su *aparecer* (24). Para Aristóteles –como queda expresado en *Acerca del alma*– una de las dificultades (aporías) radica en saber si hay varios sentidos del tacto o uno solo y cuál sería el órgano propio de la facultad táctil (206). Otra radica en la idea de que el *tacto* tendría lugar a través del *contacto* y no de la distancia, así como en la vista, donde creemos tocar los tangibles mismos. Y el tacto, justamente, ya desde Aristóteles, tiene por objeto tanto lo tangible como lo intangible (206). En este sentido, “el tacto no es una cosa clara”, sino que tiene más bien un carácter “oscuro, secreto, nocturnal” (Derrida 23).

Esta “noche” de la palabra tocar, esta “oscuridad” que identifica Derrida en Aristóteles, entonces, se debe a la dificultad del término mismo y lo que esta dificultad a su vez abre, en el sentido de que nos arroja constantemente en una indeterminación. En este punto, Derrida nos interpela con la pregunta “¿cómo tocar en lo intocable?” (25). “¿Cómo tocar una palabra? ¿Y cómo dejarse tocar por una palabra? ¿Por una palabra visible, legible, audible?” (168). Aparece con el tocar de pronto también esa pregunta, por ejemplo, por la voz que toca, siempre a distancia, como el ojo.

¿Cómo comprender este “tocar” más allá de un sentido metafórico? Pareciera que el tocar viajara, con otros sentidos y con otras dimensiones, más allá del tacto de lo tangible, más allá de la mano, en un viaje nocturno, secreto. Y la obra de danza contemporánea *Invisible, danza que explota los sentidos* se ocupa también de esta noche del tocar, poniéndolo a su vez en tensión y problematizando una experiencia del tacto a través de la tecnología.

En *Invisible, danza que explota los sentidos* (2012)², tres bailarines (Francisca Morand³, Eduardo Osorio y Pablo Zamorano) se movilizan

² Ver <http://morandosorio.blogspot.com>

³ Francisca Morand ha seguido trabajando en relación con la danza y nuevas tecnologías a partir de una colaboración interdisciplinaria. Uno de sus proyectos posteriores, en conjunto con el investigador y artista sonoro Javier Jaimovich, lleva por título *Emovere: cuerpo, sonido y movimiento* (2014-2015). En este proyecto de creación interdisciplinar, se tomó como eje central la emoción, a partir de la

constantemente a partir de un trabajo coreográfico, en un espacio escénico sencillo, compuesto por un linóleo de color blanco y una pantalla de proyección visual plegable. La atmósfera es mínima y depurada, enfatizada por la iluminación. Cada uno de los intérpretes escénicos lleva sobre sí dispositivos digitales que buscan proyectar y amplificar la sonoridad “interna” del cuerpo y del movimiento. Ariel Bustamante, artista sonoro que se encuentra muy cerca del escenario, casi como un cuarto intérprete, realiza un trabajo en tiempo real, haciendo posible la constitución de cuerpos resonantes en escena, que generan una acentuación o una exaltación del gesto. La obra ofrece una experiencia multimedia sustentada en los cuerpos en movimiento, poniendo el acento en el carácter múltiple de la experiencia sentida y en los distintos niveles de atención sensorial por parte del espectador⁴.

La propuesta escénica busca que el público pueda *abrirse* a la posibilidad de *ver el movimiento desde otra perspectiva*, sobre todo desde una problematización de la experiencia del tocar. Tacto convertido en sonido, voz transformada en imagen, el montaje combina movimiento, videos e interacción sonora, para problematizar las sensaciones físicas, “internas”, a través de la tecnología. En este sentido, los coreógrafos y directores Francisca Morand y Eduardo Osorio han buscado explorar el *reverso invisible* del cuerpo y del movimiento, a partir de una lectura de *Lo visible y lo invisible* de Maurice Merleau-Ponty. Esta noción, *lo invisible*—que da título a la obra— es también una manera, podría decirse, de ocuparse de la noche del tacto, de su indeterminación.

Para Merleau-Ponty, *lo invisible* es un pliegue. Lo invisible no es solo del orden de la visibilidad o de la invisibilidad, sino más bien

cual se generó la medición de bioseñales para el desarrollo de ambientes sonoros y trabajo audiovisual. Para más información sobre este proyecto se puede visitar el sitio www.emovere.cl. Su último proyecto en esta línea de trabajo, y que es también un laboratorio de creación, lleva por título *Resonar* (2018). Ver: <http://forodelasartes.uchile.cl/actividades/resonar/>

⁴ Para el proyecto *Emovere: cuerpo, sonido y movimiento* (ver nota 4), se realizó un proceso de documentación del proceso creativo, donde se invitó a los miembros a desarrollar un texto que podía incluir desde bitácoras hasta esbozos de ideas y reflexiones para futuros artículos. Como parte del equipo, en tanto asesora teórica y etnógrafa, escribí el texto “Entre resonancias. Un ensayo sobre la emoción y a tecnología en la danza: Emovere”, en el que se encuentran esbozadas algunas de las ideas presentes en este artículo. Este escrito y los demás escritos pueden consultarse en la página web: <http://www.emovere.cl/es/descripcion-de-escritos/>

responde a un modo de comprender una cierta organización del mundo del pensamiento y de lo sensible (196). Lo invisible responde, de este modo, a la idea de un *reverso* inseparable e indeterminado de las cosas: "... lo intocable del tocar, lo invisible de la visión, lo inconsciente de la conciencia (*supunctuni caecum* central, esa ceguera que la hace conciencia *i. e.* captura indirecta e *invertida* de todas las cosas) es *el otro lado* o el *reverso* (o la otra dimensionalidad) del Ser sensible" (*Lo visible* 225, cursivas del autor).

De este modo, lo invisible para Merleau-Ponty no consiste en "un absoluto", en la medida en que no se trata de "un invisible de hecho, como un objeto oculto detrás de otro, ni tampoco de un invisible absoluto que nada tuviera que ver con lo visible" (136). Lo invisible sería, más bien, lo no originariamente presentado (*Nichturpräsentierbar*). No se trata tampoco de un modo dualista de concebir la visibilidad, sino más bien *quiásmico*⁵, donde tiene lugar un entrelazo fundamental, que implica a su vez una distancia en tanto que zona de indeterminación constitutiva.

Con respecto al ámbito de lo sensible⁶, entonces, Merleau-Ponty denomina como *lo invisible* a un "armazón interior" que lo sensible en un solo tiempo "manifiesta y oculta" (*Lo visible* 134) y cuya presencia cuenta en lo sensible como una cavidad o una ausencia, en el sentido, por ejemplo, de lo que deja una marca. Se trata de un doblez, de un pliegue, de la "realización de un invisible que es exactamente el reverso de lo visible, la potencia de lo visible" (*Lo visible* 131). La relación de lo visible con lo invisible, por lo tanto, no implica que lo invisible consista solamente en lo no-visible, sino más bien en un visible que no es actualmente visto. En este sentido, no es presencia de lo ausente,

⁵ Merleau-Ponty explora el concepto de "quiasmo" en "El entrelazo, el quiasmo" en *Lo visible y lo invisible*. Se trata justamente de la reversibilidad, donde toda percepción está acompañada de una contrapercepción que se da de modo simultáneo. No se trata simplemente de una antítesis, sino más bien de un entrelazo fundamental que caracteriza la pertenencia a un mundo a partir de un cofuncionamiento. Desde esta idea, el autor explora las distintas dimensiones en que el quiasmo puede ser pensado.

⁶ Es importante tener en cuenta que este modo de comprender una cierta organización de la visibilidad no forma parte exclusiva del orden de lo visible, sino más bien de lo sensible y del mundo del pensamiento. En la primera parte de *Lo visible y lo invisible*, Merleau-Ponty explora esta zona latente en relación, por ejemplo, con el lenguaje, el pensamiento y la filosofía, en tanto reverso constitutivo propio de una zona de indeterminación.

sino de lo inminente, de lo latente o de lo oculto. Para el autor, todo visible es invisible puesto que “ver es siempre ver más de lo que se ve” (216). Se trata de su pertenencia a un *destello de mundo*: es la visión de profundidad (212). Ese armazón interior de lo visible da a lo visible su presencia significativa, su *esencia activa*. Georges Didi-Huberman expresa algo similar con la siguiente pregunta respecto de lo que vemos cuando algo está frente a nosotros: “¿Por qué siempre nos mira algo que es otra cosa y que impone un *en*, un *adentro*?” (47).

Lo intocable del tocar, ese reverso invisible, esa “otra cosa”, esa brecha que es a la vez un entrelazo, ese lugar indeterminado del quiasmo, ese lugar de la indeterminación, es al parecer lo que abre un espacio tanto para el pensamiento como para la creación artística. Es muy probablemente por esto que Merleau-Ponty, en *La duda de Cézanne*, nos advierte que la filosofía asume la misma tarea del arte al ocuparse de un invisible, de “hacer visible cómo nos toca o afecta” (10) lo invisible. En este sentido, el autor caracteriza a la filosofía como una “pintura sin colores” (*La duda* 14). Así, “[l]a literatura, la música, las pasiones, pero también la experiencia del mundo visible son (...) la exploración de un invisible” (Merleau-Ponty, *Lo visible* 134, 135). Merleau-Ponty se pregunta, entonces, sobre estas fuerzas desconocidas, secretas, ocultas e indeterminadas, por una “fenomenología de ‘el otro mundo’, como límite de una fenomenología de lo imaginario y de lo ‘escondido’” (*Lo visible* 203).

Al interior de esta constelación fenomenológica, de esta fenomenología tardía de Merleau-Ponty, entonces, Francisca Morand y Eduardo Osorio se plantean la generación de sonido a través del tacto como un modo de *escuchar* ese lugar indeterminado del tocar, esa noche de la palabra tocar, que mencionábamos en un comienzo. Lo invisible aparece también como ese lugar impreciso que se oye como un susurro, al que de pronto es posible acercar el oído.

La obra *Invisible* nos interroga justamente por esta doblez —esa *doble faz* de los cuerpos, como diría Ariane Thézé (*Le corps*)⁷ — y su relación entre los cuerpos. No se trata solo del cuerpo sino de los cuerpos, de los

⁷ Para Ariane Thézé, el cuerpo interno sería la matriz en la cual se enraíza la imagen exterior del cuerpo. El cuerpo, por lo tanto, no se sitúa ni afuera ni adentro sino en un “entre”. Y ese espacio entre ambos procesos se constituye a partir de la interacción y de la superposición de innumbrables registros. Y esto lo constituye en un objeto múltiple con la capacidad de inscribirse en el tiempo y en el espacio.

bailarines y los espectadores, así como también de la distancia sensible y emotiva entre ambos, de la tensión y entrelazo entre la percepción “interna” del cuerpo del bailarín y lo que “externamente” se ve. Es por ello que los tres bailarines profundizan en sus sensaciones físicas, proyectándolas, expandiéndolas y transformándolas a través de la tecnología. A partir de esta proyección, la obra *Invisible* busca concentrarse en lo *no actualmente visto* de la visibilidad, en su videncia⁸. Es más, la obra *Invisible* no solo es una interrogación al respecto, es más bien la creación de un nuevo doblez, de un nuevo pliegue entre el tocar y el sonido.



⁸ Jacques Derrida, en *El tocar: Jean-Luc Nancy*, distingue entre mirar, cruzar miradas y ver, haciendo la distinción entre *ver lo vidente* y *ver lo visible*, donde la mirada tiene lugar a partir de lo vidente que enceguece lo visible. Dejamos de ver los ojos del otro propiamente tal para ver una mirada, donde ya no se ve solo la visibilidad, sino también la videncia: “Porque si nuestros ojos ven lo *vidente* y no tanto lo *visible*, si creen ver una mirada y no tanto ojos, en esta medida al menos, en esta medida como tal, entonces no ven nada, nada que se vea, nada visible. Se hunden en la noche, lejos de toda visibilidad. Se enceguecen para ver una mirada” (21, cursivas del autor).



(Fotografías: Fabián Andrés Cambero)

HACIA LA TRANSPARENCIA, HACIA EL ENTRE, HACIA LA LUZ

Lo que una vez más pone de manifiesto que el órgano del tacto es interno, ya que sólo en tal supuesto viene a suceder con él lo mismo que con los demás sentidos, que los objetos directamente situados sobre el órgano no se perciben: pues bien, los objetos situados directamente sobre la carne se perciben, luego la carne es únicamente un medio para el sentido del tacto.

Aristóteles, *Acerca del alma*

Hemos mencionado que la obra de danza *Invisible* problematiza la experiencia del tocar mediante el uso de la tecnología. La obra enfatiza un sentido “convirtiéndolo” en otro. Detengámonos en este punto a partir de una escena fundamental: Pablo, uno de los bailarines, pasa sus manos sobre el cuerpo de Francisca mientras ella se encuentra recostada en el piso. En una de sus manos, en uno de sus dedos, lleva un pequeño dispositivo para la ampliación sonora. Se genera un sonido al tiempo que las manos de Pablo se mueven danzando sobre su cuerpo. Ambos se mueven. El sonido viaja con el movimiento y el roce de los cuerpos. El movimiento, la danza, se vuelven sonoros en la medida en que se genera un roce con los otros cuerpos y consigo mismo. Viaja el tocar también

con el sonido. El tocar, entonces, sonoriza el cuerpo y el espacio. Un tocar visible, audible y tangible. Se trata de dar a ver y a oír con la mano. Un tocar a distancia del sonido y de la visibilidad: este dispositivo escénico digital hace posible un tocamiento a distancia del sonido del tacto que alude a la experiencia “interna” de los bailarines. ¿Una decodificación de lo invisible? Un tocar acentuado que toca, que nos toca, desde lejos, a la distancia, a nosotros, los espectadores, en nuestra propia experiencia sensible. Dos sentidos del tocar y del tacto en un solo instante, tangible e intangible a la vez, habitando la noche –¿o el día?– en esta trascendencia nocturna –¿o diáfana?– del tacto.





(Fotografía: Fabián Andrés Cambero)

Ahora bien, ¿cómo podemos comprender este *espacio sonoro*, esta sonoridad que abre *Invisible*, y el *efecto* que produce un tocar que es a su vez un sonido?

Como señala Erika Fischer-Lichte, la sonoridad juega un rol fundamental en las *performances* o realizaciones escénicas, que son siempre comprendidas por la autora también como un lugar de sonoridad que posee un “intenso potencial efectivo” (245), en términos de producir determinados efectos en los performistas como en los espectadores. La autora propone pensar estas artes no solo como un espacio visual sino también como un espacio sonoro: “[E]n él resuenan voces que hablan o cantan, música, ruidos” (245). Para la autora, la sonoridad produce siempre espacialidad, una espacialidad que se encuentra en constante transformación, dada su fugacidad⁹.

⁹ Erika Fischer-Lichte comprende la fugacidad de las realizaciones escénicas a partir de la noción de actualidad: “[L]o que los espectadores ven y oyen en la realización escénica es siempre actual. Una realización escénica se vive en tanto que realización, presentación y al mismo tiempo como transcurso del tiempo actual” (Fischer-Lichte 193). Y será debido a esta actualidad, señala la autora, que se le atribuyó muy temprano al teatro la facultad de ejercer un “efecto sensible” sobre los espectadores.

¿En qué consiste, entonces, este espacio sonoro que genera *Invisible*? ¿De qué se trata este *potencial efectivo* que se produciría a partir del tocar? Volvamos a la escena descrita hace un momento. Volvamos a la mano de Pablo que danza sobre el cuerpo de Francisca. En cada toque *aparece* un sonido. El sonido se produce por la mano y el movimiento que toca otro cuerpo, una mano que a su vez conlleva un dispositivo digital. ¿Frente a qué tipo de *aparecer* y de *percepción estética* nos encontramos?

Martin Seel señala que la percepción estética es un modo especial de la percepción y que se manifiesta por un relieve sensible, un relieve de los sentidos, puesto que implica un “sentirse-a-sí-mismo-estando-presente [...] nos sentimos en el momento de ver, de oír, de tocar” (55). Y una *estética del aparecer*, para el autor, se encontraría en relación con el hecho de que los objetos no solo están dados en un modo particular, sino que son percibidos a través de una manera específica de nuestra sensibilidad. En definitiva, ¿cuál es esta manera específica de estar dado, de *aparecer* y de ser percibido el tocar en *Invisible*?

Para ensayar una respuesta, nos detendremos en la *percepción sensible* siguiendo a Aristóteles y la importancia fundamental que el autor le asigna a la naturaleza del medio. Será allí donde la transparencia y la luz pasarán a jugar un rol esencial en relación con una problematización del tocar que nos invita la obra *Invisible* y su relación con los dispositivos digitales.

En “Acerca de la sensación y de lo sensible”, Aristóteles distingue dos formas en las que se producen las sensaciones en relación con el medio. Algunas de ellas se producen por un *medio externo* (como ocurre con la vista, el olfato y el oído) y otras por un *medio interno* (como en el caso del gusto y del tacto) (185). El medio interno del sentido del tacto es, para Aristóteles, la carne (que no correspondería al órgano propio del tacto). La particularidad de este medio –la carne– es que se encuentra naturalmente incorporado a nuestro organismo: “[L]uego el cuerpo, a su vez, es necesariamente el medio que recubre al sentido del tacto” (Aristóteles, *Acerca del alma* 207). En este sentido, a diferencia de los objetos visibles y audibles, que son percibidos en la medida en que el medio ejerce cierto influjo en nosotros, “los objetos tangibles los percibimos influidos no por el medio sino a la vez que el medio” (*Acerca del alma* 209).

En la noche del tacto su medio no se percibe. O bien, se percibe a la vez que una sensación. La oscuridad del tacto, entonces, está en relación con la complejidad de este *medio interno* que es la carne. Por esta razón

Aristóteles le otorga cierta inmediatez al tacto, a pesar de la mediatez propia de todos los sentidos, lo que le da una cualidad particular. El órgano sensorial del tacto solo puede encontrarse en algún lugar interno al cuerpo, señala Aristóteles, en la medida en que el medio no puede actuar a su vez como órgano, puesto que la sensación siempre se da en una cierta distancia con el órgano en cuestión. Y el órgano perdido del tacto debe hallarse en algún lugar, según Aristóteles, “cerca del corazón” (Aristóteles, “Acerca de la sensación” 193)

A pesar de esta distinción entre el medio interno y el externo, para Aristóteles, todas las sensaciones se realizan a través de un medio que es lo *transparente* o *diáfano*: “Tales son el aire, el agua y multitud de sólidos: no son transparentes, en efecto, ni en tanto que agua ni en tanto que aire, sino porque en ellos se da una cierta naturaleza” (*Acerca del alma* 191). Esta naturaleza es lo que permite la relación entre el sensible y la sensación, o bien entre el aparecer y la percepción, así como, por ejemplo, la relación entre el sonido (el sensible) y la escucha (la sensación) cuya transparencia sería el aire. En definitiva, señala Aristóteles, “lo que el aire y el agua son respecto de la vista, el oído y el olfato, eso mismo parece ser la carne y la lengua (respecto del tacto y del gusto)” (*Acerca del alma* 209).

Ahora bien, la transparencia o lo diáfano puede ser en acto o en potencia. En el caso de la visión, la luz sería el acto de lo transparente. La luz es, pues, “como el color de lo transparente” (*Acerca del alma* 191). A su vez, la oscuridad se da en los cuerpos transparentes en potencia, de modo que sería la privación de una disposición tal en la transparencia. Por esto el autor señala que la oscuridad “no es sino lo transparente pero no cuando es transparente en acto, sino cuando lo es en potencia: es que la misma naturaleza es unas veces oscuridad y otras luz” (*Acerca del alma* 192). Pero no solo la sensación se da en acto o en potencia sino también el sensible, el objeto de la percepción, como lo son el color, el sonido, el olor, el sabor, el toque, etcétera¹⁰. De este modo, al igual que

¹⁰ Aristóteles distingue entre tres clases de sensibles que se dividen en dos subgrupos: los sensibles por sí y los sensibles por accidente. Dentro del primer grupo, distingue dos tipos de sensibles: los sensibles que son propios a cada sentido (como el color a la visión, el olor al olfato, etcétera) —con propio el autor se refiere a que el sensible no puede ser percibido por ninguna otra sensación— y los sensibles comunes, que no vendrían a ser objeto de ninguna sensación particular sino más bien común a de todos los sentidos (como lo son el movimiento, la inmovilidad, el número, la figura, etcétera) (*Acerca del alma* 189).

las sensaciones, los sensibles pueden ser también en acto o en potencia, por ejemplo, cuando algo que preexistentemente (en potencia) puede sonar suena (en acto) (“Acerca de la sensación” 194).

Ahora bien, ¿qué sucede cuando el tacto entra en relación con otra transparencia? ¿Qué sucede cuando es arrojado a otro medio o a otra “diafaneidad”, como el aire? Volvamos, entonces, a *Invisible, danza que explota los sentidos*. ¿Podríamos decir que el tacto, lanzado a la vista y al oído, viaja en una nueva transparencia? ¿Cambia la privación de esa disposición tal en la transparencia? En la medida en que el tocar se hace audible, a la vez que se da a ver con la mano, ¿sale el tacto de la noche, de su oscuridad? ¿Y baila, él, con la luz? ¿O se sumerge aún más en la sombra, en lo indiscernible, al bailar con la luz? ¿Se hace acaso más profundo? ¿Qué tipo de dimensión se abre?

Para ensayar una respuesta propongo hacer referencia al rol que juega la constelación de lo digital en *Invisible*. Para ello voy a referirme al asunto de lo diáfano desde otra perspectiva, a modo de abrir la pregunta por la especificidad del medio en la *performance*. En su artículo “Symploké y metaxy. Una relectura de la imagen en Platón y Aristóteles para una analítica de la aparición digital”, Rodrigo Zúñiga propone una manera de repensar el aparecer de la imagen digital (o imagen-píxel), para comprender la transformación radical de la imagen (9). Por un lado, entonces, examina la idea de imagen como entrelazamiento (*symploké*) de ser y no ser, siguiendo a Platón, que se encuentra directamente ligado al ámbito de lo simulacral y espectral, propio de la transferencia mimética (15). Por otro, examina la idea de lo diáfano en tanto medio (*Metaxy*) en Aristóteles, tanto respecto del ámbito de lo sensible y la sensibilidad como también del aparecer de las imágenes (17). Ahora bien, para proponer la figura de un *nuevo diáfano digital*, el autor propone que ambas nociones (*symploké* y *metaxy*) se verían radicalmente transformadas en la constelación digital: la imagen, donde tiene lugar el entrelazamiento de ser y no ser, se inscribe materialmente de una manera distinta, desapareciendo el aspecto simulacral. En otras palabras, la transformación de lo diáfano que Zúñiga propone en el contexto digital se encuentra ligada al hecho de que en la imagen-píxel “se suspende la inscripción material de las imágenes” (19), pues no se inscriben necesariamente sobre un soporte, sino que su naturaleza pasa a ser numérica, secuencias de números, matemática binaria (20). En este sentido, a diferencia de Platón, más

que una relación simulacral se trataría de una relación de frecuencias y modulaciones, donde la imagen-píxel pasa a constituir su propio medio en la medida en que el píxel estructura la imagen que, a diferencia de Aristóteles, se encuentra compuesta por información desmaterializada. Por esta razón, el autor propone repensar el estatuto de la imagen, puesto que nos encontramos frente a un tipo radicalmente distinto de imagen, donde el nuevo diáfano lo constituye un *continuo digital* propio de los regímenes mediales contemporáneos (21). Todo esto vendría a constituir un nuevo sensible, lo que el autor denomina como “sensible digital” (21).

Ahora bien, si pensamos en la obra *Invisible*, nos encontramos ante una nueva forma del aparecer y un nuevo modo de percepción sensible cuando es el sonido, que con tal intensidad, nos pareciera salir de la mano. Se abre una nueva dimensión sonora, un nuevo espacio sonoro en tanto que algo suena, el tacto, algo que por sí solo no sonaría de ese modo. Hay un espaciamento. El sonido produce un espaciamento en el corazón de la “inmediatez” del contacto. La fina capa de aire se hace lugar hasta hacerse audible. El tacto tiene ahora otro medio además de la carne; el aire, transparencia donde viaja el sonido, donde el tacto viaja en su *sonación*¹¹. De forma similar a las imágenes-píxel, que comentábamos recientemente, el medio propio de lo tangible, la carne, se *desmedializa* en relación con su nuevo sensible sonoro. Pero, a diferencia de las imágenes-píxel, el tocar se vuelve, más bien, multimedial. El tocar se espacia de modo multimedial al viajar en distintas transparencias, en un medio interno y a la vez externo, de modo simultáneo: la luz, el aire, la carne. Recordemos que el dar a oír es también un dar a ver (la imagen), como si una luz cayera sobre la mano. Esto hace que la transparencia deje de ser transparencia en potencia y lo sea en acto, pero no solo respecto de lo tangible sino también de lo sonoro. En *Invisible*, el estado de la transparencia deja, entonces, de ser la oscuridad. Se trata de un *toque*

¹¹ En *Acerca del alma*, Aristóteles establece la diferencia respecto de lo sensible y el sentido en acto. La sonación correspondería al acto de lo que puede sonar: “El acto de lo sensible y el del sentido son uno y el mismo, si bien su esencia no es la misma. Me refiero, por ejemplo, al sonido en acto y al oído en acto: cabe, desde luego, que alguien, teniendo oído, no esté oyendo, así como no siempre está sonando lo que es sonoro; no obstante, cuando lo que se puede oír está en acto y lo que puede sonar suena, se producen conjuntamente el oído en acto y el sonido en acto: cabría llamarlos respectivamente audición a aquel y ‘sonación’ a éste” (218).

diáfano, un toque que viaja desde la noche y es arrojado hacia la luz en la performatividad digital del espacio sonoro.

El sensible digital en *Invisible*, este toque diáfano, entonces, vendría a ser un sensible al menos doble. La consecuencia de ese doble sensible es que el toque o el tocar respecto del sonido se vuelve solo un sensible en acto, transformando su ser en potencia. Esto vendría a transformar la naturaleza del sensible, puesto que el toque en sí mismo no tiene una preexistencia sonora. Dicho de otra manera, la transformación o multiplicación digital del medio viene a transfigurar la naturaleza del sensible debido a una preexistencia digital.

Ahora bien, ¿cuál es procedimiento de un toque diáfano digital? ¿Qué sucede con el cuerpo y con el cuerpo en la danza?

UN TOQUE DIÁFANO DIGITAL

La bailarina se dio cuenta que sus movimientos eran más
 contorsionados
 cada vez que pretendía lograr el sonido correcto;
 ella estaba acostumbrada a bailar siguiendo la música,
 y no a crearla conforme bailaba.
 Fred Ritchin, *Después de la fotografía*

Como señala Fred Ritchin, los medios digitales “potencian el poder sortear a la naturaleza tal como la conocemos al mismo tiempo que redefinen el espacio y el tiempo” (19). Para el autor, estimulan “otras lógicas” donde tiene lugar un proceso de *traducción*. En este proceso, los medios digitales traducen todo a datos para ser reconstituídos por un autor o una máquina. En este sentido, se trata de un proceso de transformación en el cual ciertas imágenes, por ejemplo, pueden volverse música. Todo puede ser modificado a través de la transfiguración de ceros y unos, que pueden transformarse en cualquier otra cosa (20). Así, como señala Ritchin, “lo digital implica significantes codificados, datos que fácilmente pueden ser manipulados, aislados de su origen” (20).

Esto nos recuerda la noción de lo *inacabable* de François Soulages, en el sentido de la infinita gama de posibilidades de la exploración de un

medio. Será a partir de esta noción que, en su *Esthétique de la Photographie*, postula que la fotografía da lugar a un *arte de los posibles*, que vendría siempre a exceder lo existente (120). En este sentido, lo *inacabable* hace referencia a las potencialidades de la fotografía desplegadas al infinito, y que constituiría su esencia. A pesar de que Soulages se refiere sobre todo a la fotografía analógica, es importante considerar el alcance del autor con respecto a lo *inacabable* en relación con lo digital. La fotografía digital, subraya el autor, no solo permite explorar de una forma muy compleja este mundo de los posibles, sino que a su vez permite expandir y complejizar la manera en que estos posibles exceden lo existente y, por tanto, la dimensión de lo *inacabable* (117). En otras palabras, lo fundamental es esta gama infinita de posibilidades de la exploración y transformación del medio, asunto que vendría ser la esencia del medio en la digitalización.

Dentro de lo que significa esta exploración y complejización que abren los procesos digitales, es importante subrayar esta transformación del *medio*, que adquiere un nuevo estatuto y nuevas potencialidades. A este respecto, Lev Manovich, en *El lenguaje de los nuevos medios*, denomina esta transformación como una *traducción* del medio respecto de los nuevos medios pues, como señala, en ellos los medios se traducen a datos numéricos, lo que los vuelve de este modo computables o programables. Y este aspecto programable vendría a significar una transformación radical del medio (99). En esta dirección, acuña la noción de “interfaz” para dar cuenta de un nuevo modo de procedimiento, puesto que “al despojar a los diferentes medios de sus diferencias originales la interfaz les impone su propia lógica” (113)¹². Esto es, la interfaz establece reglas, procedimientos o convenciones que establecen cómo han de ser organizados los datos que han de ser utilizados y retransmitidos de un modo particular (114-116). Al referirse a las obras de arte que utilizan nuevos medios, el autor hace referencia a la relación íntima entre la interfaz y la materialidad, sobre

¹² Lev Manovich, en *El lenguaje de los nuevos medios* hace referencia a la relación particular que se genera entre el usuario y el ordenador, en la cual “la interfaz modela la manera en que el usuario concibe el ordenador” (114). En este sentido, señala que la interfaz impone una lógica propia con respecto al medio, a partir del desarrollo de reglas y procedimientos. Posteriormente, analiza esta lógica de la interfaz en relación con las obras de arte de los nuevos medios, sobre todo respecto del vínculo entre la interfaz y la materialidad de la obra (115).

todo al momento de pensar en las interfaces de sistemas interactivos¹³, pues “es la interfaz de la obra la que crea su materialidad única” (116).

Este vínculo entre traducción, interfaz y materialidad en relación con la tecnología es también abordada por Anne Cauquelin, en el sentido de una oscilación entre lo corporal y lo incorporeal. En su libro *Fréquentes les incorporels*¹⁴, señala que la interfaz “favorece la traducción de un sistema a otro, por ejemplo [...] un traje completo para captar los movimientos de un cuerpo y traducirlos a la máquina, que los procesa y los retransmite” (183). Y será en este tipo de procedimientos donde la autora identifica una búsqueda de lo inmaterial o bien de lo incorporeal o lo invisible. Para Cauquelin, lo inmaterial, paradójicamente, “se refiere al mundo de la materia, de los cuerpos, o aún de la extensión” (143), donde la materia se nos presenta como inalcanzable, pero no por ello ausente. A este *espacio de extensión* inalcanzable la autora lo denomina *lo incorporeal*. De este modo, Cauquelin señala que “la interfaz hace oscilar lo corporal hacia lo incorporeal y es en esto en que se sitúa su poética propia” (185).

A pesar de este interés por lo incorporeal, Cauquelin señala que nunca ha habido más interés en el cuerpo que en el arte actual: “La mayoría de las obras que nos son mostradas son plenamente corporales, entendamos con esto que ellas se ocupan, ante todo, del cuerpo” (58). La autora comprende esta exigencia de corporalidad como una exigencia de materialidad que tendría lugar en el arte contemporáneo, y donde la danza vendría a ocupar un lugar fundamental en la medida en que se ocupa ante todo del cuerpo. En estas prácticas, será frecuente encontrar la relación de máquina y cuerpo, dando lugar a *tecnocuerpos*, donde el cuerpo se transforma y se generan otros tipos de experiencia perceptiva tanto en relación con la actividad artística como con el espectador.

¹³ El autor evita en su libro *El lenguaje de los nuevos medios* el término interactividad, pues para él resulta un término demasiado ambiguo a la hora de definir los nuevos medios en comparación con los medios modernos. En este sentido, por ejemplo, al referirse al arte, señala que por principio todo arte sería interactivo, lo que hace del término ambiguo como para ser adjudicado como específico a los nuevos medios. Sin embargo, Manovich distingue entre diferentes clases y estructuras de operaciones interactivas (103-105).

¹⁴ *Fréquentes les incorporels*, de Anne Cauquelin, fue traducido al portugués por Marcos Marciolino: *Frequentar os incorporais*. Todas las veces que se cite esta obra se estará citando la traducción brasileña, para la cual se ha realizado una traducción propia al español para el presente ensayo.

Se podría decir, entonces, que en aquellas *performances* o procesos dancísticos en los que se trabaja, por ejemplo, con interfaces interactivas, tiene lugar al menos un doble estatuto del medio y por lo tanto de la interfaz en relación con el cuerpo. En primera instancia, encontramos las reglas, procedimientos o convenciones que organizan la captura y retransmisión de datos, pero, por otro lado, como señala Kerstin Evert, nos encontramos con que “the whole body is employed as interface” (*Dance* 40). En su artículo “Dance and Technology at the Turn at the Last and Present Centuries”, Evert subraya la importancia del cuerpo del intérprete de danza, sobre todo respecto del proceso aprendizaje y exploración corporal con el sistema interactivo. En la mayoría de los casos, señala la autora, se trata de un proceso activo y experimental con el cuerpo humano, que hace posible la innovación coreográfica o dancística (48). En este sentido, dado el grado de involucramiento corporal, donde el cuerpo mismo se vuelve el lugar de elaboración de procedimientos, reglas y convenciones en conjunto con el sistema interactivo, es que la autora considera el cuerpo como parte de la interfaz, o bien, el cuerpo mismo como interfaz o una nueva interfaz.

En su artículo “El descentramiento: cuerpo-danza-interactividad”, Alejandra Ceriani señala, respecto de las tecnologías interactivas en las artes escénicas, que se genera “otra gramática del cuerpo” como resultado de una realidad mixta de mayor complejidad. En esta dirección, afirma que los sistemas interactivos en danza “inauguran una nueva capacidad de conjeturar y experimentar con lo conocido” (118). El proceso creativo puede ser comprendido como un laboratorio en el cual se experimenta y se exploran las particularidades del gesto y del cuerpo en movimiento (124). Por esta razón, considera el cuerpo como un elemento activo de la interfaz, donde se redefinen los límites y lenguajes disciplinares (118).

Ahora bien, hemos mencionado que en *Invisible* nos encontramos frente a un nuevo modo de aparecer y de percepción sensible del tacto, en la medida en que este se sonoriza. Un *toque diáfano*. Pero es necesario detenernos en este punto y advertir que no se trata de cualquier toque o cualquier sonido que pudiera producirse con el cuerpo y hacerse este sonoro, como podría serlo un aplauso, una respiración exaltada o bien la voz. Lo particular del tacto en *Invisible* es que se trata de un tacto que por sí solo no sonaría de ese modo. Se trata de un sonido que no es el

sonido propio del cuerpo, a pesar de que tenga lugar a partir del cuerpo. Es un sonido que el cuerpo no podría producir sin la participación conjunta de la tecnología, del cuerpo y de un proceso digital. Y es que, en *Invisible*, esta *sonación* del tacto tiene que ver con un sensible digital, con una *traducción* binaria del tacto, donde el cuerpo se ve involucrado en la interfaz o bien termina por constituir la interfaz. No es solo que el tacto suene, sino que el tacto suena en tanto que *se traduce*. Y esta traducción podría ser entendida como una nueva transparencia del tacto, donde el tacto adquiere una nueva dimensión física en lo digital, *una noche hacia la luz*, un espaciamiento del tacto en su nuevo *diáfano digital*. Se da lugar a un tipo particular de interfaz: entran en contacto dos sistemas o dispositivos, donde se *captura y traduce* un sentido, generando su *retransmisión* o *transcripción*. Se trata de un nuevo aparecer y un nuevo carácter de la percepción, un nuevo sensible a partir de una nueva transparencia digital.

Así, en *Invisible* se genera un nuevo tipo de experiencia arrojada en aquello que excede lo existente, las posibilidades de existencia, abriendo *nuevos posibles*. En este sentido, *Invisible*, en su interfaz, oscila entre lo corporal y lo incorporeal en tanto *espacio de extensión*, en esta búsqueda por lo invisible y lo transparente. De este modo, se abre un nuevo campo de lo *inacabable*, de *nuevos posibles*, también para la danza. A este respecto, es importante notar que, en la medida en que los sonidos que se traducen del tacto en *Invisible* son y no son parte del cuerpo, se abre una interfaz híbrida corporal. *Invisible* es una obra de contacto y de roce. Pero, al mismo tiempo, hay *tecnocuerpos*: prolongaciones, intensidades que pertenecen y no pertenecen a esos cuerpos. Esto genera implicaciones profundas en la danza, donde emergen nuevas corporalidades y nuevas cualidades de movimiento, pues el cuerpo debe ir también en busca de nuevas posibilidades, gamas y constelaciones de movimiento para alcanzar no solo una coreografía del tocar, sino también a una composición sonora del tacto a partir de una interfaz corporal híbrida.

¿Qué sucede respecto de estos “tecnocuerpos” y este desorden en la sensación que genera *Invisible*?

RESONANCIAS DE LO INVISIBLE

Ocurre también que dos sensaciones se enfrentan,
 teniendo cada una un nivel o una zona,
 y poniendo en comunicación de sus niveles respectivos.
 No estamos ya en el dominio de la simple vibración,
 sino en el de la resonancia.
 Gilles Deleuze, *Francis Bacon*

François Soulages llama a la estética digital una *estética de la hibridación*, en la medida en que tiene lugar un nuevo orden visual basado en la idea de una mezcla o combinación de elementos, que alteran la manera tanto de producir como de recibir imágenes (137). De modo similar, Fred Ritchin señala que en el ambiente digital varios medios pueden compartir códigos y transformarse en híbridos: “Recuerdo una pintura de Mondrian convertida en música por Kevin Walker” (53). En este caso, tanto los tonos de la música como los de la imagen se mezclan en un código y luego son emitidos como uno solo o como un medio completamente distinto. Ritchin nos da varios ejemplos de esta hibridación, este tipo de uso de los medios digitales en las artes contemporáneas, y que se encuentran en estrecha relación con la captura y traducción digital sensible que produce *Invisible*. Uno de ellos consiste en *Very Nervous System*, donde “el protagonista mueve su cuerpo en el espacio disponible, las cámaras lo ‘ven’ y traducen la imagen en datos que después son emitidos en forma de música” (Ritchin 54) o bien en ciertos sonidos. El cuerpo se mueve, como si estuviese bailando, nos comenta Ritchin, produciendo sonidos a partir de la captación visual: “[L]a cámara que capta lo visual termina produciendo una especie de música” (54). Otro ejemplo consiste en un ejercicio que llevaron a cabo estudiantes de la Universidad de Nueva York, en el cual debían realizar una “grabación musical” a partir de lo “visto” por una cámara. A este tipo de trabajos, Ritchin los llama *sonido fotográfico*: “[U]na de las muchas maneras eventuales de ‘escribir con luz’” (55, cursivas mías).

A este tipo de procedimientos, Alejandra Ceriani los denomina “metáforas interactivas” (“El descentramiento” 121), al referirse a la relación entre danza y tecnología. La autora toma la noción de metáfora

y la vincula a la de interfaz¹⁵ para hacer referencia a la especificidad de la relación entre tecnología, movimiento y sonido, sobre todo basándose en la observación y reflexión en torno a su proyecto y *performance Hoseo*. En *Hoseo*, se busca vincular sonido y movimiento a través de una interface interactiva, siguiendo la pregunta, de modo similar a *Invisible*, por las “sonoridades” de los procesos “internos” del cuerpo y cómo estos podrían volverse audibles¹⁶. De este modo, Ceriani busca amplificar lo que ella denomina “resonancia íntima” (121) del cuerpo y poder volver visible un aspecto invisible de los procesos corporales a partir de un discurso sonoro (121).

Lo anterior nos recuerda la observación de Anne Cauquelin respecto del interés del arte contemporáneo por lo invisible. Será en las obras de arte donde el interés por lo invisible juega un rol fundamental, en la medida en que las artes contemporáneas se han abocado a una “caza de lo invisible” que vendría a ser también un interés por la transparencia. Lo invisible, de pronto, comenzó a ser un foco de interés artístico. Esta “cacería”, señala la autora, “a la cual tantos artistas parecen dedicarse, sería una tentativa de dar una *forma* a aquello que no tiene forma, o de hacer salir algo de indistinto del dominio nebuloso” (146, cursivas mías).

En *Invisible* nos encontramos con un dispositivo estético, digital y sensible propio de una *estética de la hibridación*, que implica otra manera de *escribir con luz*, de *reescribir* el sentido del tacto. Los sensores digitales alojados en los cuerpos los convierten en tecnocuerpos; son la “cámara” que registra y convierte a datos, otorgándoles finalmente otra naturaleza, híbrida. Esta hibridación presente en *Invisible* genera un desorden de la sensación, un desorden de los sentidos, una desorientación, una

¹⁵ Alejandra Ceriani acuña la relación entre interfaz y metáfora desarrollada por Emiliano Causa y Christian Silva en su artículo “Interfaces y metáforas en los entornos virtuales”. Los autores consideran fundamental esta relación para el funcionamiento de la interacción con los sistemas operativos, siendo la interfaz lo que construye el soporte necesario para la interacción y la metáfora como la manifestación del fenómeno (45). Por otro lado, Ceriani se refiere a la experiencia descrita por John Cage en la cámara anecoica, en la cual esperaba oír el silencio total y, en su lugar, escucha un sonido grave y uno agudo. El primero estaba conectado al funcionamiento de su sistema nervioso y el segundo a la circulación de su sangre (Ceriani, “El descentramiento” 120-121). A partir de estas dos ideas, junto a su propia experiencia en una cámara anecoica, Ceriani reflexiona sobre la relación del sonido y el movimiento en las interfaces interactivas.

¹⁶ Ver <http://www.alejandraceriani.com.ar/hoseo.html>

descomposición a partir de una matriz digital, donde emergen nuevos cuerpos y las corporalidades se desubordinan. Tendríamos que preguntarnos, entonces, por una experiencia *multisensible*, por la *resonancia* en este *toque diáfano e híbrido*.

Para Deleuze, podemos encontrarnos, sobre todo en el arte, con una lógica de los sentidos que descansa justamente en una acentuación de la sensación en que se desbordan sus dominios. Se trata de un ejercicio común de distintos órganos a la vez, generándose una *figura multisensible* donde “los límites de la sensación se desbordan, se exceden en todas direcciones” (Deleuze 78). Consiste en un *más allá* del organismo, aquello que Artaud llamó “cuerpo sin órganos”: “El cuerpo sin órganos se opone menos a los órganos que a esa organización de los órganos que se llama organismo” (Deleuze 51). Se trata de un cuerpo intenso, intensivo. De un hecho intensivo del cuerpo. No es que el cuerpo sin órganos carezca de órganos, sino que carece de organismo, de una organización de los órganos. En este sentido, Deleuze identifica la presencia de *órganos indeterminados* que hacen pasar a la sensación por distintos niveles. El cuerpo sin órganos, entonces, “se define finalmente por la presencia temporal y provisional de órganos determinados” (54), lo que constituye a su vez un órgano indeterminado por su provisionalidad: “[N]os pone los ojos en todas partes: en el oído, en el vientre, en los pulmones” (59). En este sentido, se genera una *figura multisensible* y, podríamos decir, híbrida. ¿Cómo pintar un sonido? ¿Cómo hacer que se oigan los colores?, nos pregunta Deleuze. Se trata de hacer visibles fuerzas que no lo son. ¿Cómo hacer visibles fuerzas invisibles?, nos pregunta nuevamente Deleuze. Se trata justamente de resonancias de aquello que no se ve, de fuerzas invisibles. Y, así, la sensación puede pasar por distintos niveles bajo la acción de fuerzas, produciendo acoplamientos de sensación: “La sensación se hace ya resonancia” (72).

Siguiendo esta noción de *resonancia*, Francisca Morand, directora de *Invisible*, señala que dispositivos tecnológicos “construyen un ‘cuerpo resonante’ que genera la exaltación del gesto mientras los intérpretes perciben y actúan con el sistema” (34). La resonancia, para la autora, tiene en este caso varios significados: “[D]esde la intensificación y alargamiento de un sonido por vibración y/o reverberación en concordancia con otros objetos o personas, como además el generar o evocar imágenes, memorias, afectos y emociones” (34). Pero también hace alusión a una multiplicidad

de experiencias, “como expresión audible y manifestación de la relación entre movimiento y sensación” (Morand 34), dando lugar a una “nueva organización de la percepción sensorial” (34). En este sentido, “la danza que se conforma por el roce, encuentros, presiones y todas las acciones de tacto, produce un movimiento sonORIZADO que se extiende, se dilata hacia el espacio, creando un ‘otro movimiento’, uno que va ‘más allá’ del solamente visto” (Morand 39). El sonido inunda, así, inmaterialmente el espacio: “[A]parece el ver por los oídos y escuchar el movimiento, creando una dimensión táctil del sonido” (Morand 39).

En *Invisible* se provoca un desorden de la sensación, desorientación y descomposición a partir de la tecnología y los cuerpos en movimiento. Emergen nuevos cuerpos, las corporalidades se desubordinan y podríamos decir también: *el viajar de la sombra nocturna hacia lo diáfano en su resonancia híbrida multisensible*.

Por lo tanto, a partir de la constitución de cuerpos resonantes en escena, la obra de danza *Invisible*, *danza que explota los sentidos* genera un tipo particular y único de danza. Mediante el viaje nocturno del tacto hacia la transparencia, produce una nueva narrativa del sentido del tocar, explorando así una nueva zona de indeterminación: las *resonancias de lo invisible*. En este sentido, la obra le otorga al tocar una nueva potencia que excede lo existente, al situarlo al interior de un nuevo régimen medial. En otras palabras, este toque diáfano en la danza correspondería a un nuevo aparecer sensible del tocar y, por lo tanto, de la percepción del cuerpo y del movimiento, por parte tanto del intérprete escénico como también del espectador al interior de este nuevo escenario expandido de la constelación de lo sensible.

BIBLIOGRAFÍA

THÉZÉ, ARIANE. *Le corps à l'écran*. Québec, Les Éditions de la Pleine Lune, 2005.

ARISTÓTELES. *Acerca del alma*. Madrid, Editorial Gredos, 1983.

_____. “Acerca de la sensación y de lo sensible” en *Tratados breves de historia natural*, España, Editorial Gredos, 1987, pp. 183-233.

- CAUQUELIN, ANNE. *Frequentar os incorporais. Contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo, Editora Livraria Martins Fontes, 2008.
- CAUSA, EMILIANO Y CHRISTIAN SILVA. "Interfaces y metáforas en los entornos virtuales". *Revista de Investigación Multimedia*. Buenos, Instituto Universitario Nacional del Arte, 2006, pp. 42-50. En línea: <http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/1494>.
- CERIANI, ALEJANDRA. "El descentramiento: cuerpo-danza-interactividad". *Arte del cuerpo digital. Nuevas tecnologías y estéticas contemporáneas*, Alejandra Ceriani, compiladora, Buenos Aires, Editorial de la Universidad de la Plata, 2012, pp. 117-144.
- DELEUZE, GILLES. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid, Editorial Arena Libros, 2009.
- DERRIDA, JAQUES. *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial, 2011.
- EVERT, KERSTIN. "Dance and Technoogy at The End of The Turn at The Last and Present Centuries". *Tanz und Technologie/Dance and Technology*, Söke Dinkla y Martina Leeker, editores, Berlín, Alexander Verlag, 2002, pp. 30-65.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA. *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada Editores, 2011.
- MANOVICH, LEV. *El lenguaje de los nuevos medios*. Barcelona, Paidós, 2005.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE. *Fenomenología de la percepción*. Madrid, Editorial Nacional, 2002.
- _____ "El entrelazo, el quismo". *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 2010, pp. 119-140.
- _____ *La duda de Cézanne*. España, Editorial Casimiro, 2012.
- Merleau-Ponty, Maurice. "Notas de trabajo". *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 2010, pp. 149-242.
- MORAND, FRANCISCA. "Oír lo invisible". *A.Dnz*, Nº 1, 2014, pp. 34-39.
- RITCHIN, FRED. *Después de la fotografía*. México DF, Edición de Vesta Mónica Herrerías, 2010.
- SEEL, MARTIN. *Estética del aparecer*. Buenos Aires, Katz Editores, 2010.

SOULAGES, FRANÇOIS. *Esthétique de la photographie*. París, Armand Colin, 2017.

ZÚÑIGA, RODRIGO. “Symploké y metaxy. Una relectura de la imagen en Platón y Aristóteles para una analítica de la aparición digital”. *Revista Alpha*, N° 41, diciembre 2015, pp. 9-22.

Recepción: 01.10.2018

Aceptación: 03.01.2019